

Geschichte der Musik im Umriss

Heinrich Adolf
Köstlin

ML160
.K83

ANNEX LIB.

Library of
Princeton University.



Musical
Library.

Presented by

John M. Garrett,
Class of '95.

Geschichte der Musik.

Journal 1884 / 46. 15

Extra. Anilago - ...

Geschichte der Musik

im Umriss

von

Dr. Heinrich Adolf Köflin.

Dritte durchgesehene und ergänzte Auflage.



Freiburg i. B. und Tübingen 1884.
Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr
(Paul Siebeck).

YTEREVIMU
YRABLU
L. N. NOTEDMRA

Druck von C. A. Wagner in Freiburg i. B.

In piam memoriam

seiner

getreuen Mutter, der liederreichen

Josefine Lang-Köstlin.

(RECAP)

ML160
K83



OCT 17 1903

176248

Vorwort

zur ersten Auflage.

Das vorliegende Buch ist aus Vorlesungen entstanden, welche der Verfasser im Winterhalbjahre 1872/3 an der Universität Tübingen gehalten hat. Die freundliche Theilnahme, mit welcher diese Vorlesungen aufgenommen wurden, sowie mehrfache Aufforderung veranlaßten den Verfasser, dieselben zu einem Handbuche umzuarbeiten, das, wie er hofft, einem vielfach empfundenen Bedürfnisse entgegenkommt.

Die Musik hat in der Gegenwart eine an Wichtigkeit stets zunehmende Bedeutung. Dies gilt besonders auch für das Leben auf der Universität. Gerade hier aber macht sich das Bedürfniß geltend, Musikübung und Musikverständnis in Zusammenhang mit dem Ganzen der Bildung zu bringen und die Tonkunst mit dem gesammten Wissen in nähere Beziehung zu setzen. Daß diesem Bedürfnisse in erster Linie durch das Studium der Geschichte unsrer Kunst entsprochen werden kann, bedarf wohl keines Nachweises. Der Umstand, daß von den zur Zeit vorliegenden, zum Theil vortrefflichen Handbüchern über diese Disciplin sich noch keines die ungetheilte Sympathie derjenigen Kreise hat erringen können, welche der Verfasser im Auge hat, rechtfertigt einen neuen Versuch.

Bei diesem stellt sich der Verfasser hauptsächlich die Aufgabe, die rein historische und biographische Darstellungsweise mit der kritisch-ästhetischen in der Weise zu verbinden, daß wenn möglich ein deutliches Bild von der künstlerischen Individualität entstehe, welche in den Werken eines Künstlers oder einer Kunstperiode zum Ausdruck gekommen ist. Denn es sollte

sich dem Leser die Musikgeschichte in erster Linie als die Entstehungsgeschichte der bedeutendsten Musikstile und Musikformen darstellen und ihn lehren, diese aus dem geistigen Boden ihrer Zeit zu begreifen und zu würdigen. Mit Rücksicht auf diesen Zweck mußte sich das Buch enge Grenzen setzen und insbesondere auf eingehendere technische Analysen verzichten, indem es galt, sich auf dasjenige zu beschränken, was zum geistigen Verständnis der Kunstepochen und Kunstwerke dient und auf das Verständnis nicht bloß der fachmännisch Gebildeten, sondern der Gebildeten überhaupt rechnen kann. Denjenigen, welche durch dies Buch zu eingehenderen Studien ermuntert werden, mag die jedem Abschnitt vorausgehende Angabe der wichtigsten und zugänglichsten Quellen genügenden Fingerzeig geben. Die Auswahl und die Behandlung des Stoffes im Einzelnen war in erster Linie durch das Interesse geschichtlicher Objectivität bestimmt, welches die Verleugnung persönlicher Vorliebe für einzelne Künstler und eine gewisse gemessene Zurückhaltung der Gegenwart gegenüber gebot.

Wiewohl das beschreibende Wort nie ein völlig treues Bild von der so flüchtigen Erscheinung eines Tonbildes geben kann, glaubte der Verfasser doch auf die Beigabe einer Sammlung von musikalischen Beispielen verzichten und in Bezug auf die ältere Zeit auf Sammlungen wie die von Kochly („Sammlung vorzüglicher Musikstücke vom Ursprunge der Harmonie an“ Mainz, Schott), in Bezug auf die neuere Zeit auf das eigene Studium verweisen zu sollen.

Hiermit sei das Buch den Freunden der Tonkunst bescheidenlich empfohlen.

Sulz a. N., 1874.

Dr. Heinrich Adolf Köstlin.

Vorwort

zur dritten Auflage.

Zunächst begnügte sich der Verfasser mit sorgfältiger Durchsicht, Berichtigung und Ergänzung der zweiten Auflage; doch schien ihm im Interesse größerer Uebersichtlichkeit und Vollständigkeit Umstellung und Kürzung einzelner Partieen dringend geboten.

Von der Beigabe sogenannter Illustrationen wurde definitiv abgesehen. Eine auch nur halbwegs zureichende Beispiel-Sammlung würde den Preis des Buchs mindestens verzehnfachen. Der Leser möge sich an die Publicationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, welche die Gesellschaft für Musikforschung veranstaltet und welche mit der Zeit die zuverlässigste „Illustration“ der Musikgeschichte darstellen werden, an Proske's »Musica divina« und Comers »Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI.«, »Musica sacra XVI. XVII. saeculorum«, »Collections de compositions pour l'orgue des XVI. XVII. XVIII. siècles«, »Cantica sacra« halten.

Die Quellennachweise wurden gekürzt, wo es angien. Ein vollständiger Literatur-Bericht würde den Umfang des Buchs allzusehr vergrößern; der Verfasser begnügte sich theils mit der Angabe der besten und wichtigsten, theils mit der Angabe der verbreitetsten und am leichtesten zugänglichen Quellen.

Die „Einleitenden Bemerkungen“ ästhetischer Art, welche der Verfasser in den früheren Auflagen der geschichtlichen Darstellung vorangehen ließ, glaubte er jetzt weglassen zu dürfen, da er die Grundbegriffe der musikalischen Aesthetik seither in

einem besonderen Buche (Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik. Stuttgart. J. Engelhorn, 1879) ausführlicher entwickelt hat.

Daß ein Compendium von mäßigem Umfang nicht Allen Alles bieten kann, versteht sich wohl von selbst, ebenso, daß ein solches niemals den Anspruch erheben will, das Studium der Specialwerke überflüssig zu machen. Unser Buch bescheidet sich mit der Aufgabe, dem weiten Kreise der gebildeten Musikfreunde ein anspruchloses Führer zu sein, welcher sie über die Entwicklung der Tonkunst und über die mannigfachen Beziehungen derselben zum Culturleben rasch und — soweit dies überhaupt der gegenwärtige Stand der musikalisch-geschichtlichen Forschung gestattet — in möglichst zuverlässiger Weise orientirt. Für sachliche Berichtigungen wird der Verfasser jederzeit nur dankbar sein, denn es ist durchaus unmöglich, daß ein Einzelner den ungeheuren, vielschichtigen Stoff mit vollständiger Sicherheit im Einzelnen bewältige. Der Verfasser ist sich dessen selbst am besten bewußt.

Den zahlreichen Freunden unter Gelehrten und Künstlern, welche dem Verfasser in der liebenswürdigsten Weise Handreichung gethan haben, spricht er hiemit den aufrichtigsten Dank aus!

Stuttgart, im August 1883.

Dr. H. A. Köstlin.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	VII
Literatur und Quellen	1
I. Die Musik des Altertums.	
Musik der Naturvölker	7
Musik der Culturvölker	8
Chinesen	9
Hebräer	9
Inder	11
Griechen	12
A. Allgemeine Charakteristik der griechischen Musik	13
1. Der Boden	13
2. Stellung der Musik unter den übrigen Künsten	15
3. Grundzüge der Musiklehre	20
Klang	21
Intervalle	23
Consonanz und Dissonanz	24
Systeme	24
Octaven-Systeme (Tonleitern) (εἰδηί)	25
Transpositions-Scalen (τόνοι)	30
Tonregionen (τόποι)	31
Tongeschlechter (γέννη)	32
Intonationsnuancen (χρωμαί)	33
Composition	33
Begleitung	34
Rhythmik	35
Periodik	36

XII

	Seite
B. Ueberblick über die Geschichte der griechischen Musik	37
Erste Epoche	38
I. Vorgesichte	38
II. Ausbildung der griechischen Musik	41
III. Classische Periode	46
IV. Beginn des Verfalls	51
Zweite Epoche. Reproduction und Zerfall	52
II. Geschichte der modernen Musik.	
Ueberblick	54

I. Hauptabschnitt.

Die Geschichte der christlichen Musik von den Anfängen bis zur erstmaligen classischen Vollendung durch Palestrina.	
Von den Anfängen bis 1565	56
Ueberblick	56

1. Periode.

Geschichte des einstimmigen Gesanges von den Anfängen bis auf	
Hucbald	57
Gesang der ersten Christen	57
Ambrosius	62
Gregor der Große	63
Karl der Große	69
Das Kloster St. Gallen	71

2. Periode.

Geschichte des mehrstimmigen und des einstimmigen Gesanges vom 10. bis 14. Jahrhundert.	
Ueberblick	75

1. Abschnitt.

Die Entwicklung der Polyphonie von den Anfängen bis zur ersten niederländischen Schule 900—1380	
1. Hucbald von St. Amand	77
2. Guido von Arezzo	80
3. Ausbildung der Notenschrift und der musikalischen Grammatik (Notensystem, Mensur, Consonanz und Dissonanz)	86
4. Discantus und Faugbourbons	92

XIII

2. Abschnitt.		Seite
Der einstimmige (Volks-)Gesang bis zum 15. Jahrhundert . . .		95
1. Der ritterliche Gesang		97
a. Das Lied der Troubadours		97
b. Das deutsche ritterliche Minnelied		100
2. Der Meistergesang		103
3. Das freie Volkslied		106

3. Periode.

Die Vorclaffiker oder die Schulen der Niederländer.
(1380—1565).

Uebersicht	114
----------------------	-----

1. Epoche.

Die erste niederländische Schule (die Schule des einfachen
Contrapunkts) c. 1380—1480.

Dufay und seine Zeitgenossen	121
--	-----

2. Epoche.

Die zweite niederländische Schule (die Schule des künstlichen
Contrapunkts) c. 1480—1565.

Uebersicht	123
1. Ockenheim	125
2. Ockenheims Schule (Agricola, Brumel.)	126
Josquin de Préz und seine Schüler	127
Abrian Willaert (venetianische Schule)	129
A. Gabrieli	129
G. Gabrieli	130
3. Orlandus Lassus	132

II. Hauptabschnitt.

Die Geschichte der classischen Musik.

Uebersicht	136
----------------------	-----

Erstes Kapitel.

Die Entwicklung und Auflösung des classischen katholischen
Kirchenstils (italienische Entwicklung).

1. Epoche.

Der strenge katholische Kirchenstyl (römische Schule).

1. Palestrina	142
2. Die Schule Palestrinas	151

XIV

Seite

2. Epoche.

Der declamatorische Styl. Die Reaction gegen den
strengen Kirchenstyl oder die weltliche Musik in Italien, bis
auf Scarlatti.

1. Die monodische Musik in Italien bis zum Jahr 1600	155
2. Die Anfänge des declamatorischen Styls in Oper und Oratorium	157
Cavalieri	158
3. Ludovico Viadana	162
4. Giacomo Carissimi	164
5. Claudio von Monteverde und die venetianische Schule	164

3. Epoche.

Der pathetische Styl.

(Die neapolitanische Schule).

Uebersicht	169
1. Alessandro Scarlatti	170
2. Die Schüler Scarlattis	172
3. Die italienische Oper im 18. Jahrhundert	175
Die Entwicklung der Virtuosität in Italien	181

Zweites Kapitel.

Die Entwicklung und Auflösung des classischen protestan-
tischen Kirchenstyls.

Uebersicht	187
----------------------	-----

1. Epoche.

Die Musik des unmittelbaren protestantisch-religiösen
Bewußtseins (Das Kirchenlied).

1. Abschnitt: Das religiöse Volkslied der Reformation . . .	190
1. Luthers Bedeutung für die Geschichte der deutschen Musik	193
2. Die Tonseker Deutschlands im Reformations- zeitalter	200
3. Die Quellen des reformatorischen Kirchengesangs	205
4. Charakter der neuen Singweise	207
5. Der evangelische Kirchengesang in Frankreich und England	208
2. Abschnitt: Das stylisirte Kirchenlied	209

XV

	Seite
2. Epoche.	
<u>Verweltlichung der protestantischen Kirchenmusik</u>	<u>213</u>
1. Die Kirchenmusik unter italienischem Einfluß	214
2. Die Oper in Deutschland	219
Anhang: Die Instrumentalmusik in Deutschland	228

3. Epoche.

Die classische Vollendung der protestantischen Kirchenmusik	230
1. Abschnitt: Georg Friedrich Händel	232
2. Abschnitt: Johann Sebastian Bach	245
3. Abschnitt: Die Auflösung des reinen protestantischen Kirchenstils	267
1. Das Oratorium bis auf die Zeit Mendelssohns	270
2. Das Kirchenlied bis 1818	272

Drittes Kapitel.

Der freie schöne Styl (1750—1817).

Geistiger Boden	274
1. Abschnitt: Das antikisirende musikalische Drama	279
1. Vorgeschichte und Anknüpfungspunkte	279
2. Das lyrische Drama Glucks	285
2. Abschnitt: Die Classifier der Instrumentalmusik	296
Ueberblick	296
Vorgeschichte. Bachs Söhne	299
1. Joseph Haydn	304
2. Mozart	313
3. Beethoven	330

III. Hauptabschnitt.

Die Geschichte der nachclassischen Musik.

(Von Beethoven bis zur Gegenwart.)

<u>Allgemeine Charakteristik</u>	<u>360</u>
--	------------

Erstes Kapitel.

Die Formen und Style der reinen Musik.

<u>Ueberblick</u>	<u>365</u>
1. Abschnitt: Der ältere Classicismus	367
1. Die Wiener Tonschule	367
2. Muzio Clementi	373
3. Duffet, Onslow, Romberg, Fesca, André, Schmitt	374
4. Boccherini, Cherubini	375

XVI

	Seite
2. Abschnitt: Die älteren Romantiker	379
1. Franz Peter Schubert	382
2. Ludwig Spohr	389
3. Karl Maria von Weber	393
3. Abschnitt: Der neuere Classicismus. Felix Mendelssohn-Bartholdy	401
4. Abschnitt: Die neueren Romantiker	413
1. Robert Schumann	416
2. Frédéric Chopin	421
3. Hector Berlioz	423
5. Abschnitt: Die Gegenwart	427
Anhang: Die ausübende Kunst	447

Zweites Kapitel.

Die Formen und Style der angewandten Musik.

A. Die Entwicklung der Oper	452
1. Die classische Oper	455
2. Rossini	458
3. Die Romantiker	461
4. Die historische Oper der Neuromantiker	465
5. Das Musikdrama Richard Wagners	469
Die Gegenwart	483
B. Das Oratorium, die Cantate, die Kirchenmusik	485
C. Das deutsche Lied	494
1. Das Kunstlied	496
2. Das Volkslied	503

Geschichte der Musik.

Literatur zum Ganzen:

- Sethus Calvisius, *Exercitationes musicae duae. Quarum prior est de modis musicis, quos vulgo tonos vocant, recte cognoscendis et dijudicandis. Quarum posterior de initio et progressu Musices, aliisque rebus eo spectantibus.* Lipsiae 1600.
- Prätorius, Michael, *Syntagma musicum.* Wolfenbüttel u. Wittenberg 1614—1619 (I. II III.).
— organographia. Wolfenbüttel. 1618 (Tomus II. des vorigen).
- Bannus, Joan. Albertus, *Dissertatio epistolica de Musicae natura, origine, progressu et denique studio bene instituendo.* Harlem 1636.
- Ebeling, Joh. Georg, *Archaeologiae orphicae sive antiquitates musicae.* Stettin 1657.
- Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta.* Romae 1650.
- Prinz, Wolfgang Caspar, *Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortgang und Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Wirkungen, mancherley Feinde und zugleich berühmteste Ausüßer von Anfang der Welt bis auf unsere Zeit in möglichster Kürze erzählt und vorgestellt werden aus den vornehmsten autoribus abgefaßt und in Ordnung gebracht.* Dresden 1690 (erste Geschichte der Musik in deutscher Sprache).
- Bontempi, Gio. Andr. Angel., *Historia Musica, nella quale si ha piena cognizione della Teorica, della Pratica antica, della Musica armonica.*
- Bonnet, Pierre, *Histoire de la Musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à present.* Paris 1715.
- Martini, Giambattista, *Storia della musica.* Bologna I. 1757. II. 1770. III. 1781.
- Marburg, *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik.* Berlin 1759.
- Roussier, *mémoire sur la musique des Anciens.* Paris 1770.
- Roßlin, *Geschichte der Musik.* 3. Aufl.

- Hawkins, John, A general History of the Science, and Practice of Music. 5 Bde. London 1776.
- Burney, A general History of Music, from the earliest ages to the present Period. London 1776.
- De la Borde, Essai sur la musique ancienne et moderne. Paris 1780. 4 Bde.
- Förstel, Joh. Nicolaus, Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig 1788—1801.
- Kalkbrenner, Abriß der Geschichte der Tonkunst. Berlin 1794.
- M. Gerbert, De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. S. Blas. 1774.
- Kiesewetter, H. G., Geschichte der abendländisch europ. Musik. Leipzig 1804. 1846.
- Ambros, Geschichte der Musik. Breslau 1862—1878.
- Brendel, F., Dr., Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich u. c. Leipzig 1851. 6. Aufl. 1879.
- Busch, Geschichte der Musik. Leipzig 1821.
- Reißmann, Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig 1863—66.
- Schlüter, Dr. Josef, Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung. Leipzig 1863.
- A. v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte von den Anfängen bis zum Tode Beethovens. Leipzig 1867. 2. Aufl. 1878.
- Fétis, Histoire générale de la musique. Paris 1869.
- Fröhlich, Beiträge zur Geschichte der Musik, auf musikal. Dokumente gegründet. Würzburg 1874.
- F. Marcillac, Histoire de la Musique moderne et des Musiciens célèbres en Italie, en Allemagne et en France. Paris 1876.
- Reißmann, Leichtfaßliche Musikgeschichte in Vorlesungen. Berlin 1877.
- Wangemann, Grundriß der Musikgeschichte. Magdeburg 1878.
- Dr. F. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878.
- W. Langhans, Die Geschichte der Musik in 12 Vorträgen. 2. Aufl. Berlin 1879.
- W. Baumker, Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation. Freiburg i. B. 1881.
- J. Sittardt, Compendium der Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Gesanges. Stuttgart 1881.
- O. Wangemann, Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart. Demmin. 1882.
- Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Red. von Robert Eitner. Berlin 1869—1881.

I.

Die Musik des Altertums.

Quellen:

Chinesen.

Abhandlung von der Musik der Chinesen von Sy-Ho-ang-ty. Peking 1727. Uebers. von P. Amiot. (Madrid 1780.)

Amiot, P., Mémoires sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes. Paris 1780.

Hebräer.

Salomon van Til, Dicht- Sang- en Speelkunst, soo der Ouden als bysonder der Hebreen u. s. f. Dordrecht 1692. (Deutsch: 1719.)

Mirus, Adam Erdmann. Kurze Fragen aus der musica sacra, worinnen den Liebhabern bei Lesung der bibl. Historien eine sonderbare Nachricht gegeben wird. Görlitz 1707. Dresden 1715. (9¹/₂ Bogen).

Thesaurus antiquitatum sacrarum, complectens selectissima clarissimorum virorum opuscula, in quibus veterum Hebraeorum mores, leges, instituta, ritus sacri et civiles illustrantur; opus ad illustrationem utriusque testamenti, et ad Philologiam sacram et profanam utilissimum maxime quo necessarium. Vol. I—XXXIV. Venetiis 1744—1769. Fol. max. Vol. XXXII. (nur Bb. 32 handelt von der Musik der Hebräer).

Speidel, Joh. Christof, Unverwerfliche Spuren von der alten davidischen Sing-Kunst, nach ihren deutlich unterschiedenen Stimmen, Tönen, Noten, Tact und Repetitionen, mit einem Exempel u. Stuttgart 1740.

Pfeifer, A. F., Ueber die Musik der alten Hebräer. Erlangen 1779.

Herder, J. G., Vom Geist der hebräischen Poesie. Dessau 1782—83. in Bb. II. —

Haupt, Leopold, 6 alttest. Psalmen, aus den Accenten entziffert und modernisirt. Leipzig 1854.

M. Engel, The Music of the most anciens nations particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews. Londres 1864.

Inder.

William Jones, Ueber die Musik der Indier. Aus dem Englischen mit Erläuterungen und Zusätzen von F. H. von Dalberg, nebst einer Sammlung indischer und andrer Volksgefänge. 4°. 1802.

Raffen, Indische Altertumskunde. I. 2. A. 1867. II. 2. A. 1873. III. 1857/8. IV. 1861. Anhang 1862.

Araber und Perser.

Riefewetter, R. G., Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt. Mit einem Vorwort von dem Freiherrn von Hammer-Burgstall. Leipzig 1842.

Griechen.

Antiquae musicae auctores septem. Vol. I. II. ed. Meibom. Amsterdam 1652: gibt

Aristoxenos, στοιχεῖα ἁρμονικὰ (elementorum harmonicorum libri III.) (320 vor Chr.)

Euklides, εἰσαγωγὴ ἁρμονικὴ (Introductio harmonica) (c. 300 v. Chr.)

Nicomachus de Gerasia, ἐγγχειρίδιον ἁρμονικῆς (Harmonices Manuale. (138—161 p. Chr.)

Alypius, Introductio musica (εἰσαγωγὴ μουσικῆ).

Gaudentius, Ἁρμονικὴ εἰσαγωγὴ.

Bacchius senior, εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς (introductio artis Musicae).

Aristidis Quintiliani de Musica libri III.

John Wallis, Opera mathematica, vol. III. Oxford 1699. gibt:

Claudii Ptolemaei harmonicorum libri tres. (160—180 p. Chr.)

Porphyrii in Harmonica Ptolemaei commentarius. (c. 260 p. Chr.)

Bryennii Manuelis Harmonica. (1300 n. Chr.)

Vincent, Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique. Paris 1847:

Traité de musique par un Anonyme (Anonymi tractatus de musica).

Manuel de l'art musical théorique et pratique.

Bacchius senior, Introduction à l'art musical, (Introductio artis Musicae).

- Georgios Pachymerus, *Traité d'harmonique* (Tractatus harmonicorum).
- Aristogenos, *Grundzüge der Rhythmic*. Hanau 1850. (100—117 p. Chr.).
- Plutarch, *Ueber die Musik*, übers. v. Westphal. Breslau 1865. (118—138 p. Chr.)
- Boetii, *De institutione musica libri V.* (ed. Friedlein.) Leipzig 1867. Deutsch von Oscar Paul. Leipzig. Leuckart.
- Müller, Otfried, *Geschichte der griechischen Literatur*. Berlin 1841. Fortlage, *Das musikalische System der Griechen*. Leipzig 1847.
- Bellermann, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*. Berlin 1847.
- Weißmann, *Geschichte der griechischen Musik*. Berlin 1855.
- Westphal, *Harmonik und Melopöie der Griechen*. Leipzig 1863.
— *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*. Breslau 1864.
- A. Kossbach und Westphal, *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker*. Leipzig 2. A. 1868. 1. A. 1863.
- Gang, Carl, *Ueberblick über die altgriechische Musik*. Heidelberg 1871.
- Zeßes, *Ueber die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*. München 1874.
- Gevaert, *Histoire et théorie de la Musique de l'Antiquité*. Gand. I. 1875. II. 1881.
- Papastamatopoulos, *Studien zur altgriechischen Musik*. Bonn 1878.
- Dr. G. Flach, *Geschichte der griechischen Lyrik*. I. Tübingen 1883.
- Westphal, *Die Musik des griechischen Altertums*. Leipzig 1883.

Die Musik des Altertums im Großen und Ganzen liegt dem heutigen, musikalischen Verständniß so ferne, daß wir uns über dieselbe trotz aller Forschungen eine lebendige, der Sache wirklich entsprechende Vorstellung kaum bilden können.

Wenn wir daher dem Musikwesen der Alten unsere Aufmerksamkeit zuwenden, so kann es sich nicht darum handeln, von demselben ein vollständiges Bild zu gewinnen, die alte Musik gleichsam vor dem Geiste wieder erstehen und wieder erklingen zu lassen — das wäre, so wie die Sachen stehen, rein unmöglich.

Dagegen ist die Erforschung der ersten Anfänge der Musik, ganz abgesehen von dem culturgeschichtlichen Interesse, das sie bietet, von bedeutendem Gewicht für die Beantwortung der Frage: ob die Tonkunst nur das Spiel der Laune und Willkür, nur ein Luxusartikel der civilisirten Völker, oder eine in der Organisation des menschlichen Wesens begründete und durch dieselbe bestimmte Kunst sei; denn ist sie das, so müssen Begabung, Empfänglichkeit und Verständniß für Musik, sowie das Bedürfniß nach musikalischer Aeußerung und musikalischem Genuße allgemein sein und überall, wo Menschen sind, sich vorfinden. Unter diesem Gesichtspunkt bietet auch für eine gedrängte Darstellung der Musikgeschichte der Blick auf die Musik der rohen Naturvölker erhebliches Interesse.

In zweiter Linie ist die Kenntniß der Musikverhältnisse des Altertums von hohem Interesse wegen des Zusammenhangs, in welchem das jeweilige Musikwesen eines Volks mit dem Charakter und mit den wesentlichen Eigentümlichkeiten desselben steht. Es handelt sich daher bei unsrer Betrachtung hauptsächlich darum, zu bestimmen, ob und welchen Einfluß die gesammte übrige Lebens- und Weltanschauung eines Volkes auf die Auffassung, Wertschätzung und Ausbildung seiner Musik ausgeübt hat.

Die Frage nach dem Maß und Gewicht dieses Einflusses hat einen Sinn erst bei denjenigen Völkern, welche eine ausgesprochene Volksindividualität darstellen, demgemäß überhaupt eine gewisse Cultur entwickeln und damit auch eine musikalische Kunst schaffen.

Bei den Völkern der mehr oder weniger stagnirenden asiatischen Cultur kann von einer Geschichte der Tonkunst kaum die Rede sein.

Erst bei den Völkern der europäisch-griechischen Cultur findet sich eine Geschichte unsrer Kunst, jedoch auch hier nur in beschränktem Maße, so daß man ohne Gefahr der Uebertreibung sagen kann: es sei eben dies ein charakteristisches

Merkmal der modernen Tonkunst, daß sie eine Geschichte habe, eine in kunstgeschichtlichen Gegenständen verlaufende Entwicklung zeige, während die antike Musik im Großen und Ganzen ihre Physiognomie im Lauf der Jahrhunderte nur wenig verändert hat.

Die Anfänge musikalischer Aeußerung in Gesang und Instrumentenspiel finden sich bei allen Völkern der Erde. Zwar dient die Musik bei den am tiefsten stehenden Naturvölkern nur dem rohen Ausdruck der Stimmungen sei's der Freude, sei's der Trauer. Aber nicht nur beweist der Gebrauch von Instrumenten, wenn auch der rohesten Art, daß es sich um eine absichtsvolle, nicht etwa instinctmäßige oder unwillkürliche Kundgebung handelt, also um Kunst auf der niedersten Stufe, sondern die Melodien, die Melodieansätze, die Melismen, die Longänge, deren sich die Sänger und Instrumentenspieler bedienen, verrathen schon ein Hinstreben auf Rhythmit und Symmetrie, die Grundformen aller Musik. Ja, wenn man die Producte der musikalischen Phantasie der verschiedensten Völkerschaften genauer ansieht, so zeigt sich eine überraschende Uebereinstimmung aller darin, daß ihnen eine fünfstufige Tonleiter zu Grunde liegt, welche aus 3 Ganztonschritten und einem $1\frac{1}{2}$ -Tonschritt besteht (also z. B. die Leiter c d e g a; oder eine Leiter, welche sich aus den Obertasten des Claviers bildet: des es ges as b). Aus den Tönen der so beschaffenen fünfstufigen Scala sind nicht bloß die ältesten Weisen der Schotten und Galen, der Chinesen und Griechen gebildet, sondern alle Melodien und Melismen, welche von zuverlässigen Reisenden solchen Naturvölkern abgelauscht worden sind, welche sich noch in den Anfängen der Cultur befinden. Will man nicht an die Ueberlieferung einer „Ur-Tonkunst“ glauben, um diese Uebereinstimmung in den Anfängen der Musik zu erklären, so beweist dieselbe, daß nicht nur der Sinn für musikalische Aeußerung überall vorhanden, sondern auch die Organisation dafür bei

allen Menschen dieselbe ist; daß die Tonkunst, so sehr sie durch das Belieben und durch die Geschmacksrichtung der Völker und Individuen, welche sie pflegen und ausbilden, beeinflusst wird, doch in letzter Linie auf Grundgesetzen des menschlichen Wesens beruht und durch diese bestimmt wird, sowie daß in diesen Grundgesetzen die Willkür und das subjective Belieben ihre natürlichen Grenzen und Schranken finden.

In dem Maße, als die Tonkunst ausgebildet wird, wächst der Einfluß, den gewisse Neigungen und Besonderheiten des Volkes, welches zu ihrer Entwicklung jeweils beiträgt, auf sie ausüben.

So interessant es wäre, den Gang zu verfolgen, welchen die früheste Entwicklung unserer Kunst genommen hat, zu beobachten, wie von derselben Grundlage ausgehend, die verschiedenen Völker ihrer Eigentümlichkeit gemäß die Kunst in verschiedener Weise fortbildeten und zu den verschiedensten Tonssystemen gelangten, wie aber andererseits überall die natürlichen, in der Organisation des Musiksinns begründeten Forderungen sich geltend machen; so interessant es ferner wäre, die Entstehung, Ausbildung und Wanderung der wichtigsten Instrumente zu verfolgen, so müssen wir, da die Grenzen, welche sich unser Handbuch gesteckt hat, ein weiteres Eingehen auf das musikarchäologische Interesse nicht gestatten, uns darauf beschränken, in kürzestem Ausdruck zu bestimmen, welche Physiognomie dem Musikwesen durch die bekanntesten Culturvölker aufgeprägt worden ist.

Die ältesten Culturvölker sind die asiatischen; die asiatische Cultur läßt drei scharf von einander absteckende Typen unterscheiden: den mongolischen, den semitischen und arischen. Der mongolische Culturtypus ist classisch repräsentirt durch China (Cultur des Sinismus); der semitische durch das Judentum (Hebraismus), der arische durch die Inder und Perser.

Chinesen.

Die Cultur des Sinismus ist der Cultus der Pedanterie, die vollendete Herrschaft des Gesetzes und der Regel; dem völligen Mangel an Phantasie steht ein scharfer Verstand zur Seite, welcher in alle dem, was Fleiß und Emsigkeit zu leisten vermögen, Bedeutendes erzielt.

Demgemäß haben die Chinesen, was die musikalische Theorie betrifft, verhältnißmäßig Bedeutendes geleistet. Sie schufen das Octaven-System, hatten schon frühe einen Normalton, besaßen den Quintencirkel; ihre wissenschaftlichen Werke über die Musik bieten hohes Interesse, denn es verräth sich in denselben ein scharf beobachtender Verstand.

Das gesammte Musikwesen steht unter der Aufsicht des Staats. Die Zahl der Instrumente, der zu verwendenden Töne und Tonreihen (deren es 84 sind) ist, wie das Ceremoniell des Hofes genau bestimmt und für jede einzelne Gelegenheit vorgegeschrieben. Ueberhaupt genießt die Musik in China große Verehrung; es wird ihr bei allen feierlichen Handlungen eine hohe Stellung eingeräumt; selbst der Kaiser muß bei gewissen Gelegenheiten ausübend mitwirken.

Dagegen scheint nun die praktische Musik die hochtrabenden Aussprüche der Theorie Lügen zu strafen. Was in China erklingt, ist für ein an europäische Musik gewöhntes Ohr unerträglich und verdient kaum mehr zu heißen, als ein kindisches Geklimper, welches den Europäer unwiderstehlich zum Lachen reizt.

Eine bedeutende Rolle spielt bei den Chinesen die Symbolik der Töne, Tonarten und Instrumente; so scheint denn auch ihr Musikgenuß mehr in der verstandesmäßigen Verfolgung dieser Symbolik zu bestehen, als in der empfänglichen Hingabe an den Eindruck des Schönen, das in Tönen uns nahetritt.

Hebräer.

Den jüdischen Charakter, so wie er uns aus dem Schrifttum des alten Testaments entgegentritt, kennzeichnet eine wunderbare

Verbindung von klarem, dialektischem Verstande mit einer Energie und Innigkeit des Gefühls, die sich ebensosehr in der Energie des National- und Heimatbewußtseins, wie in dem Vorwalten des religiösen Empfindens ausdrückt; es charakterisirt ferner den Juden eine peinliche Gewissenhaftigkeit dem Gesetz, der Tradition, der herkömmlichen Form gegenüber.

In künstlerischer Beziehung gestaltet sich dieser Grundzug naturgemäß so, daß es dem Volke an eigentlicher künstlerischer Begabung (Productionsvermögen) fehlt, daß aber allem, was sie künstlerisch zu gestalten suchen, z. B. in der Poesie, die Achtung der Form einerseits und die Kraft und Tiefe der Empfindung andererseits den specifisch jüdischen Stempel aufdrückt. Vermöge dessen wird in letzter Beziehung alles auf Gott zurückbezogen als das Eine und alles im Bewußtsein Beherrschende. Das charakteristische Wesen der hebräischen Kunst (welche fast ausschließlich in religiöser Poesie besteht, in folge des Mangels an künstlerischer Erfindungs- und Gestaltungskraft) besteht darin, daß sie ausschließlich religiöse Kunst ist, die nur in und mit der Religion Bedeutung hat.

So ist auch die Musik eine heilige Kunst, eine wesentliche Form des Gebets und des Gottesdienstes. Der ideale Gehalt, den sie ausdrücken will, ist das Gottesbewußtsein selbst. Die Klänge heiliger Tonkunst bahnen dem Geiste Gottes den Weg zum Herzen; in den Schulen der Propheten wird sie darum mit Eifer gepflegt. David's Harfenspiel verscheucht den finsternen Geist von Sauls umnachtetem Gemüte; unter den Klängen der Harfe senkt sich der Geist Gottes auf den Propheten Elisa hernieder. Als die Macht, die das Herz für höhere Offenbarung empfänglich macht, bildet Gesang und Saitenspiel den herrlichsten Schmuck der schönen Gottesdienste des Herrn.

Wie die Musik geklungen haben mag, welche dieser hohen Auffassung entsprach, und wie die Musik des näheren beschaffen gewesen sein mag, darüber lassen sich, da alle positiven Anhalts-

punkte fehlen, nur Vermutungen aufstellen. Das Wahrscheinlichste ist, daß der Gesang im wesentlichen einstimmiger, rhythmisch-melodischer Sprechgesang war, die Instrumentenchöre aber sich darauf beschränkten, den Gesang mitzuspielen, die rhythmischen Accente und Einschnitte zu markiren und dem Vortrag des Gesangs das Element rauschender Pracht zu verleihen durch Verstärkung der Tonkraft und Verschärfung des Rhythmus. — Die Schilderung der Instrumente zc. müssen wir billig der biblischen Archäologie überlassen.

Inder.

Die arischen Inder, welche unter den Völkern Indiens allein als Culturvolk in Betracht kommen können, fielen unter dem Einfluß des entnervenden Klimas und einer alle Selbständigkeit und Entfaltung hemmenden Religion einem passiven, träumerischen Gefühls- und Phantasieleben anheim. Die holde Kunst der Töne, deren poetische Seite dem Inder besonders verständlich ist, erscheint als Kind der Götter, dem Menschen zur Freude und zum Troste geschenkt. Göttliche Kräfte ruhen in den Tönen, ja der Gesang ist zaubermächtig, götterzwingend, wie das Gebet.

Die dichtende Phantasie hat bei den Indern gemüthvolle, den starken Blütenduft des sonnigen Landes athmende Weisen geschaffen, aber auch auf die Theorie so einseitig eingewirkt, daß diese vielfach den Eindruck phantastischer Spielerei macht.

Von besonderem Interesse wäre die genauere Kenntniß des Musikwesens von Aegypten wegen der vielfachen Berührung der ägyptischen Cultur mit der asiatischen Cultur einerseits und der abendländisch-griechischen andererseits. Es ist sehr wahrscheinlich, daß gewisse musikalische Grundanschauungen und einzelne Instrumente über Aegypten den Weg nach Griechenland gefunden haben. Doch ist über das eigentliche Wesen der ägyptischen Musik noch so wenig Sicheres zu Tage gefördert, daß wir uns

von derselben kein deutliches Bild machen können. Von den Instrumenten, welche auch hier als Geschenke und Erfindungen der Götter angesehen werden, finden wir schon in alter Zeit in Aegypten neben den gewöhnlichen Särminstrumenten (Klapphölzer, Becken, Gymbeln, Trommeln) eine Art Hackbrett, eine gebogene Flöte, die Pshoting, welche Osiris aus einem Gerstenhalm erfunden haben soll, eine Doppelflöte; Jobann von Saiteninstrumenten die Harfe und die Pyra, endlich ein Griffbrett-Instrument, das wahrscheinlich mehr zu Lehrzwecken diente (wie das Monochord des Pythagoras), als zu eigentlich musikalischem Gebrauche.

Bedeutenden Einfluß übte auf die abendländische Cultur und so auch auf die abendländische Musik das Volk der Araber, freilich erst im Mittelalter im Zeitalter der Chalifen. Den Arabern verdankt die moderne Musik die Bogeninstrumente. Das in der Blütezeit der arabischen (muhamedanischen) Cultur ausgebildete arabisch-persische Musiksystem bietet dem Forscher außerordentlich viel Interesse, hat jedoch auf die Entwicklung unsrer modern-abendländischen Musik keinen Einfluß gehabt. Anders verhält es sich mit der Musik des Volkes, welches auf allen Gebieten die Errungenschaften der asiatischen Cultur in sich zusammengefaßt, zu einer völlig neuen, der classischen, umgebildet und dem Abendlande vererbt hat, des Volkes der

Griechen.

So sehr sich auch die moderne Tonkunst von der antiken, durch die Griechen ausgebildeten Musik unterscheiden mag, ihre Wurzeln liegen doch in Hellas; ja die moderne Musik hat viel unmittelbarer an die griechische Musik angeknüpft, als irgend eine andre Kunst an ihre Vorgängerin in der Antike. Die altkirchliche Musik ist nicht bloß unter dem Einfluß des antik geschulten und gewöhnten musikalischen Ohres entstanden, sondern sie ist, weil in ausdrücklicher Opposition gegen die damalige modern-weltlich gehaltene Musik des Heidentums ausgebildet, bis auf einen gewissen Grad die zur alten Einfachheit

zurückgeführte, alt-griechische Musik, freilich mit neuem Idealgehalt erfüllt und auf neue Ziele gerichtet.

Aber auch abgesehen von diesem unmittelbaren Zusammenhang der griechischen Musik mit der modern-europäischen bietet die erstere der Geschichtsbetrachtung, auch wenn dieselbe nur zusammenschaffender Art ist, besonders Interesse nicht bloß deshalb, weil die griechische Musik für das Culturleben der Alten von gleich großer Bedeutung ist, wie irgend eine der anderen Künste, und die Kenntniß des antiken Musikwesens das Verständniß des classischen Altertums wesentlich ergänzt, sondern weil die griechische Musik eine Geschichte gehabt hat, und weil diese Geschichte in auffallendem Zusammenhang steht mit der Geschichte und Entwicklung des griechischen Culturlebens überhaupt, also zeigt, wie groß der Einfluß ist, welchen der Zeitgeist, das allgemeine Bewußtsein auf unsre Kunst ausübt, selbst wenn deren Charakter und Theorie im Großen und Ganzen so fest begründet, so klar bestimmt und so scharf begrenzt erscheint, wie dies bei der antiken Musik der Fall ist.

Die griechische Musik läßt die Züge des griechischen Wesens deutlich erkennen. Auch in ihr ist die Physiognomie des hellenischen Kunstgeistes zu scharfem, plastischem Ausdruck gekommen.

A. Allgemeine Charakteristik der griechischen Musik.

1. Der Boden.

Wohl stammten die Hellenen aus dem Orient; dorthin brachten sie mit asiatischen Sitten und asiatischen Culturelementen auch die Anfänge der Kunst. Aber unter dem Himmel Griechenlands wurde die Kunst etwas völlig Neues.

Die Beschaffenheit des vielfach vom Gebirg durchzogenen rauhen Bodens nöthigte zu strenger Arbeit und gestattete nicht jenes Hinträumen, jenes Schwelgen in üppiger Phantasie, wie es unter den Palmen am Ganges möglich war. Auf der andern Seite hielt der wunderbare Zauber des Südens, der

reiche Wechsel der Gegend zwischen grotesken Gebirgsmassen und der majestätischen tiefblauen See, sowie der Glanz einer in südlichen Sonnenschein getauchten, fatten Beleuchtung die Phantasie wach, übte den Schönheitsfönn und bewahrte vor jener flachen, verstandesmäßigen, praktischen und berechnenden Nüchternheit, die der Tod aller Kunst ist. Das Märchen, in dessen Genuß das Leben des indischen Ariers beschaulich hinsloß, wich bei dem europäischen Arier der kräftigen, die Lebensenergie stählenden That; die Thatkräftigkeit wurde ihrerseits immer wieder durch die idealen Lebenszuflüsse einer künstlerischen Lebens- und Weltanschauung geweckt und genährt.

Die verschiedenartige Beschaffenheit des Bodens zwang das Volk zur Individualisierung je nach der verschiedenen Berufsthätigkeit: im Gebirge gedieh nur die Viehzucht, im Thal wuchs die goldene Aehre, an den Küsten blüte die Schifffahrt — jeder einzelne Kreis war zu klein, um für sich bestehen zu können: so waren alle auf einander angewiesen und die natürliche Form des Volkslebens war die der freien Vereinigung der Gaue; die einzig mögliche Form des politischen Lebens aber war diejenige, welche die Einheit in der Vielheit in lebendigem Wettkampf und frischem, thätigem Spiel darstellt: die Republik.

Die individuell gesonderten Stämme hielt die freie Conföderation zusammen, die Einheit der Nation war nur eine ideale; das Band derselben war naturgemäß das Element, in welchem der ideale Lebensgehalt der Nation zu anschaulich plastischem Ausdruck kommt: die Kunst. So erklärt es sich, daß hier die Kunst zur Angelegenheit der Nation wird, ja daß der Cultus der Nation in letzter Hinsicht ein Cultus der Kunst ist. Die Kunst ist es, welche die gesonderten Stämme von Hellas immer wieder zusammenführt und bei aller Zerspaltung und Zerrissenheit der Stammesinteressen das Bewußtsein eines gemeinsamen Lebens weckt und selbst in den trübsten Zeiten, da Griechenland längst aufgehört hatte, eine Nation zu bilden, noch wach erhält.

In hohem Maße wendet sich die Aufmerksamkeit der Staatsmänner und der Denker dem Kunstleben zu, dessen hohe Bedeutung für das gesammte Geistesleben der Nation jedem Freunde des Vaterlandes unmittelbar einleuchtet.

Musikalische Bildung ist ein wesentliches Erforderniß edler Bildung überhaupt. Der Staat, der sonst wenig für das geistige Leben der Jugend that, achtete sorgfältig auf deren Ausbildung in den musischen Künsten, zumal in der Musik im engeren Sinne. Daher war in der gebildeten Gesellschaft Griechenlands der Sinn und das Verständniß für die Musik viel allgemeiner und viel feiner geschult, als es in der modernen Gesellschaft der Fall ist. Nicht musikalisch zu sein, gesteht der gebildete Hellene nicht; „ein unmusikalisches Ungeheuer“ darf sich in bessere Kreise nicht wagen (nach Aristophanes).

2. Stellung der Musik unter den übrigen Künsten.

Die ästhetische Grundanschauung der Griechen theilt die Künste zunächst in zwei Gruppen, zu welchen je drei derselben gehören: einmal in solche Künste, deren Werke ein absolut Fertiges darstellen, durch sich selbst wirken und einer weiteren Vermittlung nicht bedürfen (daher ἀποτελεστικαί); sodann in solche Künste, deren Werke, um zu voller, sinnlicher Erscheinung zu kommen, der Ausführung, der Vermittlung durch darstellende Künstler bedürfen (daher πρακτικαί). Die ersteren, die plastischen oder bildenden Künste — Architektur, Plastik, Malerei — stellen das Schöne als ein im Raume Ruhendes dar und wenden sich an das Auge, es sind Künste des Raumes und der Ruhe; die letzteren, die musischen Künste — Musik, Poesie, Orchestik — bringen das Schöne in der Zeit als ein Bewegtes zur Darstellung und wenden sich theils an das Ohr, theils an die Phantasie, theils an das Auge — es sind Künste der Zeit oder der Bewegung. Das Material der plastischen Künste ist der träge Stoff: Metall, Stein, Holz, Farbe; das der musischen Künste ist ein Beseeltes, Lebendiges, der Klang, das Wort, die Gebärde.

In beiden Gruppen entsprechen sich wieder je zwei der betreffenden Künste, welche deßhalb eine gewisse Verwandtschaft mit einander zeigen.

Es kann nemlich der Künstler das Ideal, welches er verwirklichen will, rein aus seinem Geiste hervorholen, oder aus der Natur, als dem Kunstwerk des ewigen Schöpfergeistes, entlehnen. Das erstere ist der Fall bei der Architektur und bei der Musik: was jener Stein und Erz, das ist dieser der Klang: nemlich der bloße Stoff, mit welchem sie und in welchem sie das in der künstlerischen Phantasie entsprungene Bild realisirt; wie die Architektur das Ideale in Stein oder Erz im Raume und für's Auge verwirklicht, so versinnlicht es die Musik mittelst der Klänge in der Zeit für's Ohr, so daß erhellt, welch' eine nahe Beziehung zwischen Architektur und Musik besteht, was bekanntlich Schlegel mit dem Worte ausgedrückt hat: die Architektur sei gefrorene Musik.

Anders ist es bei der Plastik und der Orchestik: diesen beiden Künsten ist ihr Schönes gegeben in der menschlichen Gestalt, ist also ein objectives. Die Orchestik erscheint unter diesem Gesichtspunkt als die bewegte Plastik.

Zwischen beiden Gruppen stehen die Poesie und die Malerei, welche beide zwar ihr Modell von außen erhalten, an die Bedingungen des wirklichen Seins gebunden sind, gleichwohl aber in der Hervorbringung ihrer Werke der Eingebung des Genius folgen, also ebenso subjectiver als objectiver Natur sind.

Das wesentliche, allen Künsten gemeinsame Merkmal ist das Maß: in Form der Symmetrie bei den Künsten des Raumes oder der Ruhe, als Rhythmus bei den Künsten der Bewegung oder der Zeit¹⁾. Mehr als dies in der modernen Kunstanschauung der Fall ist, bildet bei den Griechen Symmetrie und Rhythmus die Seele aller Kunst; die Musik erscheint

1) Aristot. Probl. XIX. 38.

dem antiken Geiste geradezu als die Kunst der schönen Bewegung¹⁾, gewiß eine das eigenthümliche Wesen des Musikalisch-Schönen viel schärfer treffende Auffassung, als die modern-sentimentale, welcher die Tonbewegung immer nur Mittel zum Zweck des Ausdrucks von Gefühlen und Stimmungen ist. Der griechische Geist ist in der Kunst vorwiegend plastisch gestimmt; daher wendet er sich auch in der Tonkunst mit Vorliebe deren plastischer Seite zu: der schönen, klar und charaktervoll hinfließenden Linie der Tonbewegung, der Melodie; während das Element der Farbe, der Harmonie, zurücktritt und selbst heute noch für den Griechen etwas Fremdes und Beunruhigendes hat. Ebenso entspricht dem plastischen, das Ueberschauliche und Faßliche liebenden Sinne die Einstimmigkeit; denn die Mehrstimmigkeit stört die Klarheit der Auffassung und erschwert die Leichtigkeit des Verständnisses. Wird mehrstimmig gesungen, so geschieht es in der Weise, daß die beiden Stimmen einander verstärken, also in Octaven; wird eine Gesangstimme von Instrumenten begleitet, so geschieht es wieder der Regel nach im Einklang oder in der Octave, oder, wenn die begleitende Stimme eine Art von zweiter Stimme bildet, so, daß die letztere die erste nur leise umspielt und immer wieder auf sie zurückkommt, sich mit ihr eint, da wo sie sich von ihr trennt, nur die Eigentümlichkeit ihres Tongsangs in's Licht stellend. Immer dient die Mehrstimmigkeit, wo sie überhaupt auftritt, dazu, die Melodie mit Klang zu sättigen, die Bewegungslinie derselben zu verstärken, ihren Bewegungskarakter schärfer und nachdrücklicher hervortreten zu lassen, nie aber dazu eine Melodie harmonisch zu bestimmen, in ihrer Tonart zu charakterisiren, die ihr zu Grund liegende und in ihr verborgene Harmonie herauszustellen. Noch im Mittelalter, da man schon vielfach verflochtene Stimmencombinationen kannte und übte, beurtheilte man die Tonart eines solchen contrapunktlich verflochtenen Satzes

1) Augustin. De Mus. I, 3 »musica est scientia bene movendi«.

nicht, wie wir das heute thun würden, nach der Harmonie, welche die Viestimmigkeit erzeugt, nach den Accorden, welche die Stimmen bilden, sondern, was noch ächt antik gedacht war, — nach der Tonart, welcher die einzelne Melodie angehörte.

Die Schönheit der Musik bestand also dem Griechen ausschließlich in der Klarheit, Reinheit und Bestimmtheit des Klanges und in der Schönheit der rhythmisch wohlgefügt und klanglich wohlgefälligen Aufeinanderfolge der Klänge, der Melodie. Das Gefallen an polyphoner Musik setzt schon eine Art von Raum-Anschauung in der musikalischen Phantasie voraus; für die Griechen aber ist die Musik ausschließlich eine Kunst der Bewegung in der Zeit; ihre Schönheit beruht ausschließlich im schönen Maß klingender Bewegung.

Daher ist auch das Verständniß für die minutiösesten Feinheiten und Unterschiede der melodiosen Tonbewegung in einer Weise ausgebildet, von der wir uns kaum mehr eine Vorstellung machen können. Die Beziehungen der Töne zu einander werden sorgfältig beobachtet, die Bedeutung dieser Beziehungen für die Aneinanderreihung der Töne zur künstlerisch wohlgefälligen Tonfolge wird auf's genaueste bestimmt und abgewogen; den Bedingungen schöner Melodie wird die eingehendste Aufmerksamkeit geschenkt und so die Kunst der Melodiebildung bis zu einem Grade ausgebildet, welchen dieselbe in unsrer Zeit entschieden nicht erreicht. Ebenso ist es der Fall mit der Rhythmik: die ganze Erfindungsgabe des griechischen Musikers wendete sich, neben der Erfindung schöner Tonfolgen, der Erfindung und Gestaltung mannigfaltiger und charaktervoller Bewegungsformen oder Rhythmen zu: und es zeigt die griechische Chormusik darin einen Reichtum, an den die moderne Rhythmik wiederum nicht heranreicht.

Freilich liegt in dieser Plastik der griechischen Tonanschauung auch die Beschränkung der griechischen Tonkunst.

Die Herrlichkeit harmonischen Vollklangs, die Kraft und Gewalt polyphoner aufgebauter Tonmassen, die packende Wirkung

der Modulation im modernen Sinne — das alles blieb dem griechischen Ohr verborgen: die Musik sollte nicht, wie heutzutage, $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ erregen, sondern zum Maße stimmen; sie sollte beruhigen, nicht aufregen, daher es als Regel galt, absteigende Melodien zu bilden.

Wo die Mehrstimmigkeit Ausnahme war, da konnte auch die Instrumentalmusik, dieses Schoßkind der modernen Tonkunst nur eine untergeordnete Rolle spielen und nur in mäßiger Weise Ausbildung finden. Die beiden Hauptgattungen der Instrumentalmusik der Griechen, die Kitharistik und Auletik dienten nur der Vocalmusik: was sie ausführten, war vocal gedacht und gesekt, nur Arrangement, nur Gesang auf den betreffenden Instrumenten. Zur Erfindung von selbständigen Musikformen hat die Instrumentalmusik weder geführt noch beigetragen.

Die griechische Musik ist also ihrem Wesen nach — selbst dann, wenn sie von Instrumenten selbständig ausgeführt wird — Vocalmusik, Gesang.

Sie ist dies schon nach der ganzen Musikanschauung der Hellenen. Aristoteles sagt: „Die Musik ist nichts als ein verstärkter Genuß der Poesie; sie hat die Aufgabe, in der Seele des Zuhörers das Gefühl und die Ideen zu wecken, welche geeignet sind, das vollständige Verständniß des poetischen Wertes zu erleichtern. Doch dieses bleibt der Mittelpunkt, um welchen sich alle Elemente der Ausführung gruppieren müssen.“ Daher ist die Geschichte der antiken Musik mit der Geschichte der antiken Poesie auf's engste verknüpft: der Dichter ist meist zugleich Musiker und Componist; jedenfalls muß der Dichter die genaueste Kenntniß von den Regeln musikalischer Hervorbringung und von den Bedingungen musikalischer Schönheit haben, wie umgekehrt der Musiker mit den Formen der Dichtung auf's genaueste vertraut sein muß. Denn so innig, dem Epheu gleich, der sich um das Gemäuer schlingt, war die Musik mit der Dichtung verbunden, daß die letztere den Rhythmus bestimmte.

Das antike Versmaß, an welches der Componist schlechthin gebunden war, geht von der Quantität der Silben aus, von deren relativer Dauer; die Beziehungen der Dauer zwischen Längen und Kürzen, die Wahl des Maßes wird durch die Regeln der Metrik bestimmt: die rhythmische Form ist mit den Worten der Dichtung gegeben; der Componist hat die rhythmische Form nur mit Klang zu erfüllen, in melodischem Fluß darzustellen.

Diese enge Verbindung der Musik mit der Poesie, so großartige Wirkungen sie hervorbrachte, hinderte die selbständige Entfaltung der Tonkunst. Die letztere schritt nicht hinaus und konnte nicht hinausschreiten über die Form der rhythmisch bewegten ausdrucksvollen Liedmelodie.

3. Grundzüge der Musiklehre.

Gemäß der ganzen musikalischen Anschauung der Griechen fehlt im System der Musiklehre das, was wir „Harmonielehre“ nennen, die Lehre von den Accorden, von den Regeln der Stimmführung u. s. w. Die Lehre beschränkt sich auf die Kunst der Melodiebildung. Dieser wird die sorgfältigste Aufmerksamkeit geschenkt, sie bildet den Mittelpunkt und Schwerpunkt aller theoretischen Betrachtungen: letztere werden nur in Absicht auf sie angestellt; alle, auch die physikalischen Untersuchungen auf dem Gebiet der Klänge werden stets nur auf das Verhältniß der Töne zu einander bei melodischer Tonfolge bezogen: die Lehre vom Klang, vom Intervall, von den Tongeschlechtern, Tonarten, Tongattungen u. s. f. wird somit unter einen ganz anderen Gesichtspunkt gestellt, als heutzutage. Dies ist von vornherein scharf im Auge zu behalten.

Die volle, ausgebildete Musiklehre des Altertums zerfiel in einen theoretischen und in einen praktischen Theil.

Der erstere (*θεωρητικόν*) gibt die Lehre von den Elementen, welche eine schöne, charaktervolle Melodie zusammensetzen; der letztere (*πρακτικόν* oder *παιδευτικόν*) gibt die Anweisung, wie aus diesen Elementen die wirkliche Musik geschaffen werden soll.

Die theoretische Betrachtung faßt die Klänge zunächst nach ihrer natürlichen Beschaffenheit in's Auge, sie erörtert in der ersten Unterabtheilung (als φυσικόν) die mathematischen und physikalischen Verhältnisse der Töne und Klänge (ἀριθμητική und φυσική).

Die zweite Unterabtheilung (τεχνικόν) beschäftigt sich mit den Tonverhältnissen nach deren Höhe (ἁρμονική, Lehre von der Tonfolge?) und Dauer (ῥυθμική), sowie mit der Lehre von den prosodischen Mäßen (μετρική).

Der praktische Theil (nach unseren Begriffen die Anleitung zur Composition und Ausübung) behandelt als Compositionslehre d. i. als Lehre von der Verwendung der im theoretischen Theil dargestellten Elemente der Melodie die melodische Composition (μελοποιία), die rhythmische Composition (ῥυθμοποιία) und die metrische Composition d. h. die Dichtung (ποίησις) — endlich, als Kunst der Ausführung (ἐξαγγελτικόν) die Kunst des Instrumentenspiels (ὄργανική), des Gesangs (ὠδική) und der Dramatik (ὑποκριτική).

Schon dieser flüchtige Ueberblick über die Zweige des musikalischen Wissens und die Bedingungen des musikalischen Könnens zeigt, daß die hellenische Kunst, auf dem beschränkten Gebiete, das sie beherrschte, die gründlichste und vielseitigste Forschung und Bildung forderte. Die Erfindung der Melodie war nicht bloß dem freien Ermessen des Musikers anheimgestellt, nicht der zufälligen Eingebung des Genius überlassen, sondern genauen Bedingungen unterworfen, welche sich aus der Aufgabe der Musik ergaben, die dichterische Rede musikalisch zu stylisieren, den Rhythmus der Sprache in Klang zu gießen, einer Aufgabe, welche alles zügellose, launenhafte Spiel mit Tönen von vornherein abschnitt und den Musiker anwies, in der engsten Beschränkung den Meister zu zeigen.

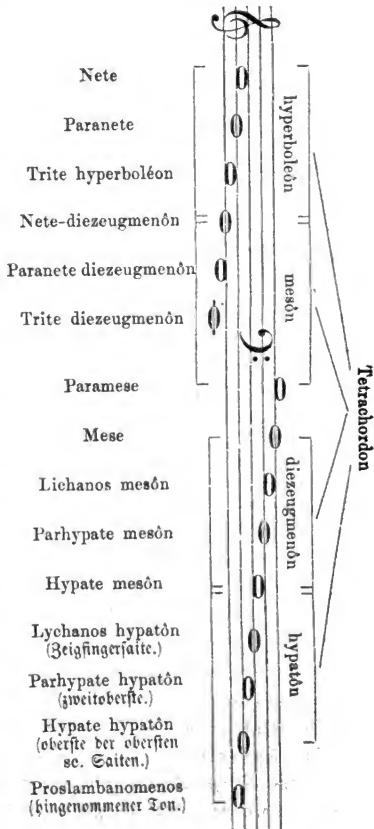
Die Natur des Klanges (φθόγγος) ist nach der mathematisch-physikalischen Seite von Pythagoras festgestellt worden, welcher als der Vater der griechischen Musikwissenschaft bezeichnet werden muß.

Die spätere Theorie, welche von Aristoxenos vertreten ist, verläßt die rein physikalisch-mathematische Betrachtung und erklärt die Töne als die ein für alle Male gegebenen Stufen, Stationen, auf welchen die auf- oder abwärtsgleitende Tonbewegung Halt macht.

Den theoretischen Betrachtungen wurde folgende (von der christlichen Kirche später übernommene) Tonreihe zu Grunde gelegt:

Die Namen sind von den Saiten der Lyra auf die denselben entsprechenden Töne übertragen worden und bezeichnen nicht die absolute Höhe derselben, sondern ihre Stellung in der Leiter (bezw. nach unsren Begriffen Doppelleiter).

Bestere wird gleichfalls anders aufgefaßt, als wir es gewöhnt sind: sie wird nicht als Doppel = Octave ange-



sehen, sondern — gemäß der ganzen Tonanschauung der Griechen — in 4 Tetrachorde zerlegt, wie sie auch geschichtlich durch fortgesetzte Erweiterung der Vierteltonreihe (bezw. der fünfstufigen Tonleiter) entstanden ist. Je zwei der Tetrachorde sind in einem Tone „verbunden“ d. h. sie haben diesen gemeinschaftlich (ε); die beiden verbundenen Doppel-Tetrachorde aber stehen unverbunden nebeneinander. Zu beachten ist, daß dem Griechen unsre „höchsten Töne“ die scharfen, unsre „tiefen“ „die oberen“ sind, gemäß der Anschauung, welche der ganze Orient hatte.

Genaue Untersuchungen wurden den Abständen, den Intervallen, gewidmet, welche je zwei Töne der Reihe miteinander bilden (διαστήματα). Dieselben zerfallen nach der Größe (κατὰ μέγεθος) in kleine und in große Intervalle. Zu den ersteren werden gezählt:

- der Halbton (ήμιτόνιον, bei Ptolemäos auch δίεσις),
- der Ganzton (τόνος, bei Ptolemäos ἐπόγδοος),
- die kleine Terz (τριήμιτόνιον),
- die große Terz (δίτονον);

zu den großen Intervallen werden gerechnet:

- die Quarte (διὰ τεσσάρων, bei Ptolemäos: συλλαβά),
- die Quinte (διὰ πέντε " " δίσησια),
- die Octave (διὰ πασῶν " " ἄρμονία),
- die Undecime (διὰ πασῶν cum διὰ τεσσάρων),
- die Duodecime (διὰ πασῶν " διὰ πέντε),
- die Doppeloctave (δις διὰ πασῶν),
- große Quarte (τρίτονον),
- kleine Sexte (τετράτονον),
- große Sexte (" καὶ ήμιτόνιον),
- kleine Septime (πεντάτονον),
- große Septime (" καὶ ήμιτόνιον).

Stellt man zwei Töne verschiedener Höhe zusammen, so können sie entweder eine Mischung (κράσις) eingehen, sich zu Einem Tone verschmelzen, wie Honig und Wein sich zu Einem

Getränk mischen läßt; oder sie verhalten sich spröde zu einander, nehmen einander nicht an, gehen keine Mischung ein, so wie Wasser und Oel. Im ersteren Falle bilden sie eine *συμφωνία*, eine Consonanz, im letzteren Falle bilden sie eine *διαφωνία*, eine Dissonanz. Der erstere Fall tritt nur ein bei Einklang, Octave, Quinte und Quarte. Demgemäß gelten allein diese Zusammenklänge bei den Griechen als Consonanzen: wir begreifen es, denn sie allein lassen sich zu einer Stimme fügen, ohne die Einheit derselben zu zerstören, die Klarheit ihrer Bewegung zu beeinträchtigen: der Grieche will in der Consonanz die Einheit hören, der moderne Musiker die Zweifheit der Töne, welche durch das schöne Verhältniß zur Einheit verbunden sind, aber doch zwei verschiedene Töne bleiben.

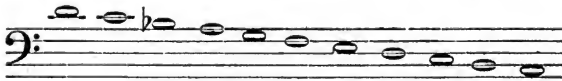
Daß bei der Bestimmung der Verhältnisse von Consonanz und Dissonanz wesentlich nur die Rücksicht auf die melodische Verwendung der Töne maßgebend war, das mag der Umstand beweisen, daß im pythagoräischen System, welches Ptolemäus vertritt, noch innerhalb der *συμφωνοι* unterschieden werden *ὁμόφωνα*, wie Einklang und Octave, und *σύμφωνα*, wie Quinte und Quarte; innerhalb der *διαφωνοι* solche, welche sich zu melodischen Schritten eignen (Secunde und Terz) und solche, welche sich nicht dazu eignen — *ἐμμελῆ* und *ἐκμμελῆ*.

Werden mehrere Intervalle zu einer Reihe vereinigt, so bilden sie ein System (*σύστημα*). Die Systeme oder Tonreihen unterscheiden sich nach dem äußeren Umfang, den sie begrenzen, wie nach der Ordnung der Intervalle, aus welchen sie sich zusammensetzen. An und für sich können unzählige Systeme oder Tonreihen gebildet werden, sofern bei jedem beliebigen Ton der Reihe geschlossen werden kann und die Intervalle in jeder beliebigen Weise geordnet werden können. Die griechische Theorie bildet jedoch nur Quart-, Quint- und Octav-Reihen, gemäß der geschichtlichen Entwicklung der Scala. Es werden nach der Stellung, welche der Halbton unter den Ganztönen einnimmt, zu unterscheiden sein

- 3 Gattungen (griech. εἶδη) von Quartreihen,
 4 " " " " Quintreihen,
 7 " " " " Octavreihen.

Dasjenige System, welches aus sämtlichen Arten oder Gattungen von Systemen zusammengesetzt ist, die oben angeführte, aus 15 Stufen bestehende Tonreihe durch 2 Octaven, nennt die pythagoräische Schule und mit ihr die ganze Theorie das große vollkommene System, nach der Art seiner Zusammensetzung das System der unverbundenen (διεζυγμένων) Saiten genannt.

Von ihm wird das „kleine vollkommene System“ unterschieden (σύστημα τέλειον ἑλαττον), in welchem 3 Tetrachorde mit einander verbunden sind, weshalb es das System der verbundenen (συνηγμένων) Saiten heißt. Sofern es in der



unteren Reihe h, in der oberen aber b hat, gestattet es der Melodie, die sich aus seinen Tönen aufbaut, die Modulation¹⁾. Aus diesem Grunde wird es auch das Modulationssystem (μετάβολον) genannt.

Nimmt man dem großen vollkommenen System das oberste Tetrachord, so entsteht eine 12-Tonreihe ohne besondere auffällige Eigentümlichkeiten (σύστημα διὰ πασῶν καὶ διαπέντε).

Wird das große vollkommene System noch durch Hinzunahme des dem System der verbundenen (συνηγμένων) eigentümlichen obersten Tetrachords (d c b) erweitert, oder werden dem verbundenen System die 2 oberen Tetrachorde des unverbundenen angefügt, so entsteht eine 18-Tonreihe, das σύστημα ἀμετάβολον, welches somit die Verbindung beider Hauptsysteme darstellt.

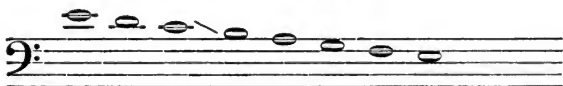
Von der größten Bedeutung sowohl für die griechische, als für die moderne abendländische Musik sind die Octavensysteme: die ἀρμονίαι (nach Heraklitos, Platon, Aristoteles),

1) Ptol. II, 6.

die εἰδη διὰ πασῶν (nach Ptolemäos und Aristoxenos), nur uneigentlich und mißbräuchlich τόνοι genannt, welcher Ausdruck die später zu nennenden Transpositionsscalen bezeichnet.

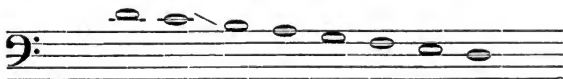
Die erste derselben, welche als die national hellenische Octavengattung galt, die dorische, entspricht unsrer abwärts (diatonisch) gesungenen e moll-Tonleiter:

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



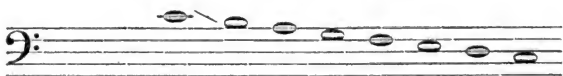
Der zweite Typus ist die phrygische Gattung, unserem Ohr wohl die fremdeste, etwa ein dur mit kleiner Septime:

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



Die dritte, lydische Octavengattung, entspricht unsrem dur vollständig:

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



Die griechische Anschauung zerlegte die Octave in zwei Tetrachorde oder nach Gaudentius in je eine Quarte und eine Quinte.

In den angeführten Stamm-Harmonieen liegt nach griechischer Anschauung die Quarte unten, die Quinte oben, also:

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

Setzt man die Quinte nach unten, die Quarte nach oben, so erhält man folgende drei weitere Gattungen:

4. a g f e d c H A

hypodorisch oder äolisch, ὑποδοριστί oder αἰολιστί.

5. g f e d c H A G

hypophrygisch oder jastisch (jonisch), ἀρμονία ὑποφρυγιστί oder ἰαστί.

6. f e d c H A G F

hypolydisch oder syntonolydisch (ἀ. ὑπολυδιστί, χαλαρὰ λυδιστί oder ἀνειμένῃ λυδιστί).

Hierzu kommt noch als 7te Leiter

7. u. 8. die mixolydische oder syntonojastische (μειζολυδιστί oder συντονο-ἰαστί) und die hypo-mixolydische:

7. h a g f e d c H

und

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

Diese lautet der dorischen gleich, aber die Eintheilung ist umgekehrt; ebenso verhält sich die sogenannte lokrische Tonart

a g f e d c h a

zur äolischen.

Das charakteristische Wesen dieser Octavengattungen liegt in der einer jeden eigentümlichen Ordnung der Intervalle, insbesondere in der Stellung, welche der Halbton im Tetrachord unter den Ganztönen desselben einnimmt.

Der spezifisch-melodische Charakter der aus diesen Tonreihen gebildeten Weisen wird ferner dadurch bestimmt, daß die Tonbewegung im Finalton der Tonart zur Ruhe kommen mußte, so daß einer jeden dieser Weisen Tonschlüsse und Tonsfälle von bestimmter Physiognomie eigentümlich waren.

Die melodische Eigentümlichkeit wird noch schärfer gekennzeichnet und noch individueller ausgeprägt durch die tonische

und harmonische Bedeutung, welche jedesmal der Finalton der Reihe und der ihr zugehörigen Melodie hat. Bei einem so feinsinnigen Volke, wie die Griechen waren, darf zum Voraus angenommen werden, daß sie, trotzdem sie eine ausgebildete Harmonielehre nicht besaßen, dennoch ein feines Gefühl hatten für die harmonische Bestimmtheit ihrer Tonarten. Die Bedeutung der eigentlichen Tonica, wie der Dominante machte sich denn auch wirklich geltend bei der Bildung der Melodien aus den betreffenden Tonarten und es ist speciell das Verhältniß, in welchem der jeweilige Finalton der Weise (man könnte sagen: die melodische Tonica) zu der eigentlichen (der die Leiter harmonisch beherrschenden) Tonica steht, was den Weisen einen bestimmten, individuellen Charakter gibt.

So schlägt durch die dorische wie durch die äolische Tonleiter der Mollaccord a c e durch; harmonisch betrachtet ist sowohl die dorische wie die äolische Tonart unser a-moll; in beiden wäre also a der Grundton (die Tonica), und e die Dominante. Nun ist in der dorischen Tonart der Finalton: e, in der äolischen: a; der charakteristische Unterschied zwischen den Melodien der dorischen und denjenigen der äolischen Tonart äußert sich also schon darin, daß in den ersteren die Tonbewegung in der (eigentlichen, harmonischen) Dominante zur Ruhe kommt, etwas Verschwebendes hat, während die letzteren in die wirkliche Tonica (a, Tonica von a-moll) zurückgehen, die Melodie zu klarem und festem Abschluß bringen.

In der phrygischen, hypophrygischen und mixolydischen Tonart schlägt der Dur-Accord g h d durch; wieder wird die Physiognomie der aus diesen Tonarten gebildeten Weisen charakteristisch bestimmt durch die Beziehung des Schlußtons der Melodie zu g, der eigentlichen Dominante von allen drei Leitern (nach harmonischer Auffassung): die phrygischen schließen mit der Dominante (d), die mixolydischen auf der Terz (h), die hypophrygischen auf der Tonica.

In der lydischen, hypolydischen und hypo-mixolydischen Ton-

art schlägt der F dur-Accord durch, nach unsrer Auffassung wäre also f Tonica und c Dominante in allen drei Tonarten: die Finaltöne sind aber in der Lydischen die Dominante (c), in der hypo-mixolydischen die Terze (e), in der hypolydischen die Tonica f. Das Gefühl für die harmonische Bestimmtheit der Tonarten konnte dem griechischen Volke nicht entgehen; gebrauchten sie auch die durch die Leitern gleichsam hindurchscheinenden Grundaccorde (dur und moll) nicht als Accorde, so traten dieselben doch in melodischer (gebrochener) Form vor das Gehör und dieses konnte sich bei einem so feinsinnig angelegten Volke ihrer eigentümlichen Physiognomie kaum verschließen. Nach der (allerdings modernen) harmonischen Bestimmtheit angesehen würden die phrygische und lydische (sammt den 4 weiteren Gattungen des hypophrygischen, mixolydischen, hypolydischen und hypo-mixolydischen) zusammenfallen in ein Dur-Geschlecht. Daß den Griechen die harmonische Verwandtschaft, somit also die harmonische Bestimmtheit der Tonarten nicht entgangen ist, bezeugt eine Stelle des Aristoteles, wo berichtet wird, es gebe Musiker, welche nur zwei Tonarten gelten lassen, die dorische (hellenische) und die phrygische (eingeführte), indem sie alle übrigen unter diese beiden subsumiren.

Zur schärferen Ausprägung der eigentümlichen melodisch-harmonischen Physiognomie der Tonart trug die instrumentale Begleitung bei, welche den Finalton, das charakteristisch Unterscheidende in der Richtung der jeweiligen Tonbewegung, dadurch noch hervorhebt, daß sie stets im Finalton mit der Singstimme, sei's im Unisono, sei's in der Octave, zusammen treffen muß.

Auf der Wahrnehmung der bestimmten Physiognomie, welche durch die genannten Unterschiede der aus den verschiedenen Octavengattungen gebildeten Weisen bedingt ist, und auf der Wahrnehmung gewisser, dem betreffenden Stamme, dem die Tonart zugeschrieben wurde, eigentümlicher Charakterzüge beruht das, was die Alten über das $\gamma\delta\sigma\zeta$ der Tonarten lehrten.

Sicherlich trifft das, was von Plato, von Aristoteles über dieses ἦθος, den Charakter, gesagt wird, ebenso, wenn nicht mehr, die thatsächlich den betreffenden Tonarten zugehörigen Weisen und Gattungen, als die Tonarten selbst.

So gilt dorisch für ernst, männlich, würdevoll, kriegerisch, vornehm, beruhigend — ganz entsprechend dem hervorstechenden Wesen des dorischen Stammes; phrygisch gilt für bacchantisch, aufregend, leidenschaftlich, ekstatisch; lydisch für anmutig, jugendfrisch, beweglich und sanft anschmiegend; dem Hypodorischen wird der Charakter des Stolzes und des Hochmuts, aber ebenso der des Freien und Geraden, Kernfesten (Aristoteles) zugeschrieben, dem Hypophrygischen der Charakter des trocken Nüchternen, aber auch des Eleganten; in dem Hypolydischen wird ein wollüstiges, berausches Wesen, im Mixolydischen wird der Ausdruck des Klagenen und Zärtlichen, des Tiefleidenschaftlichen und Gepreßten, aber auch des Gedrungenen, Markigen gefunden. —

Stellen die ἀρμονίαι die verschiedenen Tonarten dar, ganz abgesehen von der absoluten Tonhöhe, so beziehen sich die „τόνοι“, wie schon der Name anzeigt, auf die Tonhöhe, sie bezeichnen die Transpositions-Scalen: entsprechen die ἀρμονία unfrem dur und moll, so entsprechen die τόνοι unfrem C dur, Des dur, D dur, Dis dur u. f. f. C moll, Des moll, D moll, Dis moll etc. Dies ist trotz der Verwirrung, welche die späteren Musikschriftsteller durch den willkürlichen Gebrauch des Wortes τόνος angerichtet haben, immer festzuhalten. Ursprünglich gab es nur 3 τόνοι, den dorischen, phrygischen, lydischen, später 5, dann 7 (seit Damon)¹⁾; noch später 13 (seit Aristogenos)¹⁾, endlich 15 (seit Aristides)¹⁾.

Die Tonarten, beließ man sie auf ihren Stammtönen, giengen durch verschiedene Tonregionen. Nun aber ist der Umfang der menschlichen Sinne ein ziemlich beschränkter; die

1) f. u.

den beiden Timbres der Männerstimme, dem Tenor und Baß gemeinsame, leicht zugängliche, die Anmut der Stimme zur Geltung bringende Tonlage ist etwa $f - f$. Da nun alle Chöre von Männerstimmen ausgeführt wurden, so lag das Bedürfnis vor, alle Tonarten, zunächst diejenigen, die man am häufigsten gebrauchte (dorisch, phrygisch, lydisch), in die für den Gesang günstige Tonlage zu versetzen, also etwa nach f als Ausgangspunkt. Die dorische Leiter in Stammtönen ist

$$e^1 d^1 c^{\frac{1}{2}} h^1 a^1 g^1 f^{\frac{1}{2}} e$$

diese nach f versetzt lautet:

$$f^1 es^1 des^{\frac{1}{2}} c^1 b^1 as^1 ges^{\frac{1}{2}} f.$$

Diese Leiter aber fällt zusammen mit dem dorischen $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, d. h.

der auf b mit der Vorzeichnung von \flat \flat \flat aufgebauten Scala

$$b \text{ as ges } \overbrace{f \text{ es des } c} \text{ b as ges } f \text{ es des } c \text{ b.}$$

So erklärt es sich, daß derjenige $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ der dorische, phrygische, lydische u. s. f. genannt wird, welcher diejenige Vorzeichnung hat, die der von f ausgehenden Scala gegeben werden muß, damit sie die dorische, phrygische oder lydische Tonart darstelle; oder: im dorischen, phrygischen, lydischen u. s. f. $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ muß sich je die gleichnamige Tonart ($\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\iota\alpha$) von f aus finden. — Für den Chorgesang genügten die sieben $\tau\acute{o}\nu\omicron\iota$; erst die selbständige Ausbildung der Instrumentalvirtuosität und die Konsequenz der Theorie führten dazu, auf jedem Halbton der chromatisch getheilten Octave die Tonleiter des oben angegebenen vollkommenen Systems zu errichten (S. 22). —

Das ganze Gebiet der Töne zerfiel den Griechen in 3 Regionen ($\tau\acute{o}\nu\omicron\iota$) von je einer Octave.

Der Umfang der menschlichen Stimme wurde nämlich auf 2 Octaven berechnet ($B - b'$) und in 3, beziehungsweise 4 Regionen eingetheilt:

- 1) τ. ὑπασπειδής, unfrem Baß (C—a) entsprechend,
- 2) τ. μεσοσπειδής, „ Bariton (G—d) „
- 3) τ. νησπειδής, „ Tenor (es—b) „

4) bei einzelnen noch τ. ὑπερβολαιεὶδής, was über b hinausragt, also unser Discant, bezw. Sopran. —

Allen bisherigen Betrachtungen liegt das diatonische Tetrachord zu Grunde. Es kann nun aber der Raum zwischen Grundton und Quarte auch anders ausgefüllt werden als durch die Stufen des Halbtons und der 2 Ganztöne. Die Verschiedenheit in der Ausfüllung des Quartraums bei feststehendem Grundton und Quartton (welche deshalb die ἐστῶτες heißen) begründet den Unterschied der „Geschlechter“ (γένη). Haben die zwischenliegenden (beweglichen, κινούμενοι) Töne die normale, die Maximalspannung, so ist das Tetrachord das diatonische (gespannte, von διατείνω), z. B.

e d c h.

Stimmt man aber den Ton d um einen halben Ton nach der Tiefe (cis oder des), so daß er mit dem vierten Ton das Intervall einer kleinen Terz bildet, so erhalten wir das Tetrachord

e — cis c h

das chromatische.

Stimmt man den Ton d nach c, so daß er mit e eine große Terz bildet, so ergibt sich das ältere Tetrachord des Olympos

c — c $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ h.

welches zum enarmonischen wird, indem der halbe Ton h c noch einmal in zwei Viertelstöne getheilt wird.

Auch diesen Geschlechtern, die wir uns wohl als melodische Vortrageweisen denken müssen, die mitten in einer und derselben Composition, also als Schattirung der Haupttonart, gebraucht wurden, schrieb man einen bestimmten Charakter zu. Theon von Smyrna nennt das diatonische Geschlecht männlich, das chromatische klagend und pathetisch, das enarmonische mystisch und künstlich; dies letztere schloß sich nur an die phrygische Tonart, das chromatische an die phrygische und lydische an. Beide Geschlechter, das chromatische und enarmonische, waren von der älteren Tragödie ausgeschlossen.

Einen Beweis von der Feinheit des griechischen Gehörs, welches auch die kleinsten Nuancen der Tonfortschreitung beachtet, bildet die Unterscheidung der sogenannten *χροαι* oder Farben d. i. Intonationsnuancen, welche auf der Unterscheidung des großen Ganztons ($\frac{8}{9}$), des kleinen Ganztons ($\frac{9}{10}$) und des übermäßigen Ganztons ($\frac{13}{8}$) innerhalb des diatonischen Geschlechts und auf noch minutiöseren Unterscheidungen beim chromatischen Geschlecht beruhen, während das enarmonische Geschlecht keine *χροαι* mehr zuläßt. Stimmt man nemlich im diatonischen Geschlecht die Terz¹⁾ nach dem Verhältniß von $\frac{4}{5}$, so besteht sie aus den Intervallen des großen und des kleinen Ganztons: dies ist die regelmäßige Gestalt des diatonischen Geschlechts, das Syntonon diatonos (praktisch freilich selten oder nie gebraucht); enthält die Aufeinanderfolge der drei Ganztöne das Intervall eines übermäßigen Ganztons (*εκβολή*), so entsteht, wenn zuerst das Intervall des übermäßigen, dann das des entsprechend kleineren Ganztons genommen wird, das Diatonon tonaion (die bei den Griechen beliebteste Nuance der Tonfolge innerhalb der Terz), im umgekehrten Falle das Diatonon malakon. —

Auf die Lehre von den Elementen der Musik folgt die Lehre von der musikalischen Composition, die *μελοποιία*, d. h. die Kunst, das *μέλος* zusammenzufügen, die Klänge in eine wohlgefällige Folge zu ordnen. Die *μελοποιία* zerfällt wieder in drei Theile, die *λέψις* (Wahl der Tonregion, des τόπος), durch welche der Styl, die Haltung des Tonstücks bestimmt wird; die *μίξις* d. h. die Mischung oder kunstmäßige Vereinigung der Klänge, Geschlechter, Harmonien, Tonoi und Topoi, und endlich die *χρησις* d. i. die Kunst der Stimmführung. Bei der letzteren ist festzuhalten, daß es sich in der hellenischen Tonkunst ausschließlich um Homophonie handelt, und daß die Lehre von der Stimmführung alle erdenklichen Arten und Formen der melodischen Bewegung erörtert und charakterisirt. Ebenso

1) 3. B. c—e (Intervalle: c—d = $\frac{9}{8}$, d—e = $\frac{10}{9}$).

ist bei der Modulation (*μεταβολή*) nicht an das zu denken, was wir unter Modulation verstehen, sofern ja der Begriff der Tonalität, d. h. der einem Musikstück zu Grunde liegenden, dasselbe beherrschenden, durch die Formel des Grundaccords bestimmbar tonalen Einheit bei den Griechen nicht ausgebildet war und jedenfalls in ihrer Theorie keine Rolle spielte. Es handelt sich bei der Metabole um den Uebergang entweder aus einem System in's andre, also z. B. aus dem dorischen in's Iydische; oder aus einem Geschlecht in's andre, z. B. aus dem chromatischen in's enarmonische u. s. f., oder von einem τόνος in den andern oder von einem τόπος in den andern.

Die Melodie war, jedenfalls was den Gesang betrifft, einstimmig, beziehungsweise durch die Octave verstärkt.

Die Instrumentalbegleitung dagegen konnte entweder die Melodie mitspielen, dieselbe mit Klang sättigend und ihre Tonkraft verstärkend (*πρόσχωρδα κρούειν*), oder sie konnte zu der Singstimme eine Gegenstimme bilden (freilich nur in beschränktem Maße) (*ὑπὸ τῆν ᾠδὴν κρούειν*). Männer wie Plato wollten beim Unterricht der Jugend nur die erste Art, die zweite, das Princip der Homophonie durchbrechende, nur den Künstlern gestatten. Bei der zweiten Art der Begleitung durfte, wie auch im reinen Instrumentalvortrag, also etwa im Vorspiel zum Gesang (*προάλλιον* oder *προνόμιον*) oder im Zwischenpiel (*κρούμα*), nicht bloß die Consonanz, sondern auch die Dissonanz zur Verwendung kommen (nachweislich die Octave, Quinte, Quarte, Terz, Secunde). Mehr als zweistimmig war die griechische Musik nie; mögen wir uns die begleitende Stimme also auch als eine wirkliche (reale), vielleicht durch Figuration bereicherte und belebte Stimme denken, mögen wir annehmen, daß jede Tonart ihre charakteristischen Cadenzen und Lieblingswendungen in der Stimmenbewegung besaß — so war und blieb die griechische Polyphonie doch immer nur accentuirte Melodie — die griechische Musik war und blieb Homophonie: die Hauptsache war die melodische Zeichnung — die harmo-

nischen Accente sollten dieselbe nur beleben und mit Klang sättigen.

Eben darum wurde nun auch dem anderen Elemente, welches neben der Tonbewegung einer Melodie die bezeichnende und sprechende Physiognomie verleiht, dem Elemente des Rhythmus, eine ungleich größere Aufmerksamkeit geschenkt, als der Harmonielehre, welche bei der Lehre von den Consonanzen und Dissonanzen stehen blieb.

Die musikalische Rhythmik war schlechthin an die Metrik (Prosodie) gebunden. Erst die spätere Schule (die Schule des Aristogenos) trennte die musikalische Rhythmik von der Metrik. Alle Musik war ja bei den Griechen wesentlich Vocalmusik: die Instrumentalformen (Nomen) waren für die betreffenden Instrumente arrangirte Gesänge, oder, wenn sie auch für die Instrumente ausdrücklich componirt waren, im Geist der Vocalmusik erfunden. Die Poesie gab den Rhythmus her: die Notenwerte hatten sich nach den prosodischen Maßen zu richten. Der Rhythmus ist das männlich-active, die Melodie (*ἁρμονία*) das weiblich-passive Element: der Rhythmus ist es, welcher Wortmaß, Ton und Gebärde zu Einem vereint: alle drei haben ihm sich zu unterwerfen.

Demgemäß ist die Gliederung des einzelnen Tactes eine viel weniger mannigfaltige als bei uns: die Prosodie kennt ja im allgemeinen nur die zweizeitige Länge und die einzeitige Kürze. So setzen sich alle Combinationen des Tactes aus der Kürze und Länge zusammen; nur selten sind drei- und vierzeitige Längen; das nach dem Tempo (*ἄγωγη*) verschiedene, also kein absolutes Zeitmaß darstellende Tactmaß, die allen Tactcombinationen zu Grunde liegende Einheit ist die Kürze (*χρόνος πρῶτος*), nach unsrem System etwa die Achtelnote; — zwei solcher bilden den *χρόνος δεύτερος*, drei den *χρόνος τρίτος*: vier den *χρόνος τετράστος*; außerdem gibt es irrationale Notenwerte, welche sich aus einer Kürze und einem Bruchtheil derselben bilden. Die Pausen (*χρόνοι κενοί*) gliedern sich wie die Noten.

Mehrere Zeiten bilden ein Tactgeschlecht, wenn ihre Reihe ein rhythmisches Bild, eine rhythmische Figur darstellt, welche sich dem Gehör leicht faßlich aufdrängt: sie müssen aus Gruppen von 2, 3 oder 5 Kürzen bestehen, oder sich auf solche zurückführen lassen; der Tact muß aus Thesis und Arsis bestehen, wodurch er eine rhythmische Einheit bildet: im geradtheiligen Tact entspricht die Thesis unsrem guten, die Arsis unsrem schlechten Tacttheil; im dreitheiligen Tact fällt der Accent der Thesis auf die erste und dritte, so daß der $\frac{3}{4}$ Tact nicht, wie bei uns, mit 3, sondern mit 2 Schlägen tactirt wird.

Es erhält demnach

der $\frac{2}{4}$ Tact (= 4 Kürzen)	2 Auf=	2 Niederschläge,
„ $\frac{3}{8}$ „ (= 3 „)	2 „	1 „
„ $\frac{3}{4}$ „ (= 6 „)	4 „	2 „
„ $\frac{5}{8}$ „ (= 5 „)	3 „	2 „

Die Gebundenheit an die Fesseln der Prosodie bewahrte der griechischen Melodik relative Einfachheit und Plastik in der Gliederung des Tactes: aber um so reicher und mannigfaltiger war die Tactgruppierung, nach unsrer Benennung die Satz- und Periodengliederung, sofern die in sich selbst einfachen Tacte die mannigfaltigste Combination zuließen. Eine geordnete Reihe von Tacten hieß Kolon (entsprechend unsrem Satz): die Kola werden zu Perioden erweitert, entweder, indem zwei Sätze von gleichem Umfang aneinandergefügt werden (stichische Periode); oder indem derselbe Satz wiederholt (palinodische Periode), oder dem ersten Satz dessen rhythmische Umkehrung gegenübergestellt (antithetische Periode) oder zwischen die umgekehrten Sätze ein Zwischenpiel gestellt wird (mesodische Periode).

Die Perioden bilden sich weiter zu Systemen. Die Systeme sind strophische, wenn derselbe Rhythmus mit anderen Worten sich wiederholt (wie bei unsrem strophischen Liede) oder kommatische, wenn der Text durchcomponirt ist, wie dies in dem dramatischen Einzelvortrag (Monodie) der Fall war, wäh-

rend der Chorgesang des Dramas dem System der strophischen Form angehört, welches wiederum entweder monostrophisch war d. h. wie unser Strophenlied nur Eine rhythmische Strophe enthielt, oder aber perikopisch, d. h. ganze Systemgruppen als Strophe behandelte und wiederholte. Die Peritope ist eine synzygische, wenn sie aus Paaren von Strophen desselben Schema's besteht, also z. B. je einer Strophe eine Antistrophe entspricht; sie heißt eine epodische Peritope, wenn unter drei Strophen sich je zwei entsprechen, also z. B. in dem Schema:

I. A. A. B. II. A. A. B.

Strophe. Antistrophe. Epodos. Strophe. Antistrophe. Epodos.

Der enge Anschluß des musikalischen an den sprachlichen Rhythmus verschmolz Text und Melodie auf's innigste mit einander: das Ganze war weder bloß Musik, noch bloß Poesie: es war Gesang, es war musikalisch stylisirte Poesie: in dieser Einheit und Verbundenheit des sprachlichen und des musikalischen Elements liegt das Geheimniß der packenden Energie und des hinnehmenden Zaubers der griechischen Tonkunst; alles, was die Griechen von der wunderbaren Wirkung derselben auf das Gemüt rühmen, bezieht sich ja nicht auf die Musik an sich, das Kind der Romantik, sondern auf die in plastisch wohlgefälliger, rhythmisch charaktervoller Melodie einhererschwebende Poesie. Der Grieche wollte nicht „in Tönen dichten“, sondern durch Klang den Vortrag der Poesie idealisiren; er wollte nicht die Worte „in Tönen auflösen“, sondern durch die Wirkung des μέλος den Eindruck der Dichtung verstärken.

B. Ueberblick über die Geschichte der griechischen Musik.

Die Geschichte der griechischen Musik zerfällt in zwei Epochen, eine Epoche der musikalischen Production und eine Epoche der Reproduction; die erstere umfaßt die in das Dunkel des Mythos gehüllten Anfänge der griechischen Musik (etwa bis auf 676 v. Chr.); sodann die Zeit der Entstehung und Entwicklung der Hauptgattungen und Hauptstyle nationaler

hellenischer Tonkunst von Olympos und Terpander bis auf Pindar c. 500; ferner die classische Periode der griechischen Musik, eingeleitet mit Pindar, dem Palestrina der Griechen, beherrscht von den großen Tragikern; endlich die Periode der Virtuosität, welche den Nachlaß der musikalischen Erfindungskraft darin verräth, daß der Technik einseitige Ausbildung zu Theil wird, etwa vom Beginn des peloponnesischen Krieges bis zum Untergang der hellenischen Freiheit in der Schlacht bei Chäronäa (430—338).

Die zweite Epoche — die Zeit der Reflexion — zeigt neben einseitiger Pflege der Theorie den zunehmenden Zerfall der musikalischen Praxis. Am Eingang der Periode steht Aristogenos, der große Theoretiker, der, wiewohl von Heimweh nach der alten classischen Kunst erfüllt, selbst schon den Verfall einleitet.

Mit dem Beginn des römischen Kaisertums wird die Musik der Griechen die Modekunst Roms; mit dem Untergang des weströmischen Reiches geht ihre Praxis, soweit nicht die Kirche sie fortgepflanzt hat, vollends verloren.

Erste Epoche.

I. Vorgefährte.

1. Die griechische Musik, deren Entwicklung aufs Engste mit der Entwicklung der Poesie verknüpft ist, wurzelt theils im Volksgefang, theils im gottesdienstlichen Gesang.

Das älteste Volkslied der Hellenen ist das Heldenlied, Volkslied, nicht sowohl, weil es vom Volke selbst und zum Volke gesungen wurde — vielmehr war es der geübte Sänger, der in den Kreisen der Edlen die Thaten der Helden besang, ein willkommener Gast in der Königsburg, beim festlichen Mahle, im Kreise fröhlicher Tischgenossen — als weil es die Lieblinge des Volkes feierte und auf das Volksleben und Volksbewußtsein bestimmend einwirkte. Die metrische Form des Heldenliedes war der Hexameter; der Vortrag bewegte sich

wohl nur im Umfang weniger Töne, zwischen Rede und Gesang schwebend, durch die Klänge der Kithara nur eingeleitet, und leicht accentuirt.

In den Zeiten ruhigeren Behagens, zumal in den Gegenden, wo eine reichlich spendende Natur ein behäbigeres Dasein gestattete, erblühte auch das Lied des Friedens in mannigfaltiger Form. Auch der Grieche versüßte sich die nüchterne, einförmige Arbeit mit frischem Gesang, Freude und Leid des Lebens fand Ausdruck im Volkslied. In der homerischen Zeit finden wir einerseits den (wohl auf dem Wege phrygisch-thracischer Vermittlung aus dem Orient herübergekommenen) das Scheiden des Sommers, das Welken der Natur beklagenden Einosgesang (εἰνος oder εἰνοῦδιον), das Lied der Weinernte, das von einem Einzelnen vorgetragen wurde, wobei der Chor nur den Refrain »αἰλινον, αἰλινον« sang, andererseits das Hochzeitlied (ὕμνην oder ὑμέναιος), das von dem ganzen Gefolge gesungen wurde, welches die Braut aus dem jungfräulichen Gemach unter Fackelschein und Tanz in das Haus des Gatten geleitete. Aus Phrygien stammte das Schnitterlied (λιτοέρσις, θεριστικός ὕμνος), von Flöten begleitet; der Demeter sang man Lieder beim Binden der Garben (ὄλος oder ἴουλος), beim Säen der Saat; Apollo rief man an, wenn die Wolken die Sonne verhüllten, in Liedern, die Sonnenschein erbat (φιλιγιάς, Knabenlieder), Zeus bat man (in Attika) um Regen im Lied. Man sang beim Brunnenschöpfen (μαῖος), beim Brotbacken (πιστικά), beim Spinnen und Weben (ᾠδή ἑλινος), es gab Hirtenlieder (ποιμενικά oder νόμιον μέλος, βουκολιασμοί oder συβωτικά), Müllerlieder (ἐπιμύλιος ᾠδή, ἄσμα μολωθρῶν) und Ruderlieder (ἑρετικά), Badelieder (βλαναείων ᾠδαί), Spiellieder, Wiegenlieder (καταβουκαλήσεις). Bei der Geburt eines Kindes rief man Artemis an (ὄπιγγοί), lag ein Todtes im Hause, so erscholl die Todtenklage (θρήνος), von Einem vorgetragen, vom Chor respondirt mit dem Klageruf, später sowohl im Hause als ὄλοφυρμός, als beim Begräbnis als ἱαλεμός). Endlich gab es Bettellieder, welche Knaben

sangen, wenn sie an gewissen Tagen Gaben heischend von Haus zu Haus zogen (εἰρεσιώνη); zumal wenn der Frühling ins Land kam, meldeten sie in Schwalbenliedern (χελιδόνομα) die fröhliche Botschaft von der Wiedertehr der Frühlingsboten. (Krähenslieder, κορώνισμα, sind gleichfalls Bittlieder, während deren Absingung die Knaben eine Krähe in der Hand hielten).

Die Trinklieder dagegen (σκόλια) waren nicht eigentliche Volkslieder, sondern volkstümlich gewordene Kunstlieder der späteren Zeit.

Durch die meisten Volkslieder geht ein Ton wehmütiger Klage; die Weisen gehörten der ernstesten dorischen Tonart an. —

Der heilige, gottesdienstliche Gesang fand seine Stätte vor allem unter denjenigen Stämmen, welche die Erinnerungen an die alte Heimat im Orient und die ehrwürdigen Bräuche der Vorzeit am zähesten bewahrten, wie die Thraker am Olympos. Schon in der homerischen Zeit war Delphi der Mittelpunkt des Apollocults, wo der apollinische νόμος, der ernste, daktylische Hymnus gepflegt wurde. Andererseits bewahrten die Thraker den Dionysoscult mit den leidenschaftlich erregenden, orgiastischen Liedern; beide Richtungen des religiösen Gesanges, die ernste apollinische, wie die orgiastische vereinigt die Sage noch in dem thrakischen Sänger Orpheus, der wieder auf Musäus und Eumolpos die Weise des thrakisch-pierischen Liedes vererbte. Mit dem Vordringen der Thraker verbreiteten sich auch die von ihnen pietätvoll bewahrten alten Culte und Bräuche im übrigen Griechenland; Priestergeschlechter, wie die Eumolpiden, bewahrten die alten, heiligen Gesänge.

2. Das älteste Instrument der Griechen ist die Flöte, welche die Griechen aus dem Orient mitgebracht hatten. Besondere Pflege fand das Flötenspiel in der ältesten Zeit bei den dorischen Stämmen; so gehörte bei den Spartanern das Flötenspiel zur Erziehung; der Waffentanz (πορροχη) wurde von Flöten begleitet; unter den Klängen des von Flöten gespielten καρτέριον μέλος (des den Dioscuren zugeschriebenen Kriegesliedes)

zogen die Spartaner in die Schlacht. Weniger Sympathie genoß das Flötenspiel bei den jonischen Stämmen, namentlich bei den Athenern, deren Wiß sich mit den Flötenbläsern viel zu schaffen machte, ohne daß man zu Athen übrigens geneigt war, bei festlicher Gelegenheit auf kunstvolles Flötenspiel zu verzichten. Dagegen war insbesondere in späterer Zeit Theben eine Pflanzstätte des Flötenspiels.

Von Saiteninstrumenten finden wir schon in frühester Zeit die *Lyra* (λύρα, φόρμιγγε, κιθάρα), die sich als das einfachere und leichter zu behandelnde Instrument von der *κιθάρα*, dem wesentlich vollkommeneren und größeren Instrumente unterschied. Von fremden Instrumenten bürgerten sich zeitweise verschiedene Harfenarten ein, so die *Magadis* (mit 20 Seiten), die *Pektis* (mit 7 Seiten). Das National-Instrument blieb die *κιθάρα*, schon weil dieselbe als Instrument der Begleitung weitaus das geeignetste und discreteste war.

II. Die Ausbildung der griechischen Musik.

Das Jahr 1000 bezeichnet im Leben der griechischen Nation einen Wendepunkt. Die Stämme, in der dorischen Wanderung durcheinander geschüttelt, consolidiren sich; an ihre Spitze tritt der dorische Stamm, der zuerst auch in der Musik die Führung übernimmt und derselben die Eigentümlichkeit dorischen Wesens aufprägt, das hauptsächlich in gemessenem, fast rauhem Ernst, strenger Zusammengefaßtheit und würdevoller Haltung, und, was die Kunst betrifft, in starkem Hängen am Einmal Gegebenen, in gesundem Conservatismus besteht.

Den vollsten Ausdruck und die belebendste Kräftigung fand das Nationalbewußtsein in den Festspielen. Die Stellung und Bedeutung, welche dabei der Tonkunst eingeräumt wurde, verlieh dieser den Adel einer nationalen, das Geistesleben der Nation mitconstituirenden Kunst. Freilich war es mehr der ethische und politische Gesichtspunkt, welcher den Wert der Musik bestimmte: so trat sie in Olympia wesentlich als Element des

Gottesdienstes oder der kriegerischen Übung auf und auch bei den pythischen Spielen, ebenso bei den delischen, den karneischen, den Panathenäen u., welche in erster Linie den musischen Wettkämpfen galten, entschied doch weniger der ästhetisch-musikalische, als der ethische und poetische Gesichtspunkt, wie es für die ganze musikalische Auffassung der Griechen bezeichnend ist, daß die Musik ihnen — wenigstens in den besseren Zeiten — nie Selbstzweck, nie leeres Spiel zur Ergözung der Sinne und zur Beschäftigung der Fantasie war, sondern nur in dem Maße Wert und Geltung bekam, als sie sich als eine die geistige und leibliche Erziehung in Zucht nehmende, regelnde und fördernde Macht erwies und in den Dienst des unmittelbar auf den Geist eindringenden Wortes stellte.

Die Wiege der griechischen Musik war das sonnige Kleinasien, die Hauptpflegestätte in der ersten Zeit der dorische Peloponnes; in Sparta hatte schon Lykurgs Gesetzgebung die Pflege der Musik empfohlen; hier war es, wo man zuerst die erziehende Macht der Musik zu schätzen wußte und daher mit Eifer bestrebt war, die Kunst in den Dienst der Erziehung zu stellen; hier war es, wo die großen Tondichter Heimat und Wirkungskreis fanden.

An der Spitze der musikalischen Entwicklung steht der phrygische Flötenspieler und Componist Olympus, welcher zur Zeit des Königs Midas II. (c. 738 — 695) lebte, zuerst in seiner Heimat, dann vorübergehend auf Kreta, zuletzt aber in Sparta eine weitgehende Wirksamkeit entfaltete. Sofern er der erste war, welcher selbständige, musikalisch geschlossene, rhythmisch bestimmte Melodien (*νόμοι*) für die Flöte componirte, darf er als der Begründer der Instrumentalmusik (*τῆς κρουματικῆς μουσικῆς*) in Griechenland bezeichnet werden, ja als derjenige, welcher der Tonkunst als solcher überhaupt zu demjenigen Maße von Selbständigkeit und Freiheit verholfen hat, welches sie in Griechenland der Poesie gegenüber gewinnen und behaupten konnte.

Seine Compositionen bedingten die Erweiterung des Tongebietes: zu den bisherigen 4 Tönen der Scala fügte er drei weitere hinzu (e f g a b c d); seine Compositionen bewegten sich in der phrygischen, lydischen und dorischen Tonart, mit großer Freiheit und Selbständigkeit behandelt er die Rhythmen, die er wesentlich vermehrt und durch Combinationen mannigfaltiger zu gestalten suchte. Von den ihm zugeschriebenen Nomen ist besonders berühmt geworden die „Kriegswagenweise“ (ἀρμάτιος νόμος¹⁾); von Bedeutung für die Folgezeit waren seine μῦτρα, Lieder auf die Göttermutter Rhybele, sofern sie als Vorläufer des Dithyrambs anzusehen sind. Der von ihm begründeten phrygischen Schule im engeren Sinne gehören Krates und Hierax, letzterer Componist der im Marschtanz gehaltenen Flötenmusik zu dem πενταδλον in Argos an. Zur phrygischen Schule im weiteren Sinne sind zu zählen: Kallinos von Ephesus (c. 700 v. Chr.), Alkios von Samos (c. 650 v. Chr.), Mimnermos (c. 631 v. Chr.) und Thyrtäus von Milet (c. 629), der durch seine kriegerischen Elegien die Spartaner im zweiten messenischen Kriege zum Kampfe begeisterte. Alle die genannten bildeten die Elegie aus. Ursprünglich war ἔλεγος, „das zur Flöte gesungene Trauerlied“¹⁾, „eine aulethische Weise, welche dem Tode galt und zur Trauerfeier angestimmt wurde. Der Name der musikalischen Form, durch welche ein Trauerlied zum Ausdruck kam“, wurde auf das Gedicht übertragen, welches seit Kallinos politischen Inhalt erhielt und wahrscheinlich zwar mit einem musikalisch geschlossenen Gesang, eben dem νόμος ἔλεγος, eingeleitet und geschlossen, der Hauptsache nach aber rhapsodisch vorgetragen wurde. —

Neben Olympos ist der etwas jüngere Terpander von Lesbos (c. 676) als der Vater der griechischen Musik zu bezeichnen; zwar war er offenbar von der Kunst des Olympos berührt, aber sofern er an Stelle der Flöte die äolische Kithara bevorzugte, die Errungenenschaften des Olympos auf die Kitharodie

1) Flach a. a. D.

übertrug und die Musik in noch engere Verbindung mit der Poesie setzte, darf er in der That der Begründer und Gesetzgeber der griechischen Musik im engeren Sinne heißen, welche ja wesentlich Gesang ist. Während Olympos den 8ten Ton der Leiter wegließ, nahm Terpander diesen auf, um für die Melodik mehr Beweglichkeit zu gewinnen, ließ aber dafür die Sexte aus. 708 zur Unterdrückung eines Aufstandes nach Sparta berufen, brachte er dort die Kitharodie zur Geltung, die nun neben der Aulodie blühte. Die von Terpander begründete lesbische Kitharodenschule kam zu so ausschließlichem Ansehen, daß z. B. bei den karneischen und pythischen Wettkämpfen stets die Schüler Terpander's den Vorrang hatten. Die berühmtesten Vertreter der Schule sind Aristokleides, Phrynis (Zeitgenosse von Perikles), welcher die Zahl der Saiten auf 9 erhöhte, die Einheit des Rhythmus durch Anwendung des Tactwechsels durchbrach und die edle Einfachheit des Gesanges mit Einführung von Coloraturkünsten verließ, endlich Timotheus von Milet, welcher die Saitenzahl auf 11 vermehrte und überhaupt die Kunst der Kitharodie förderte, sowie Arion, der Begründer des Dithyrambs.

Jüngerer Zeitgenosse von Olympos und Terpander war der Schöpfer des Jambos: Archilochus von Paros († c. 670 v. Chr.), dessen Bedeutung auf dem Gebiete der Rhythmik liegt, sofern er den in den alten Dionysosliedern gegebenen Trippeltact ($\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ u. s. f.) in die Kunst einführte und durch sinnreiche Combinationen verschiedener Tactarten die Rhythmik bedeutend bereicherte. Außerdem ist er als der Begründer der epodischen Strophenform von Bedeutung für die Folgezeit.

Einen vierten Typus griechischer Musik vertritt neben Olympos, Terpander, Archilochus der Schüler des Olympos: Thaletas (c. 700 v. Chr.) von Gortys auf Kreta, der gleichfalls nach Sparta berufen wurde und dort eine bedeutende Wirksamkeit entfaltete, indem er die Kunst in den Dienst der nationalen Erziehung stellte, die gymnastischen Uebungen, den

Waffentanz, durch seine Hyporcheme und Pyrrhiche musikalisch stylisirte und, sofern er dazu Texte dichtete, vergeistigte, ebenso den Processionstanz, mit welchem man sich dem Heiligtum des Apollo Päon näherte, den Päan, zur Kunstform erhob und in die Literatur einführte. Seine Schüler Xenodamos, Xenokritos, Polymnast bildeten die Formen weiter aus; mit Sakadas von Argos wird die monodische Vortragsweise verlassen und der kunstvolle Chorgesang eingeführt. Die eigentlichen Begründer der dorischen Chorlyrik sind Alkman und Stesichoros. — Alkman, der, aus Lybien stammend, als Slave nach Sparta gebracht worden war, um seiner Kunst willen aber freigelassen wurde, baute auf dem von der Schule des Thaletas gelegten Grunde weiter, pflegt die entwickelte Strophe und entfaltet eine große Mannigfaltigkeit der Rhythmi. Berühmt wurden seine, in dorischer Tonart gehaltenen, von Flöten begleiteten Chortänze für Jungfrauen (*παρθέναι*). Mehr der durch Terpander vorgezeichneten nationalen Richtung gehört Stesichoros mit seinen (von Kitharen begleiteten) Chor-Hymnen an, welcher die peritopische Form von 3 Systemen schuf, wie sie auf lange hinaus maßgebend wurde.

Der ernststen Chorlyrik der Dorier stellte Arion von Lesbos, der berühmteste Kitharöde seiner Zeit, im Chor-Dithyramb eine neue, entwicklungsfähige, bewegte Form gegenüber. Im Gegensatz zu den dorischen Chören, welche im Vierer aufgestellt waren, führte Arion die Aufstellung im Kreis (*κύκλιος χορός*) ein; die Schwierigkeit der Einübung der bewegten und verschiedenartigen Rhythmen machte eine strenge, kunstgemäße Direction nöthig (*ἐξάρχων, διθυραμβοποιός, κυκλιοδιδάσκαλος*), welche wohl der Kitharöde selbst besorgte. Zur Begleitung dienten Flöte und Kithara. Endlich führte er für den Vortrag der Dithyramben den *τραγικός τρόπος* ein, d. h. die theatralische Verkleidung der Vortragenden.

So findet die classische Epoche alle Hauptformen entwickelt vor, welche nunmehr durch die classischen Vertreter der grie-

chischen Poesie und Musik zu voller Blüte kommen, die strengen (aus dem Cultus erwachsenen) des Nomos, Hymnos, Pään, Hyporchem, der Partheneia und des Dithyrambos und die freieren, weltlichen der Elegie und des Jambos.

III. Classische Periode.

Nach der Zeit des Sturzes der Pisistratiten (im 5. Jahrhundert v. Chr. G.) wird Athen der Mittelpunkt des griechischen Kunstlebens und insbesondere der Musik.

Die dorische Chorlyrik, bisher das mit Vorliebe gepflegte Genre, von Pindar und Simonides zu classischer Vollendung gebracht, tritt nach den Perserkriegen hinter der schwingvolleren Gattung des Dithyrambos zurück, welche überdies dem beweglichen und allem Neuen zugewandten Sinne der Athener besser entsprach, als die objective dorische Weise und Form.

Der musikalischen Praxis geht nunmehr die Ausbildung der Theorie zur Seite. Schon Pythagoras (geb. 680) hatte die Tonverhältnisse zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung gemacht und so der Musiklehre eine feste, wissenschaftliche Grundlage gegeben; zugleich hatte er Terpander's Heptachord zum Octachord, die 7stufige Scala zur Octave vervollständigt, die Notenschrift verbessert und noch andre Fortschritte angebahnt. Unter dem Einfluß der pythagoräischen Schule entfaltete Lasus von Hermione, der mit Anakreon aus Teos und Simonides aus Neos längere Zeit in Athen wirkte, seine umfassende theoretische Wirksamkeit: er gilt geradezu als der Begründer der musikalischen Theorie im engeren Sinne. Schon vor ihm wird als Theoretiker Pythokles (c. 520), neben ihm (c. 500) Agathokles und Midas genannt; beide letzteren waren die Lehrer von Lamprokles, dem Lehrer des Sophokles und Damon (c. 450). Letzterer wurde wieder der Lehrer Dracon's (c. 425), von welchem Plato in die Tonkunst eingeführt wurde. Rühmlich genannt wird der Lehrer des Alkibiades Pronomos von Theben und der zweite Lehrer Platos's Me-

tellus von Agrigent. Es charakterisirt diese ganze Periode, daß die Kitharodie — wie die dorische Chorlyrik — zurücktrat und die Aulodie in der Vorliebe des Volkes den Vorrang gewann.

Die Weiterentwicklung der Kunst schloß sich an die Form des Dithyrambus an und zwar in doppelter Richtung.

Einerseits wurde das musikalisch-lyrische Element der Gattung entwickelt von Lasus von Hermione (c. 500); er bereicherte die Instrumentation der Chöre, ordnete die rhythmische Gliederung und war selbst als Componist gefeiert. Mit ihm wetteiferte in der Composition und Dichtung von (Chor-) Dithyramben Pratinas von Phlius; ebenso vertraten diese Gattung Lamprokles, Simonides und Lasus' Schüler Pindar (geb. 522 v. Chr.); zugleich der classische Vertreter der dorischen Lyrik.

Auf der andern Seite werden die in der dithyrambischen Gattung liegenden dramatischen Elemente entwickelt und ihnen der Chor allmählich untergeordnet. Schon vor Thespis war es Sitte, daß bei den Lenäen ein Einzelner die Thaten und Schicksale des Gottes Dionysos vom Altar herab recitirte, während der Chor dieselben betrachtend feierte. Thespis übertrug den Vortrag ausdrücklich an einen Schauspieler, den ὀρχηστὴς (536), welcher sich mit den Chorführern in Beziehung setzte, unter verschiedenen Masken auftrat und so schon dramatisches Leben in das Ganze brachte. Phrynichos (476) begünstigte vorwiegend das lyrische Element und machte sich hauptsächlich um die Ausbildung der Orchestik verdient. Seine lieblichen Melodien waren noch während des peloponnesischen Krieges bei den älteren Leuten beliebt. Chorilos (c. 524) ist der Schöpfer des Satyrspiels („παίλοσα τραγωδία“), das etwa unserem Singpiel analog sein dürfte. Mit Aeschylus (526—456) steht die griechische Tragödie als das großartige Kunstwerk fertig da, welches alle bisherigen Elemente: Chorgesang und Monodie, Poesie und Orchestik zu einheitlicher Wirkung verband.

Das Wesen der griechischen Tragödie, welche dem Ideal des modernen lyrischen Dramas in mehr als Einer Hinsicht verwandt ist, bestimmt in conciser Weise Aristoteles: „Die Tragödie ist die Darstellung einer ernsten, abgeschlossenen Handlung, von einer gewissen Großartigkeit, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung dieser und ähnlicher Affecte vollbringt.“ Gemäß ihrem Ursprung aus dem Cultus trägt die Tragödie von Anfang an das Gepräge hohen Ernstes, hoher Idealität. Es ist daher begreiflich, daß nicht die individuellen Leidenschaften und Erlebnisse des bunten wirklichen Lebens ihren Gegenstand bilden konnten, sondern daß es in ihr sich nur um die höchsten und heiligsten Probleme handeln durfte, deren Lösung in dem Cultus gesucht oder dargestellt wird. Die Doppelseitigkeit des Dionysos-Mythus, in welchem höchste Freude und tiefstes Leiden sich räthselvoll vereinte, gab dem Chor Anlaß genug zum Ausprechen der tiefsten Gedanken. War es doch nicht die äußere Begebenheit des Mythus selbst, was den Hörer im Innersten ergriff, sondern der geistige Kern; nicht eine objective Göttergeschichte, welche etwa zur Unterhaltung vorgespielt wird, bildete den Inhalt, sondern das in dem Rahmen der mythischen Begebenheit ausgesprochene tragische Geschick, in welchem der Hörer ahnend das Räthsel erkennt, das dem Menschenleben selbst zu Grunde liegt. In der Göttersage wird der allgemein menschliche Gehalt ergriffen und festgehalten. Daher werden außer dem Gott Dionysos auch die Heroen zum Gegenstand der Tragödie gemacht, wenn ihr Leben und Geschick dieselben tiefen Räthsel darbietet. Auf die Sage, den Mythus, muß jedoch die Darstellung beschränkt bleiben, weil ja nur die Helden der Sage dem alltäglichen Leben von vornherein entrückt, über das Gewöhnliche hinausgehoben und der localen und individuellen Beschränkung entnommen sind, so daß in ihnen das typisch Menschliche sich darstellt.

So bildet das Höchste und Heiligste, was dem griechischen Bewußtsein sich aufdrängen konnte, den Gegenstand der Tra-

gödie: das große Welt- und Schicksalräthsel, welches die griechische Religion ungelöst ließ, vor dem die griechische Philosophie zuletzt Halt machen mußte, und über welches auch die Mythen den ersehnten Aufschluß nicht geben konnten.

Daraus erklärt sich die centrale Bedeutung, welche die Tragödie für das gesammte geistige Leben der Nation hatte; die großen Tragödien des Aeschylus, Sophokles und Euripides stellen geradezu die stufenmäßig fortschreitende Entwicklung des griechischen Gottesbewußtseins dar, das in dem Götterglauben die Lösung des Schicksalräthfels nicht mehr finden konnte und zuletzt ausklang in die kalte Resignation. —

Aus dem Bisherigen ist ersichtlich, daß die Aufführung der Tragödie Gottesdienst im höchsten Sinne war. Das prägte sich denn auch in der hohen Weihe aus, welche von vornherein über die ganze Darstellung ausgegossen war. Auch wurde die Erinnerung an den Cultus, aus welchem die Tragödie hervorgewachsen war, bis in die späteste Zeit festgehalten. Der Altar, den der Chor unter ernstem Gesang umschritt, die Abfingung des Dionysosliedes, welche in jeder Aufführung stattfand (vgl. den Bacchuschor z. B. in der Antigone) mahnte die Zuhörererschaft, daß es sich um religiöse Erbauung und nicht bloß um eine spannende Unterhaltung handle.

Auch die Handlung selbst trug den Stempel der hohen Idealität und einfachen Würde, der sie von vornherein streng von dem „modernen Schauspiel“ unterschied. Die Größe des Theaters, durch welche der Schauspieler dem Publikum ferne gerückt war, die hiedurch nöthig gewordene Ausstattung des Schauspielers mit künstlichen Händen, einer Maske zc. brachte es mit sich, daß die Action und Geberde auf das schlechthin Nothwendige beschränkt war, und ließ ein lebhaftes Spiel nicht aufkommen.

Die Worte des Dialogs sind sorgfältig gewählt und gewogen; der Gedanke ist kurz und plastisch ausgedrückt.

Der Gesangston war schon durch den weiten Raum bedingt,

welchen die Stimme des Recitirenden zu beherrschen hatte. Im Dialog glich der Vortrag einer sich in dem Gebiet von fünf Tönen bewegenden ausdrucksvollen Recitation, die mehr an melodisches Sprechen streifte, als an eigentlichen Gesang, wiewohl sie sich an besonders leidenschaftlichen Stellen auch zum Ariosen erhoben haben mag.

Dagegen kam das musikalische Element in den Chören zu reicher Entfaltung. Es ist gar keine Frage, daß die rhythmisch so lebendigen und reichen Chorgesänge von einer schwungvoll kräftigen, plastisch geschlossenen Melodie getragen waren, welche sich dem Sprachrhythmus aufs engste anschloß, ja sogar den eigenen Rhythmus erst von den Sylbenmaßen erhielt. Dies anzunehmen gebietet schon die Metrik, selbst wenn wir den feinen Sinn der Griechen für das einfach Schöne gar nicht in Rechnung ziehen, der doch sicherlich auch in der gesanglichen Ausstattung der Chöre Geschlossenheit und Ebenmaß der Melodie forderte.

Die Theilung und Gliederung des Stafimons (Chorsatzes) in Strophe und Gegenstrophe brachte, da jedesmal der Rhythmus und die Tonart wechselte, Mannigfaltigkeit und Abwechselung auch in das musikalische Element. Der Gesang war genau syllabisch, er war deshalb mehr eine schwungvoll bewegte, musikalisch erfüllte Rede.

Der Schwerpunkt lag ganz entschieden im Worte und in dem Gedanken, den das Wort aussprach; die Schönheit der Musik speciell beruhte in der Fülle und Reinheit des Tons und in der klar und würdevoll dahinströmenden, rhythmisch bewegten, ausdrucksvollen Melodie, deren eindringende Kraft durch die völlige Einheit des musikalischen Rhythmus und des sprachlichen gesteigert wurde.

Alle der griechischen Musik zu Gebote stehenden Mittel des Ausdrucks, insbesondere die Modulation in Tonart und Rhythmus (*μεταβολή*), fanden ausgiebige Verwendung in dem Drama.

So ist das Vermächtniß der Alten das Ideal eines alle einzelnen Künste zur einheitlichen, monumentalen Gesamtwirkung zusammenfassenden Kunstwerks, eines das Höchste, was den Menscheng Geist bewegt, plastisch und ergreifend darstellenden Dramas, dessen Vortrag durch die weithintragende, die Rede über die nüchterne Alltäglichkeit hinaushebende, das Wort idealisirende Macht des musikalischen Klanges und Rhythmus geadelt ist. Es ist das Ideal der durch Aeschylus (525—456 v. Chr.), Sophokles (495—412 v. Chr.) und Euripides (480—407 v. Chr.) vertretenen klassischen Tragödie, welches auf die Entwicklung der modernen Musik tief eingreifenden Einfluß ausgeübt hat.

IV. Beginn des Verfalls.

Der Verfall der griechischen Musik setzt an derjenigen Gattung an, in welcher der griechische Geist zur herrlichsten und vollsten Blüte gekommen war und in welcher die von der Musik entwickelten Formen und Ausdrucksmittel zu allseitiger Geltung gekommen waren, an der Tragödie. Das dramatische und ethische Interesse mußte mit der Zeit mehr und mehr dem Interesse des feineren Sinnengenusses weichen: die Tragödie wurde immer opernhafter im übeln Sinn: man wollte einseitig musikalischen Genuß haben.

Schon bei Euripides wurde das Band zwischen der dramatischen Handlung und dem Chorgesang ein loferes, als bei Aeschylus und Sophokles. Die späteren Tragiker nahmen keinen Anstand, mitten in die Handlung Chöre und Tänze einzustreuen, welche mit der Handlung selbst in gar keinem engeren Zusammenhang stehen, sondern die Einheit der dramatischen Entwicklung zerstören. Während die Tragödie sich der modernen Oper näherte und dem einseitig musikalischen Interesse verfiel, gieng die Komödie den umgekehrten Weg: die volkstümlichen Lieder, welche dort in die Handlung gemischt waren, verschwanden mehr und mehr und schon in Aristot-

phanes' (425—388) Händen hatte die Komödie den Charakter des Singspiels allmählich abgelegt und den des recitirten Lustspiels angenommen.

In dem Maße, als die Musik sich von der Poesie loszulösen versucht, kommt sie in die Hände der Virtuosität. Die Gattung, welche mehr und mehr in Uebung kommt, ist der Dithyramb. Aber die Sänger, welche in dieser Gattung glänzten, die sogenannten Dithyrambographen, machten aus dem schwungvollen Chorlied ein Bravourstück für den Solosänger. An die Stelle kraftvoller Rhythmik und schlichter, aber eindringender Melodik tritt eine den Laien blendende Coloratur und Ornamentik. Als berühmte Dithyrambographen werden uns genannt: Kinesias, Melanippides der jüngere, Philoxenos, Telestes u. a.

Mit der Ausbildung der Gesangsvirtuosität hielt die Entwicklung der Technik im Instrumentenspiel gleichen Schritt; im Kitharenspiel glänzten Dionysius von Theben, der Lehrer des Epaminondas und Stratonikos; im Flötenspiel Antagenides, Dorion, Telephanes u. a.

Die Theorie fand in Philolaus von Kroton und Archytas von Tarent bedeutende Vertreter.

Zweite Epoche (Reproduction und Zerfall).

Mit der Schlacht bei Chäronäa, die der griechischen Freiheit ein Ende machte, scheint auch die griechische Kunst den Todesstoß erhalten zu haben. Das originale nationale Eigenleben der Hellenen wich dem Kosmopolitismus des Weltreichs. Zwar fand die Kunst und so namentlich auch die Musik eifrige Pflege in den Mittelpunkten griechischer Bildung, wie in Alexandrien; aber die Produktionskraft war dahin: es fehlte der fruchtbare geistige Boden, auf welchem die ideale Kunst allein gedeihen kann — die ganze Zeit trägt den Charakter der Reproduction.

Dazu kam, daß die Ausübung immer mehr eine Sache der Profession und des Handwerks wurde: die Kunst, einst das schöne Vorrecht der Priester und gottbegnadigten Sänger, konnte nicht gewinnen unter den Händen von geld- und gewinnfüchtigen Musikanten, denen die Kunst Mittel des Erwerbes war, oder gar unter den Händen der Courtisanen, welchen die Kunst nur dazu diente, den sinnlichen Reiz und Glanz ihrer Persönlichkeit zu erhöhen.

Mit tiefem Heimweh blickt daher der größte Theoretiker dieser Zeit, Aristoxenos von Tarent (c. 320), auf die alte Zeit der classischen Musik zurück: sie wieder aufleben zu lassen, war das Bestreben ernster Dilettantentreise in Athen, Tarent, Alexandrien. Mit Aristoxenos aber kam zugleich der fatale Grundsatz auf, nur das Gehör in musikalischen Dingen entscheiden zu lassen, womit gerade dem subjectiven Belieben und damit der Willkür der Virtuosität der weiteste Spielraum eröffnet wird. Von nun an zerfallen die Theoretiker in die zwei einander entgegenstehenden Schulen der Pythagoräer, welche in der musikalischen Theorie von der physikalischen Grundlage ausgehen, und der Aristoxenianer, welche in musikalischen Dingen allein das Gehör, den Eindruck und die Praxis entscheiden lassen.

Ein Mittelpunkt regen musikalischen Lebens blieb Alexandria auch dann noch, als Rom der Mittelpunkt der politischen Welt wurde. Mit den übrigen Elementen der griechischen Bildung zog auch die griechische Musik in Rom ein und wurde daselbst mehr und mehr die Kunst der Mode, welche glänzend bezahlt wurde und in allen Kreisen bis zum Kaiserhofs hinauf Eingang fand. Freilich, die Kunst selber gewann dabei nichts: sie sank tiefer und tiefer. Wie sich in Rom mit griechischen Elementen orientalischer Luxus und rohe Prachtentfaltung in widerlicher Weise vermischte, so verband sich in Rom auch mit der griechischen Musik das orientalische Element des bloßen Klang- und Sinnenreizes. In Bezug auf Klangverstär-

lung, Massenwirkung und rohen Effect leisteten die Monstre-Aufführungen Rom's das Größte. Die Tonkunst wurde hier Luxusartikel, ein bloßes Mittel, den üppigsten Lebensgenuß zu steigern und zu verschönern.

Gewiß hatten unter diesen Umständen die Ernsteren in Rom völlig recht, wenn sie auf's Tiefste beklagten, daß der musikalische Dilettantismus in allen Kreisen, zumal in denen der Frauen und Mädchen, zu einseitiger Herrschaft kam, daß frivoler Sinnengenuß alle ernstere Beschäftigung, alle strengere Bildung verdrängte. So klagt Ammianus Marcellinus: „daß die Paläste Roms, die einst durch die wissenschaftliche Pflege berühmt waren, nun von der Kurzweil schlaffen Müßiggangs erfüllt seien, von Gesang und Saitenspiel wiederhallen. Statt des Philosophen gehe der Sänger, statt des Lehrers der Beredsamkeit die der Musik aus und ein; man sehe musikalische Instrumente aller Art, während die Bibliotheken gleich Gräften verschlossen seien“.

Die Stürme, welche dem römischen Weltreich ein Ende machten, haben auch die antike Kunst hinweggesetzt. Was von griechischer und römischer Musik geblieben ist, wurde, wie die antike Bildung und Wissenschaft überhaupt, das Erbe der christlichen Kirche.

II.

Geschichte der modernen Musik.

Uebersicht.

Im Altertum hat das menschliche Individuum erst durch die Stellung, welche es im physischen und moralischen Kosmos einnahm, Bedeutung erhalten; der Bürger war das erste, der Mensch kam erst in zweiter Linie. Das Christentum löst den einzelnen aus der nationalen und politischen Beschränkung los,

indem es sich mit seinen Forderungen und Verheißungen unmittelbar an den Menschen wendet. An die Stelle der Staatsgötter, die mit Liebe und Haß particularistisch verfahren, tritt der Eine Gott und Vater Aller; an die Stelle der nationalen Vorurteile und der nationalen Befangenheit tritt die allgemeine Menschenliebe.

Damit ist das Recht und der Wert der menschlichen Individualität ausgesprochen. Was den Menschen als solchen ganz abgesehen von seiner nationalen und socialen Bestimmtheit bewegt und angeht, erhält jetzt Bedeutung. Indem ferner das Christentum von allem Außerem in dem Leben und Thun der Menschen auf den inneren, bewegenden Grund, auf den Kern der Gesinnung zurückgeht, gewinnt alles das, was irgend bewußt und unbewußt bildend, bestimmend, erhebend und reinigend auf das Innere einwirkt, Interesse. Die Herzensstimmung als solche, welche dem objectiv gerichteten Hellenen etwas Bängliches hatte, erhält nun Berücksichtigung und zieht die Aufmerksamkeit auf sich: das Gefühl nimmt im ganzen inneren Leben als Grund der That eine bedeutungsvolle Stelle ein und wird der Betrachtung wert gehalten.

So wird das Interesse an der Tonkunst, die so vielfach aus der inneren Seelenstimmung heraus ihre Anregungen empfängt und deren wunderbar schwebendes und schwingendes Wesen sich dem Menschen so gerne als Symbol der ihn bewegenden Stimmungen darbietet und auf diese einwirkt, ein gesteigertes und neues: die Kirche selbst nimmt die Pflege und Ausbildung der Tonkunst in die Hand; der Kirche verdanken wir, was etwa von dem musikalischen Besitztum der antiken Welt auf uns vererbt worden ist: sie rettete die Tonkunst und gab ihr ein völlig neues Gepräge und eine neue Richtung. Insofern ist die Musik das Kind des Evangeliums und eine spezifisch christliche Kunst.

Ihre Entwicklung steht denn auch in engem Zusammenhang mit der Entwicklung und Entfaltung des kirchlichen Bewußtseins

und Lebens. Bis auf Palestrina fällt die Geschichte der Musik mit der Geschichte der Kirchenmusik nahezu zusammen, die reife Frucht dieser Entwicklung ist die classische Vollendung des Kirchenstils. Von da ab tritt sie auch als Kunst (nicht bloß wie bis dahin als naiver, volkstümlicher Gesang) in lebendige Fühlung mit den mannigfaltigen Strömungen des Geisteslebens, leiht diesem ihre Formen und Style, welche je zu ihrer Zeit zur classischen Vollendung heranreifen.

So gliedert sich unsre Darstellung naturgemäß in drei Hauptabschnitte, deren erster die Entwicklung der Musik bis zur erstmaligen classischen Vollendung durch Palestrina, deren zweiter die Entwicklung der classischen Musik zu behandeln hat, während wir im dritten Hauptabschnitt die Physiognomie der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart zu charakterisiren hätten.

I. Haupt-Abschnitt.

Die Geschichte der christlichen Musik von den Anfängen bis zur erstmaligen classischen Vollendung durch Palestrina.

Von den Anfängen bis 1565 (Missa papae Marcelli).

Uebersicht.

Die ersten neun Jahrhunderte wissen nur von einstimmigem Gesang (Homophonie), dessen Wurzeln theils in dem gottesdienstlichen Gesang der Israeliten, theils in der antiken Tonkunst liegen, der sich aber aus diesem Zusammenhang mit Bewußtsein und Absicht löst und in durchaus neuer und selbständiger Weise entfaltet.

Im 10ten Jahrhundert öffnet sich der Ton Sinn dem Reize mehrstimmigen Gesangs; zunächst folgt eine Periode des Suchens und Entdeckens, bis die Grundgesetze harmonischer, mehrstimmiger Musik gefunden sind. Den Höhepunkt und Abschluß dieser Entwicklung bilden die Werke der niederländischen Schulen, welche schon eine hohe künstlerische Reife und Vollendung zeigen

und so unmittelbar auf Palestrina, der aus ihnen hervorgegangen ist, hinführen.

1. Periode.

Geschichte des einstimmigen Gesangs.

Von den Anfängen bis auf Hucbald.

- Quellen: J. Anthony, Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesangs. Münster 1820.
 F. X. Haberl, Magister choralis, (Theoretisch-praktisches Handbuch des Gregorianischen Kirchengesangs). Regensburg 1863 (ff.).
 Dr. A. Thierfelder, De christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora. Leipzig 1869.
 Schafhäütl, der echt gregorianische Choral. München 1869.
 Schelle, die päpstliche Sängerschule in Rom. Wien 1872.
 Dom Josef Pothier, der gregorianische Choral, seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Ueberlieferung. Uebersetzt von P. Ambrosius Kienle. Tournay 1881.
 Schubiger, die Sängerschule von St. Gallen. Einsiedeln und New-York 1858.

Was den Christen das Herz bewegte, der unaussprechliche Dank für die Gnade, die ihnen widerfahren ist, suchte und fand frühe schon Ausdruck im frommen Gesang. „Ist Jemand gutes Muths, der singe Psalmen!“ mahnt Jacobus (Jac. 5, 13); „singet und spiele dem Herrn — auch wenn der Mund schweigt — in euren Herzen“ ruft Paulus den Ephesern und Coloffern zu. Durch Psalmen, Hymnen und Lieder sollen sie, wenn sie zusammenkommen, einander immer erinnern an die großen Thaten des Herrn und ihre Freude in Zucht halten (Col. 3, 16. Ephes. 5, 19): das ist besser, als sich berauschen im Wein. — Der Gesang dient der Erbauung, wie Lehre und Ermahnung, Zungenreden und Weissagung; er ist eine geistliche Gabe, wie diese. „Wenn ihr zusammenkommt, sagt Paulus im 1. Corintherbrief, 14, 26, so bringt Jeder etwas mit, Psalm, Lehre, Offenbarung, Auslegung“; aber nur, daß alles der gemeinsamen Erbauung diene, nicht in leeres Tönen oder

geistliche Selbstbespiegelung ausarte; nach 1. Cor. 14, 15 gehört beides zusammen: „Psalmenfingen im Geist und Psalmenfingen mit dem Verstande“, wie Offenbarung, Weisagung, Zungenreden mit der Auslegung!

Sowohl für die Privaterbauung wie für die gemeinschaftliche Erbauung bot sich zunächst der israelitische Psalmengesang dar, mit welchem die ersten Christen von Jugend auf vertraut waren. Wie sie im Anfang sich noch zum Tempel hielten, ihre Lehre und Vermahnung an das alttestamentliche Gotteswort angeschlossen, so dienten die Psalmen dem Bedürfnis gemeinsamer Erbauung im Gesang. Frühe schon mag sich der neue Geist auch in eigenen Gesängen Ausdruck gegeben haben (Col. 3, 16, Eph. 5, 19: ὕμνοι und ᾠδαὶ πνευματικαί), aber diese waren in Form und Vortrag sicherlich den Psalmen nachgebildet (Spuren: Luc. 1, 68 ff. 2, 29. 1. Tim. 3, 16. Eph. 2, 14. 2. Tim. 2, 11—13, Offenb. Joh. 4, 8. 5, 9 ff. 12. 15, 3 ff. 19, 1 ff.).

Der Gesang hatte demgemäß die Form des Wechselgesangs, sei es, daß Einer den Psalm intonirte, die Andern antworteten, sei es, daß man mit der Zeit nach Chören abtheilte; so berichtet Plinius an Kaiser Trajan (98—117), daß die Christen an gewissen Tagen vor Sonnenaufgang zusammenkommen und Christo gleich einem Gotte einen Wechselgesang anstimmen (*carmen Christo quasi Deo dicere secum in vicem*).

Was den musikalischen Charakter dieser Gesänge betrifft, so darf man sich davon keine allzuhohe Vorstellung machen; allem nach hat man an eine innerhalb weniger Töne sich bewegende Recitation zu denken, der Hauptnachdruck fiel jedenfalls auf die Worte.

In dem Maße, als das Christentum sich ausbreitete und von dem Boden seines geschichtlichen Ursprungs loslöste, mußte naturgemäß an die Stelle der freien Geistesgemeinschaft des apostolischen Zeitalters die feste Organisation der Kirche mit bestimmten Formen und Ordnungen treten. Je mehr

heidnische Elemente in die Kirche aufgenommen wurden, desto weniger konnte bei der großen Menge die Bekanntschaft und Vertrautheit mit den gottesdienstlichen Gesängen vorausgesetzt werden. Wohl wird auch noch zu Tertullian's Zeit († 220) der fromme Gesang als pneumatische Gabe in freier Weise geübt, wie er berichtet: „beim hl. Abendmahl, wenn das Wasser herumgereicht und Licht gebracht worden ist, wird ein Jeder aufgefordert, Gott mitten unter den Andern mit Gesang zu preisen, entweder nach Worten der hl. Schrift, oder nach eigener Erfindung wie er es vermag“. Aber das frische Geistesleben der apostolischen Zeit verflachte, die Glut der ersten Liebe ließ nach, der Reichthum geistlicher Gaben versiegte und wich der Ordnung einer wohlgegliederten Liturgie. Der Psalmen- und Hymnengesang gieng mehr und mehr auf besonders dafür geschulte Sänger über, welche mit Geist, Wesen und Regel des gottesdienstlichen Gesangs vertraut waren, die Gemeinde konnte immer weniger daran theilnehmen, je mehr fremde Elemente sie in sich aufnahm. Schon das Concil von Laodicea 367 bestimmt: »non oportere praeter canonicos cantores qui suggestum ascendunt et ex membrana legunt, aliquot alios canere in ecclesia« („außer den canonischen Sängern, welche den erhöhten Platz [Chor] einnehmen, soll Niemand in der Kirche singen“). Der Idee nach war Gebet und Gesang Sache der Gemeinde; aber wie beim Gebet die Gemeinde sich darauf beschränkte, die vom Bischof oder Diakon gesprochenen, schon frühe in feste Form gefaßten Worte des Gebets mit dem Kyrie eleyson sich zuzueignen und zu bekräftigen, so beschränkte sie sich beim Gesange mehr und mehr auf ein bekräftigendes Amen und Hallelujah.

Damit war die Nothwendigkeit gegeben, den Kirchengesang schulmäßig und kunstmäßig auszubilden; daß man sich dabei ausschließlich auf die ebräische Psalmodie beschränkt hätte, ist wenig wahrscheinlich; im Gegentheil, es wäre mehr als auffallend, wenn die hochausgebildete antike Tonkunst, welche überdies in jenen Tagen die verzogene Modenkunst war, ohne Einfluß

auf den Kirchengesang in formaler und materialer Hinsicht geblieben wäre, während auf Dogma, christliche Wissenschaft und kirchliches Leben der Einfluß des antiken Geistes ein so mächtiger war. Mochte man sich ja auch gegen alle Extravaganzen und Auswüchse des griechisch-römischen Musikwesens mit Händen und Füßen wehren — das Ohr war doch an dasselbe gewöhnt und die Erfindung von Melodien konnte sich von dem Einfluß antiker Weise sicher nicht frei halten. Ueberdies trat auf allen Gebieten das jüden-christliche Element vor der Masse der Heidenchristen zurück, die zwar ihrerseits die Psalmodie adoptirten, sich aber nicht darauf beschränkten. Zu eigener, productiver Thätigkeit mahnte schon das Beispiel der Gnostiker, deren Leistungen auf dem Gebiete der Hymnendichtung die Kirche, um auch in dieser Hinsicht sich nicht überflügeln zu lassen, Aehnliches entgegenstellen mußte.

In Syrien, wo der Bischof Ignatius († 116) Wechselgesänge eingeführt haben soll, bei welchen Chöre einander respondirten, waren es besonders die Gnostiker Harmonius und Bardeanes, welche sich durch die Dichtung schwungvoller Hymnen auszeichneten; aller Wahrscheinlichkeit nach trugen dieselben antikes Gepräge in Wort, Ton und Rhythmus; denn die Gnostiker unterlagen ja überhaupt dem Einfluß des griechischen Geistes und Wesens. Ihren Hymnen stellten die großen Hymnendichter der syrischen Kirche, Ephräm der Syrer, Isaac der Große und Jacob von Sarug kirchliche Hymnen entgegen, und es ist nicht abzusehen, warum diese ihren kirchlichen Charakter durch Zurückgehen auf die hebräische Psalmodie hätten wahren wollen.

Wie die Gnostiker überhaupt dem Einfluß des griechischen Geistes und Wesens unterlagen, so mögen auch ihre Hymnen in musikalischer und sprachlicher Hinsicht antikes Gepräge getragen haben, jedenfalls waren sie der bisherigen Psalmodie gegenüber etwas Neues und Andersartiges, wie wäre sonst das Aufsehen zu erklären, das sie erregten? Nicht gegen

die griechische Musik überhaupt richtete sich die Opposition der Kirche, sondern nur gegen unwürdige Musik. Es soll heiliger Gesang sein, was in der Kirche ertöne, und nicht Selbstzweck darf der Gesang sein, er soll vielmehr ausschließlich der Erbauung dienen.

In Beziehung auf die erste Forderung wehrte sich die Kirche gegen alle Instrumental-Musik, da dieselbe zu eng mit den zuchtlosen Schauspielen der Heidenwelt verknüpft war, um nicht das Zartgefühl des Christen aufs ärgerlichste zu berühren. „Eine christliche Jungfrau soll gar nicht wissen, was eine Oyra oder Flöte sei“, äußert sich Hieronymus (331 bis 420). Ueberdies soll aus dem Gesange in der Kirche alles Theatralische und Süßliche verbannt sein. Derselbe Hieronymus mahnt, man solle Gott mit dem Herzen singen, nicht mit der Stimme; der Kirchensänger solle nicht nach Art der Tragöden Hals und Kehle mit Süßigkeiten schmeibigen, damit in der Kirche theatralische Melodien und Arien gehört würden. Die Christen sollten nicht durch die todbringenden Gesänge theatralischer Coloraturen (chromata) ergözen, die das Herz nur für die sinnliche Liebe empfänglich machen. — Aus demselben Grunde nahm man am Gesang der Frauen Anstoß.

In Bezug auf den zweiten Punkt wurde immer wieder betont, daß dem Gesang in der Erbauung nur eine dienende Stellung zukomme. Wenn der Inhalt der geistlichen Lieder und Gesänge nur um der schmeichelnden Töne willen Eingang in den Herzen finde, dann wäre es besser, allen Gesang aus der Kirche zu verbannen.

Unter diesem Vorbehalt gestattete man gewiß antiker Melodie, war sie nur auf edle Einfachheit zurückgeführt, der Enharmonik und Chromatik entkleidet, den Eingang in den Gottesdienst, wenn auch noch längere Zeit die Psalmen aus begreiflichen Gründen, schon als Worte der hl. Schrift, höher standen als die Hymnen. Ausdrücklich wurden dem Kirchengesang die griechischen Octavengattungen zu Grunde gelegt:

- I. D E F G A H c d (die phrygische Octavengattung),
 II. E F G A H c d e (die dorische Octavengattung),
 III. F G A H c d e f (die hypolydische Octavengattung),
 IV. G A H c d e f g (die hypophrygische Octavengattung),
 deren griechische Benennung (πρωτος, δευτερος, τριτος, τετρατος)
 auf das Morgenland weist.

Die in Syrien ausgebildete Gesangsweise brachte Chry-
 sostomus nach Constantinopel; eine Reihe von Glaubensboten
 verpflanzte die morgenländische Art und Weise nach Gallien.
 Das Verdienst, den Antiphonen- und Hymnengefang im
 Mittelpunkt der abendländischen Kirche, in Italien, eingeführt
 zu haben, gebührt dem Bischof Ambrosius von Mailand
 geb. 333 zu Trier, † 397 in Mailand. Dem Gesange
 in der Kirche stand hier noch manches Vorurteil entgegen;
 Ambrosius aber redet der Betheiligung aller Altersklassen
 und Geschlechter am Kirchengesange das Wort: „Was ist lieb-
 licher, als ein Psalm? er ist das Lob Gottes und ein wohl-
 lautendes Bekenntniß des Glaubens. Der Apostel befiehlt zwar,
 daß die Weiber in der Kirche schweigen sollen, aber die Psalmen
 singen sie sehr gut. Zum Psalmenfangen ist jedes Alter und
 jedes Geschlecht geschikt. Die Greise legen beim Singen des-
 selben die Strenge des Alters ab, die jüngeren Männer singen
 ihn ohne Vorwurf der Ueppigkeit, die Jünglinge ohne Gefahr
 für ihr empfängliches Alter und ohne Verjuchung zur Wohl-
 lust, die zarten Mädchen ohne Einbuße an frauenhafter Schamhaftig-
 keit, die Jungfrauen und Frauen lassen ohne Ausgleiten der
 Sittsamkeit in ernster Würde das Loblied Gottes mit
 der Lieblichkeit ihrer tonreichen Stimmen melodisch
 erschallen“. — Er selbst dichtete mehrere Hymnen: »Veni
 redemptor gentium«, »Aeterno rerum conditor«, »Jam surgit
 hora tertia«, »Deus creator omnium«, »Te Deum laudamus«
 (vielleicht aus einem griechischen Gesang übersezt).

Wie der musikalische Vortrag der Hymnen zu denken ist,
 darüber lassen sich nur Vermutungen aufstellen; wahrscheinlich

ist, daß der Gesang sich streng an Rhythmus und Metrum des Textes hielt.

Den Eindruck, den der ambrosianische Gesang auf ihn machte, schildert Augustinus mit den Worten: „die Stimmen flossen in meine Ohren, Wahrheit ward in mein Herz geträufelt und das Gefühl der Andacht strömte in süße Thränen über“. „Mit dem lieblichen Gesange zieht das Wort Gottes in das Herz; die Seele wird mit emporgeschwungen und empfindet Wahrheit und Leben“.

Hat Ambrosius das Verdienst, den Kirchengesang im Abendland eingebürgert zu haben, so ist die Normirung desselben für die gesammte römische Kirche das Werk Gregors des Großen (590—604).

Inmitten einer von Stürmen bewegten Zeit, inmitten einer zusammenbrechenden Cultur sollte die Kirche als ein festgegliederter, starker Organismus den Hort der Bildung und Menschlichkeit gegenüber der von allen Seiten eindringenden Barbarei bilden. Dazu bedurfte die Kirche vor allem der Einheit in Bekenntniß und Cultus. Gregors Werk ist die Organisation der römischen Kirche zur einheitlichen Weltkirche oder von der anderen Seite angesehen die Romanisirung sämmtlicher europäischer Kirchen.

Zu diesem Werke war Gregor der Große vor andern befähigt. Mit unermüdblicher Thatkraft verband er, der ehemalige Jurist, ein wunderbares Organisationstalent und einen praktischen Blick. Mit weitherzigem Verständniß trug er der Eigenart der verschiedenen in die christliche Kirche aufgenommenen Völker Rechnung; was in ihnen lebenskräftig und entwicklungsfähig war, suchte er mit dem Geiste des Christentum's und mit dem Leben der Kirche zu vermählen — diese aber, als die über alle Nationen und Staaten übergreifende Einheit in jeder Weise zu stärken.

Mit klarem Blicke erkannte Gregor die Bedeutung, welche der liturgischen Form und insbesondre dem Kirchengesange

dabei zukam. Darum wandte er demselben seine volle Aufmerksamkeit zu.

Die vier Tonreihen, welche bisher dem Kirchengesang zu Grunde gelegt worden waren, hatten schon alle Enharmonik und Chromatik vom Kirchengesange principiell ausgeschlossen und die Diatonik zur Grundlage desselben gemacht.

Diese vier Tonreihen (welche übrigens aufwärts bis zur None, abwärts bis zur Unterquinte des Finaltones giengen) theilte Gregor in je eine authentische und eine plagale d. i. abgeleitete) Tonreihe, so daß folgende 8 Kirchentöne entstanden:

Später auch:

Tonus I, Protus (<i>πρώτος</i>)	D E F G a h c d ,	Tonus I
Plagis Proti	A H C D E F G a	> II
Tonus II, Deuterus	E F G a h c d e	> III
Plagis Deuteri	H C D E F G a h	> IV
Tonus III, Tritus	F G a h c d e f	> V
Plagis Triti	C D E F G a h c	> VI
Tonus IV, Tetrartus	G a h c d e f g	> VII
Plagis Tetrarti	D E F G a h c d	> VIII

Dies sind die 8 gregorianischen toni oder modi, deren Identität mit den 7 antiken Oktavgattungen sofort einleuchtet, der 8te ist nur die Wiederholung des ersten, mit dem Unterschiede, daß der Hauptton und Finalton, in welchem die Melodie zu schließen hat, beim ersten Tonus D, beim 8ten aber G ist, während der Umfang beider Toni von D—d reicht.

Die Melodie sollte sich der Regel nach auf die Töne und den Umfang der Leiter beschränken, welcher sie angehört. Später freilich, als die Melodiebildung aus den Fesseln der kirchlichen Theorie hinauswuchs, gestattete man die Ueberschreitung des Umfangs (ambitus) um 1 oder 2 Töne. Die authentisch geführten Melodien streben beim Beginn aufwärts der Quinte zu, die plagalische abwärts dem ersten Ton der Reihe (also der Unterdominant der Tonica) zu.

Das Erkennen der Tonart, welcher eine Melodie angehört,

wird dadurch etwas erschwert, daß neben dem cantus regularis, welcher sich an die ursprüngliche Tonhöhe der Octavengattung hielt, noch der cantus transpositus geübt, d. h. die betreffende Melodie um eine Quarte oder Quinte höher oder tiefer gelegt wurde — ganz so, wie ja das praktische Bedürfniß es schon bei den Griechen (s. das Verhältniß der εἰδη zu den τόνοι) in Uebung gebracht hatte; dem Bedürfniß, sich bei der Melodiebildung freier bewegen zu können, ist auch die Vermehrung der 8 Kirchentöne auf 16 in späterer Zeit zuzuschreiben; maßgebend für die Erkennung der Tonart ist in erster Linie immer die Stellung der Halbtonschritte, ob die Tonart auf dem ursprünglichen Stammtone aufgebaut ist oder transponirt wird.

In der authentischen wie in der plagalen Tonreihe ist der Grundton derselbe; in der authentischen Tonreihe bildet er den Ausgangspunkt der Melodie, in der plagalen deren Angelpunkt. So geht z. B. im ersten authentischen Ton die Melodie von d aus; im ersten plagalen darf sie sich von d um 4 Töne abwärts und um 4 Töne aufwärts bewegen.

Sollte der Kirchengesang gleichartig gestaltet werden, so galt es nicht bloß, die Grundlage zu normiren und das Tongebiet abzustechen, sondern es war nothwendig, den thatsächlich vorhandenen Stoff zu sammeln und zu sichten, sowie für die getreue Ueberlieferung der richtigen Vortragsweise zu sorgen.

Gregor sammelte die in den italienischen Kirchen in Uebung befindlichen gottesdienstlichen Gesänge, sichtetete und ordnete sie und ließ ein Exemplar der Sammlung an dem Hauptaltar der Peterskirche mit einer Kette befestigen, damit nach diesem Buche als der festen Norm in Zukunft der Kirchengesang geregelt werde und alle etwa wieder sich einschleichenden Mißbräuche corrigirt werden können.

Die Melodien wurden in der Neumenschrift fixirt, der sogenannten nota romana. Diese versinnbildlichte das Steigen oder Fallen der Tonbewegung durch mannigfach combinirte Zeichen, welche jedoch — so scheint es bis jetzt wenigstens —

weder die absolute Tonhöhe ausdrückten, noch ganz genau immer die Stufe, bis zu welcher die Bewegung aufwärts oder abwärts gieng, anzeigte, dieser vielmehr nur im allgemeinen den Weg zeigte, dem Tongebächtniß, das die Melodie innehaben mußte, durch die Anschauung zu Hilfe kam.

Um die ächte, ursprüngliche Vortragsweise zu erhalten, mußte für genaue, mündliche Ueberlieferung gesorgt werden, welche die richtige Art, die Reumen zu deuten und zu lesen, von Lehrer auf Schüler übertrug. Daher gründete Gregor eine Singeschule zu Rom, in welcher für den Gesang begabte Knaben (*pueri symphoniaci* oder *pueri cantores*) von einem des Kirchengesangs kundigen Meister (*primicerius*, *prior scholae cantorum*, *archicantor*) im Kirchengesange unterrichtet wurden. Von dieser Schule, welcher Gregor sein ungetheiltes Interesse zuwandte, giengen die Sangmeister aus, welche die nichttrömischen Völker im ächten Kirchengesange zu unterrichten hatten.

Was nun Charakter und Vortragsweise des gregorianischen Gesanges betrifft, so ist zunächst der sogenannte *accentus*, der liturgische Lesevortrag (*modus legendi choraliter*) von dem *concentus* oder dem eigentlichen Gesange zu unterscheiden. Der erstere kam bei den *Collecten*, sowie bei dem Vortrag des *Evangeliums* und der *Epistel* in Anwendung und bestand in monotonem Sprechgesang, bei welchem nur die Einschnitte der Rede durch bestimmt abgestufte Senkung beziehungsweise Hebung des Tons markirt wurden.

Zu dem *concentus* gehören die eigentlichen Gesänge des Gottesdienstes (*Antiphona*, *Hymnus*, *Hallelujah*, *Tractus*).

Nach diesen allein kann der musikalische Wert des gregorianischen Gesanges beurteilt werden. In Tongang und melodischem Charakter gemahnen diese Gesänge an die antiken Weisen, soweit wir uns von denselben nach den wenigen, entzifferten Resten eine zutreffende Vorstellung machen können. Was jedoch die gregorianischen Gesänge in scharfen Gegensatz zu den antiken bringt, ist nicht sowohl der Umstand, daß sie

die antike Chromatik und Enarmonik ausschließen, somit auf rein diatonischer Grundlage stehen, sondern das Verhältniß der Melodie zum Texte. Während im antiken Gesang das dichterische Wort die Melodie rhythmisch bestimmte, während hier auf die Textsilbe nur Ein Ton kommen konnte, der Gesang musikalisch stylisirte Rede war, verhält sich im gregorianischen Gesang die Melodie zum Texte oft wie ein Blumengeranke: nicht bloß werden auf Eine Silbe zwei und mehr Töne gesungen, sondern einzelne Tonschlüsse werden — ohne Text — zu förmlichen Vocalisen ausgedehnt; manchmal bekommt man fast den Eindruck, als sei eine fertige Melodie auf einen Text, dessen Silbenzahl nicht mit der Zahl der Noten sich deckte, in der Weise angepaßt worden, daß man einzelnen Silben des Textes eine Reihe von Noten zutheilte. Insbesondere ist es das Hallelujah, dessen letzte Silbe zu einer förmlichen Vocalise ausgedehnt wurde; man hieß diese oft mehr als 20 Noten umfassende Gesangs-Ergießung das *πυσμα*, weil der Sänger, ehe er sie vortrug, Athem holen mußte, oder den jubilus. „Die Sänger, vom Texte der Lieder anfänglich zu heiliger Freude begeistert, werden bald von seligen Gefühlen so überfüllt, daß sie durch Worte nicht mehr auszudrücken vermögen, was in ihrem Innern vorgeht; sie lassen deßhalb das Wort beiseite und strömen ihre Gefühle in eine Jubilation aus. Die Jubilation ist nemlich ein Gesang, der den Aufschwung desjenigen Herzens offenbart, welches durch Worte seinen Gefühlen keinen Ausdruck mehr zu geben vermag“ — so deutet Augustin dieses „Singen im Geist“ (1. Cor. 14, 15) —, noch schöner Durandus: „Es ist aber das *πυσμα* oder Jubellaut eine unaussprechliche Freude des Gemüths über das Ewige, und es wird das Neuma einzig über dieser letzten Silbe der Antiphon gemacht, um anzudeuten, daß Gottes Lob unaussprechlich und unbegreiflich ist; — es bedeutet die Freude des ewigen Lebens, die kein Wort auszudrücken vermag“.

So haben wir im gregorianischen Gesange Melodien,

welche im Grunde völlig selbständig dastehen und von Metrum und Prosodie losgelöst sind, Melodien, an denen sich denn auch der Tonstimm früh genug versuchte, sie umbildend oder verbrämend, so daß fort und fort Correctur nöthig war.

Die Gesänge tragen das Gepräge hoher Kraft und Weihe und fordern einen schönen, würdigen, wohl abgemessenen Vortrag. Die Auswahl ist eine so überaus glückliche, daß das ganze Mittelalter in Gregors Sammlung das Werk des heiligen Geistes sah, ja daß diese Gesänge alle anderen, auch die weltlichen Lieder verdrängten und auf das Volkslied einen bestimmenden Einfluß übten. Auch da, wo man sonst nicht eben kirchliche Musik liebt, z. B. bei Tische, bei Gelagen u., erfreute man sich an diesen kraftvollen Melodiegängen. Wenn unser Ohr für die einfache Schönheit derselben weniger empfänglich ist, so ist daran die Gewöhnung an reichere, gefülltere Musik schuld. Hört man aber diese altchristlichen Chorale nur in der rechten Umgebung und Beleuchtung, im Dämmer des gothischen Domes, unter Weihrauchwolken und in ernster Stimmung, so üben sie noch heute eine gewaltige Macht über unser Gemüt aus.

Der gregorianische Gesang legte den Grund für die Gleichartigkeit des musikalischen Denkens und Empfindens in der christlichen Welt, und es ist dadurch allein die Möglichkeit für die Entstehung einer universell-europäischen Musik gegeben, die bei aller Verschiedenheit und nationalen Färbung der Entwicklung doch einen Allen verständlichen Grundcharakter hat, weil sie auf gemeinsamer Grundlage, nemlich auf der römischen Kirchenmusik, ruht.

Um so wichtiger war es, dem nunmehr revidirten und normirten Kirchengesange überall Eingang zu verschaffen und die Abweichungen, welche sich in einzelnen Kirchen eingebürgert hatten, allmählich zu verdrängen. So bestand in Gallien eine von der römischen verschiedene Liturgie, welche ohne Zweifel

auch andere Gesänge enthielt, als die nunmehr für die Kirche festgestellten, und ihren Ursprung unmittelbar auf die morgenländische Kirche zurückleitete. Auch in Mailand bestand der Kirchengesang noch lange in der Form, welche ihm Ambrosius gegeben hatte, fort — (wiewohl nicht deutlich zu erkennen ist, worin derselbe sich — musikalisch betrachtet — vom gregorianischen des Näheren unterschied). Die germanischen Völker, für welche der römische Kirchengesang von Haus aus etwas Fremdartiges hatte, modelten an demselben in ihrer Weise und nach ihrem Geschmack, so daß immer wieder neue Abweichungen entstanden. Gregor der Große ließ sich die Ausbreitung seiner kirchenmusikalischen Reform angelegen sein; seinen Sendboten folgten überall hin geschulte Sänger. In Britannien, wo der Gesang in den Schulen von Kent, Worcester, Westminster und York eifrige Pflege fand, erklärte die Synode von Cloveshove 747 den unveränderten gregorianischen Kirchengesang für den allein gültigen und kirchlich zulässigen.

Schwerer war es im Frankenreich, die fremden Melodien aus dem Gesange der Kirche zu verdrängen und den ächten, römischen Gesang einzubürgern.

Gregor der Große war mit großer Schonung der Eigentümlichkeiten der Völker vorgegangen. Dagegen machte sich Karl der Große (c. 800) die Herstellung der Einheit auch in Liturgie und Gesang zur Lebensaufgabe. — Dieser gewaltige Geist steht auf der Schwelle zwischen der sich auslebenden altchristlichen und der sich mächtig regenden romantischen Zeit. Sein Beruf war, den aus den Fluthen der Völkerwanderung entstandenen Völkern und Reichen eine gemeinsame Organisation und Cultur zu schaffen; darum rettete er von der antiken Cultur ebensoviel als zur Begründung einer neuen, gleichartigen Cultur nothwendig war und als seine Völker ertragen konnten. Dem unbändigen Individualismus der germanischen Stämme setzte er mit eiserner Energie den Gedanken des römischen Imperiums entgegen; dem Geistesleben,

daß in Gefahr war, in individualistisch gesonderte Ströme auszulaufen und zu verlaufen, gab er einen gemeinsamen Typus durch die römische Kirche, deren Suprematie er daher bis auf einen gewissen Grad begünstigte. Im gemeinsamen Ritus und vor allem in der Gleichheit des gottesdienstlichen Gesangs erblickte er ein wesentliches Einheitsband für seine Völker.

Der ausschließliche Gebrauch des gregorianischen Gesangs wird durch Capitularien und Concilien angeordnet und der Gebrauch der *melodiae francigenae* verboten. Dem Priester wird es zur Pflicht gemacht, die festgesetzten Gottesdienste genau nach dem römischen Ritus zu halten. Auf Concilien (so in Aachen 803) wird die Errichtung von Gesangschulen angeordnet; um gute Lehrer zu erhalten, blieb Karl fortwährend im Verkehr mit Rom.

Er selbst gieng mit gutem Beispiele voran; an seinem Hofe hielt er eine Hofgesangschule, welche Sulpicius leitete; im eigenen Hause hielt er fleißig auf Gesangunterricht; so groß und bekannt war sein Eifer, daß ihm die Erfindung der Weise »*veni creator spiritus*« zugeschrieben wird.

In den Pfarrschulen, Domschulen und Klosterschulen, welche unter Karl dem Großen in Frankreich und Deutschland erblühten, bildete der Unterricht im Gesang neben Lesen, Schreiben, Rechnen und Grammatik ein wesentliches Stück des Lehrplans (so in Mainz, Fulda, Trier, Cöln, Worms, Münster, Osnabrück, Hildesheim, Paderborn, Minden, St. Gallen, Reichenau, Hirschau u. s. f.; in Toul, Dijon, Cambrais, Paris, Lyon, Sens). Daneben wurden Haupt-Singschulen errichtet, an deren Spitze römische oder in Rom selbst gebildete Sänger gestellt wurden, so in Metz und Soissons. (Vollm. v. 1, 71.)

Diesen Bemühungen Karls, die er mit der bekannten Energie seines Wesens fortsetzte und immer wieder erneuerte, gelang es, den römischen Kirchengesang zur Herrschaft zu bringen. Im nördlichen Frankreich leisteten die Schulen dem Werke mächtig Voranschub; auch in Südfrankreich folgten die einzelnen

Kirchen allmählich dem Beispiel Lyons, wo Bischof Leidrad die römische Liturgie eingeführt hatte.

In Deutschland brachten die vielen Schulen den Kirchengesang zu hoher Blüte. Hier war es insbesondere das Kloster St. Gallen, welches den Kirchengesang eifrig pflegte und ihm in der Sequenz eine neue Form zuführte. In sturmbewegter Zeit fand Kunst und Wissenschaft in dem stillen Kloster eine friedliche Heimat und Zufluchtsstätte. Im Kirchengesang nahm die Schule von St. Gallen mit Metz die erste Stelle ein.

Als Kaiser Karl von Papst Hadrian römische Sängerbeten hatte, sandte derselbe die Mönche Petrus und Romanus über die Alpen und gab jedem derselben ein Exemplar des Antiphonars mit; Romanus erkrankte unterwegs und mußte im Kloster St. Gallen bis zu seiner Wiedergenesung zurückbleiben. Ein Befehl des Kaisers wies ihn an, vorerst die Mönche von St. Gallen im Kirchengesang zu unterweisen, während Petrus nach Metz gewiesen wurde. Beide Schulen kamen nun zu hoher Blüte und großem Ruhm, der, wie Ekkehard uns berichtet, „von Meer zu Meer“ reichte.

Das Exemplar des Antiphonars, welches Romanus mitgebracht hatte, blieb in St. Gallen und wurde am Apostel-Altar befestigt. Es war in Neumenschrift verfaßt und enthielt vier Arten von Gesängen: nemlich Gradual-Melodien, Halleluja-Melodien, Tractus-Melodien und Einen Hymnus (crux fidelis). Den Neumen fügte Romanus zur Erleichterung des AbleSENS der Melodie Buchstaben bei (die sog. Romanus-Buchstaben), welche theils Abkürzungen von Vortragszeichen (z. B. A = altius höher, I = inferius tiefer, C = celeriter schnell), theils aber vielleicht (wie neuestens G. Rieman¹⁾ mit Recht vermuthet) griechische Noten sind, die gleichsam als Schlüssel übergeschrieben

im Riemann!

1) G. Rieman, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878. S. 122.

sind (wie später das lateinische *f*), um für die Tonhöhe der durch die Neumen bezeichneten Töne Winke zu geben.

In Metz verfertigte Petrus zu den Hallelujah's neue Jubilationen (s. o.), (Metensis major, Metensis minor); in St. Gallen wetteiferte auch darin mit ihm Romanus. Der Schöpfer der Sequenz aber ist Notker Balbulus (der Stammler). Aus vornehmer Familie stammend, ungefähr 830 in dem Ort helicogove (sacer pagus), Heiligau i. St. Zürich geboren, kam er schon als Knabe in's Kloster St. Gallen, wo er sich in jeder Beziehung hervorthat. Frühe versuchte er sich in der Composition von Jubilationen, jenen wortlosen Vocalisen, in welche das Hallelujah ausklang. Als er in einem Antiphonar solche Jubilationen mit eigenem Text fand, begann er, sich in der Dichtung von Texten zu seinen selbstgeschaffenen wie zu den überkommenen Jubilationen zu versuchen. Diese mit Texten versehenen Jubilationen hießen Sequenzen (sequentia quod sequebatur neuma) und bürgerten sich von St. Gallen aus überall ein. Von Notkers Sequenzen ist die berühmteste »Media vita in morte sumus« (die in unseren Choralbüchern befindliche liedförmige Melodie zu dem Texte „Mitten wir im Leben sind“ hat mit Notkers Sequenz nichts gemein).

Neben Notker gelangten zu großer Berühmtheit Ratpert, der verschiedene Vitaneien zu Processionen und ein deutsches Lied zu Ehren des hl. Gallus („Galluslied“) erfand; ferner Tuotilo, der Tausendkünstler, gleich bedeutend als Maler und Architekt, wie als Redner und Musiker, ein Mann von herkulischer Körperkraft; er bearbeitete sogenannte Tropen (Gesänge, die wie die Sequenzen an hohen Festtagen in den Introitus oder das Kyrie eingeschoben wurden). Die Sequenzen- und Tropentexte hießen, weil sie nicht metrisch gebaut waren, Prosen: als Regel galt, daß auf Einen Ton nicht mehr als Eine Silbe kommen dürfe.

Die Melodik der Sequenzen und Tropen war durchaus von der des gregorianischen Gesangs beherrscht. An die Liedform

in unserem Sinne streifen die Sequenzen und Tropen nicht von ferne an¹⁾. Erst als man anfieng, sie nicht mehr antiphonisch, sondern strophenförmig zu ordnen, näherten sie sich dem Liede. Die Strophe mit regelmäßigen Versen finden wir im 12. und 13. Jahrhundert (zugleich mit den Anfängen des deutschen Volksliedes, welches später als *canticum vulgare*, vielfach die Stelle einnahm, an welcher die Sequenzen und Tropen als *hymni interincti* in den Gottesdienst eingestellt worden waren²⁾. Sofern die Sequenzen aber der volksmäßigen Psalmodie sich angeschlossen, wurden sie populärer, als die Hymnen des eigentlichen Kirchengesanges, und sofern sie nicht, wie diese, in ihrer Form kirchlich festgestellt waren, erlagen sie viel leichter der umdichtenden und umbildenden Thätigkeit des Volksgeistes und regten diese geradezu an; insofern nur sind die Sequenzen als Mittelglieder zwischen Kirchenhymnen und Volkslied anzusehen, wie denn auch thatsächlich einzelne Sequenzen allmählich in deutsche Lieder verwandelt worden sind (so das Notker'sche *Media vita* schon im 14. Jahrh.). Diese Ausbildung gieng Hand in Hand mit der Entstehung des deutschen Volksliedes im 12. Jahrhundert.

Vorerst beherrschte die Kirchenweise, der gregorianische Gesang, die musikalische Phantasie.

1) Vrgl. die Notker'sche Antiphona: *Media vita in morte sumus, quem quaerimus adiutorem nisi te domine, qui pro peccatis nostris juste irasceris. V. In te speraverunt patres nostri, speraverunt et liberasti eos. R. Sancte deus. V. Ad te clamaverunt patres nostri et non sunt confusi. R. Sancte fortis. V. Ne despicias nos in tempore senectutis, cum defecerit virtus nostra, ne derelinquas nos. R. Sancte et misericors Salvator, amarae morti ne tradas nos.*

2) Von Nicolaus I. (867) recipirt wurden die Sequenzen von Pappst Pius V. (1568) bis auf die folgenden aus der Meßliturgie ausgeschlossen: die Ostersequenz »*Victimae paschalis laudes*«; die Pfingstsequenz: »*Veni sancte spiritus*«; die Frohnleichnamsequenz: »*Lauda Sion salvatorem*«, die Sequenz *de septem doloribus Mariae Virginis* »*Stabat mater dolorosa*« und das »*Dies irae*« der Todtenmesse.

Wohl waren die Völker, welche berufen waren, unter der Führung und dem starken Schutze der Kirche ein neues Culturleben zu begründen, von Haus aus nicht arm an eigenen, nationalen Gesängen; England hatte seine Bardenslieder und Balladen zur Harfe, Frankreich sein *chanson*, so schon 623 ein Lied auf den Sieg Clotars II. über die Sachsen, das Rolandslied u. a.; insbesondere hatte das deutsche Volk eine Reihe, das reale Leben und seine Vorkommnisse verherrlichender Volkslieder (Liebes-, Spott-, Zauber-, Trinklieder).

Aber wenn der Zusammenschluß aller edlen und idealen Kräfte in der festen Organisation der christlichen Kirche im Charakter einer Zeit gelegen war, da eine junge Cultur erst aufkeimte und die Völker nach festen Ordnungen und Organisationen erst rangen, so war es natürlich, daß auch auf unserem Gebiete die kirchliche Kunst, schon als die höher entwickelte, den Volksgesang, der ja rein naiver Art war, verdrängte, beziehungsweise umbildete. Auch in der Tonkunst mußte die Kirche die Lehrmeisterin der Völker werden. Mit Erfolg waren ihre Organe bemüht (so Otfried von Weizenburg), dem Volke volkstümliche Dichtungen zu schaffen. Aber auch die aus dem Volksgeiste unmittelbar hervorgegangenen, in dringender Noth dem bedrängten Herzen entsprungenen ächten Volksweisen athmen nach Geist, Wort und Ton die Luft der Kirche, die allen Bedrängten ein festes Asyl, eine wohlgeordnete Geistesheimat bot und über der zerfallenden alten Welt eine neue Welt lichtgoldner Hoffnung erschloß. Die Weisen, die im Dome, wie in der verlorenen Waldkapelle, in den Wiesgründen, wie auf der einsamen Halde erklangen, so beruhigend, so milde tröstend, beherrschten freundlich die Gemüther und erweckten im Herzen des Volks verwandte Klänge. Das harmlose Spiel der Töne wurde in jener dunkeln, sturmbelegten und zerrissenen Zeit zum einenden Bande für die getrennten Geister und Nationen.

2. Periode.

Geschichte des mehrstimmigen und des einstimmigen Gesanges vom 10. bis 14. Jahrhundert.

Ueberblick. Die altchristliche Cultur war durch die romantische abgelöst worden; diese ist vorzugsweise durch die Schärfe der Gegensätze gekennzeichnet: rauhe Grausamkeit und schwärmerische Weichmütigkeit, troziges Aufbrausen und stilles Entfagen, wilde übersäumende Sinnlichkeit und hochherzige Drangabe aller Erdenfreude für ein fernes Ideales — das alles ist in dieser jugendlich starken, trozig gährenden Zeit hart neben einander.

Noch ist der unbändige Individualismus und die reckenhafte Kraft der germanischen Völker nicht wahrhaft durchdrungen von der sänftigenden Sitte und dem milden Geiste des Christentums, sondern nur äußerlich in Zucht gehalten durch den Organismus der Kirche. Beides, der ursprüngliche, kräftige Naturalismus und der diesen in Zucht nehmende Formalismus stehen sich noch als Gegensätze im Leben und im Herzen gegenüber.

So tritt auch auf unfrem Gebiete das naturalistische Element, die volkstümliche Melodie, und das formalistische, die geregelte musikalische Kunst, noch auseinander.

Die letztere wird von der Kirche in liebevolle Pflege genommen. In der stillen Mönchszelle erschließen sich dem grübelnden Forschergeiste die Gesetze der Harmonie, die Geheimnisse mehrstimmiger Musik. Es entsteht eine Art von musikalischer Scholastik, welche die Formen schafft, das technische Vermögen schult, die technischen Mittel ausbildet und so den Boden bereitet für den schöpferischen Geist, der aus den neuen Mitteln vollendete Kunstwerke schafft.

Das reiche blühende Leben der Romantik, jener wunderfamen Zeit, da „das Leben Poesie und die Poesie Leben war“,

Klingt dagegen im einfachen Liebe wieder, dem der Zauber leichtfließender, ausdrucksvoller Melodie eignet.

Die Ineinsbildung beider Elemente, des naturalistischen und des formalistischen, führt zu einer ersten relativ classischen Blüte der Kunst.

1. Abschnitt.

Die Entwicklung der Polyphonie, von den Anfängen bis zur ersten niederländischen Schule
900 — 1380.

Quellen: Coussemaker, Histoire de l'Harmonie au moyen-âge. Paris 1852.

— L'art harmonique aux XIII^{ème} et XIII^{ème} siècles. Paris 1878.

— Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera. Paris 1864—75.

Jakobsthäl, Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts. Berlin 1871.

Dr. Hugo Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878.

Dr. Guido Adler, Studie zur Geschichte der Harmonie. Wien 1881.

Angeloni, L., Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo. Parigi 1871.

H. G. Riefewetter, Guido von Arezzo. Leipzig 1840.

M. Hermesdorff, Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae, überf. u. erklärt. Trier 1876.

Der Beruf der christlichen Kirche war es, die noch immer gewaltjam auseinanderdrängenden Massen durch das einende Band des Glaubens, der gemeinsamen kirchlichen Lebensform und der frommen Sitte zusammenzuhalten und die einander widerstrebenden Gegensätze harmonisch zu versöhnen. Nicht zufällig ist es, daß die Kirche auf unfrem Gebiete gerade diejenige Form der Musik findet und ausbildet, deren charakteristisches Wesen darin besteht, daß sie vielerlei Massen zu einem organischen Ganzen, viele nebeneinanderher- und auseinandergehende Stimmen durch das Band der Harmonie zu einem

schönklingenden Tonwerk vereinigt. Unbewußt und unbestimmt schwebt der tonkünstlerischen Arbeit das polyphone Kunstwerk vor, in welchem sich viele, von einander individuell geschiedene Tonreihen zum Ausdruck des Einen, gemeinsamen Gedankens verbinden, und es entspricht dieses tonkünstlerische Ideal in bedeutfamer Weise dem im Mittelalter so mächtig hervortretenden Streben nach freier Corporation und Association.

Daß dieses Kunstwerk möglich werde, dazu mußte die Möglichkeit, zwei verschiedene Stimmen neben- und miteinander gehen zu lassen, überhaupt erst entdeckt, es mußte, damit eine Wiederholung und einheitliche Ausführung dieses Gesangs verschiedener Stimmen stattfinden könne, eine denselben fixirende Notenschrift gefunden und endlich Gesetz und Regel des kunstvollen, harmonischen Satzes, der wohlgefälligen Stimmenführung, aufgestellt werden. Dies war die Aufgabe der 4 Jahrhunderte, welche unsre Periode umfassen.

1. Guchald. Die Entdeckung, daß zwei Stimmen, die in verschiedenen Tonlagen zusammen singen, anhörbar seien, wird dem Benedictiner = Mönch Guchald von St. Amand sur l'Énon bei Tournay in Flandern zugeschrieben, (geb. um 840, † 930 oder 932, Leiter der Sängerschule zu Nevers, später derjenigen zu St. Amand) und zwar insofern mit Recht, als er in seinem organum, einem auf den Griechen Boethius gestützten, scholastisch-tiefsinnigen Werke, die Kunst eines mehrstimmigen Gesanges zum ersten Male theoretisch begründete; mit Unrecht, sofern wahrscheinlich schon früher der mehrstimmige Gesang da und dort in Übung war.

Schon die antike Musik ließ ja dem den Gesang begleitenden Instrumente zu, eine zweite Stimme zur Gesangsstimme zu bilden; dabei waren nicht bloß Octaven und Quinten, sondern auch Sexten und Terzen, ja im Durchgang sogar Secunden-Accorde gestattet. Gemäß der Beschaffenheit der griechischen Instrumente lag die Instrumental-Stimme über der Singstimme.

Es ist kein Grund, anzunehmen, daß diese Art, eine Sing-

stimme mit einer zweiten zu begleiten, gänzlich in Abgang gekommen und vergessen worden wäre. Als man auch beim Kirchengesang ziemlich allgemein ein begleitendes Instrument anwendete, die Orgel¹⁾, was im 10. Jahrhundert ganz sicher der Fall war, da lag es doch sehr nahe, die Art der Begleitung, welche man in der griechisch-römischen Musik mit dem *κροῦσαι ὑπὸ τῆν ᾠδῆν* bezeichnete, auf die Orgel zu übertragen. Diese war freilich noch in unvollkommenem Zustand: die schaufelförmigen, 4—6 Zoll breiten Tasten mußten mit den Fäusten geschlagen und mit den Ellenbogen niedergestoßen werden: es war ein überaus kraftverzehrendes, mühseliges und schwerfälliges Spiel. Vom Instrument aus gieng die Art, der ersten Stimme eine gleichzeitig mit ihr erklingende zweite Stimme beizugesellen, auf die Sänger über. Zweistimmig singen hieß man daher organare, organizare, d. h. nach Art der Instrumente singen, gleichsam das Instrument markiren. Gemäß der griechischen Anschauung — vielleicht zum Zeugniß des sehr wahrscheinlichen Zusammenhangs des sogenannten organum's mit der griechisch-römischen Musik — lag die begleitende, organisirende Stimme über der Hauptstimme, dem cantus firmus.

Die Begleitung oder die Doppelstimmigkeit, wie sie zu Hucbalds Zeit schon üblich war und von ihm theoretisch begründet wurde, war in doppelter Weise gestattet:

1. entweder so, daß jeder Ton der begleitenden oder orga-

1) Die erste Orgel kam als Geschenk des griechischen Kaisers Constantin Kopronymus 757 nach Franken und wurde zu Compiègne aufgestellt. Nach ihrem Muster ließ Karl der Große die erste deutsche Orgel in Aachen bauen (812). Im 10. Jahrhundert besaßen München, Freisingen, Aachen, Magdeburg, Halberstadt, Erfurt Orgeln. In England ließ der Bischof Elfeg zu Winchester eine Orgel bauen, welche 400 Pfeifen und 14 Blasebälge hatte. Das Spiel erforderte 2 handfeste Organisten, welche die Tasten mit den Ellenbogen und Fäusten niederzuschlugen hatten.

nifizirenden Stimme mit dem entsprechenden Tone der Hauptstimme eine Consonanz bildete: dann blieb, da die strenge, griechische Theorie sowohl Terz als Sext ausschloß, nur die Consonanz von Octave, Ober- und Unterquinte übrig, es entstand das von Ambros ganz treffend so genannte Parallelorganum d. h. jene Stimmenführung, bei welcher die begleitende Stimme die völlig treue Wiederholung der Hauptstimme, nur in der Quinte, ist: eine Stimmführung, welche dem modernen, an feststehende, durch die Harmonie bestimmte Tonalität gewöhnten Ohre schon darum unerträglich ist, weil jeder Schritt uns wieder aus der Tonalität wirft, die der nächstvorhergehende andeutete, die aber dem damaligen musikalischen Gehöre um so weniger unangenehm war, als daselbe an Tonalität in unsrem Sinne nicht gewöhnt war, sondern sich an dem reinen Vollklinge der Consonanz erfreute, welche durch die Zweistimmigkeit bei jedem Schritte entstand.

2. Die zweite Art den Gesang zu begleiten, beziehungsweise, mit der Hauptstimme eine zweite Stimme zu verbinden, bestand darin, daß die zweite Stimme theils in Quarten, theils in Terzen und Secunden mitgieng, wobei die letzteren als durchgehende, nur aus Noth geduldete Dissonanzen erscheinen. —

Mag Hucbald auch an die griechische Polyphonie, so weit von einer solchen die Rede sein kann und soweit dieselbe sich in der Praxis bis dahin etwa erhalten hatte, angeknüpft haben: neu ist die Art, wie die Sache angefaßt und verwertet wird. Dem Griechen war die Hinzufügung der harmonischen Accente zu der Melodie nur ein Schmuck (*ἡδύσμα*) der Melodie: letztere blieb darum doch nur Eine Stimme, für welche die begleitende Stimme unwesentlich, nur eine Bereicherung, war. Jetzt hört man auf die Zweierheit der Stimmen und damit ist der Polyphonie, d. h. der mehrere Stimmen-Individuen durch das Band der Consonanz einheitlich verknüpfenden Musik Bahn gebrochen, die da nun beginnt, wo die antike Musik aufgehört hatte. An die Stelle der reinen Homophonie tritt

der „einträchtig zwiespältige Gesang“ (wie sich Hucbald treffend ausdrückt); das Organum ist nicht etwa nur ein Schmuß der Hauptstimme, sondern „jene übereinstimmende Entzweiung mindestens zweier Sänger, wobei einer die rechte Melodie hält, der andere mit fremden aber passenden Tönen beihergeht, bei den einzelnen Schläffen aber beide in Einklang oder Octave zusammentreffen“. So wird auch, was bezeichnend ist, die Consonanz „als einträchtige Entzweiung“ (nicht als „κράσις“) definiert. Die Griechen sahen in der Consonanz die Mischung zweier Töne zu Einem, die moderne Musik sieht in ihr zwei Töne, die durch das ideale Gesetz der Schönheit verbunden sind.

Zu Hucbald's Zeiten kamen, wohl durch seinen Einfluß, die alten Benennungen der Octabengattungen wieder auf, leider aber in falscher Weise:

Antif	Hucbald und Glarean	Gregorianisch:
1. Phrygisch	Dorisch (1567)	DEFGahcd I
2. Aolisch (hypodorisch)	Aolisch	AHCDEFGa II
3. Dorisch	Phrygisch	EFGahcde III
4. Mixolydisch	Hypophrygisch	H C D E F G a h IV
5. Ionisch (hypolydisch)	Lydisch	F G a h c d e f V
6. Lydisch	Ionisch	C D E F G a h c VI
7. Hypophrygisch	Mixolydisch	G a h c d e f g VII
8.	—	D E F G a h c d VIII

2. **Guido von Arezzo** (990—1050). Weitauß der bedeutendste und folgenreichste Schritt nach vorwärts war die vervollkommnung der Notenschrift durch die Erfindung des vierlinigen Notensystems. Diese weittragende Erfindung schreibt die Ueberlieferung einstimmig Guido von Arezzo zu, dem populärsten Musiker des Jahrhunderts, auf dessen Haupt die Ehre fast aller Fortschritte gehäuft wurde, welche die Tonkunst unmitttelbar vor und nach ihm gemacht hat. Geboren 990 zu Arezzo (Toscana) lebte er zuerst im Benedictinerkloster zu Pomposa (bei Ferrara) in Italien, wo er sich in hervorragender Weise der praktischen Pflege des Gesanges widmete und darin durch besonderes pädagogisches Geschick auszeichnete. „Der Weg

der Philosophen“ — sagt er — „ist nicht der meine; ich kümmere mich um das, was der Kirche nützt und unsre Kleinen vorwärts bringt.“ Sein Ziel hat er am besten selber bezeichnet in seiner gereimten Musiktheorie (*Micrologus*): „Wer es nicht dahin gebracht hat, einen neuen Gesang (d. h. einen solchen, den er nie gehört hat), frischweg und richtig zu singen, mit welcher Stirne kann sich der einen Musiker oder Sänger nennen?“

Die Erfolge, welche Guido als Gesanglehrer erzielte, waren überraschend und zogen ihm den Neid und Haß seiner Ordensbrüder zu. Er wurde als gefährlicher „Neuerer“ aus seinem Kloster vertrieben und mußte lange heimatlos umherirren. Hiedurch aber kam seine Erfindung unter die Leute, und das Interesse dafür wurde ein allgemeines. Der Papst Johann XIX. (1024—1033) berief ihn (1026) zu sich und nun fand Guido ungetheilten Beifall und allgemeine Zustimmung. Hochgeehrt und weithin berühmt beschloß er als Prior des Camaldulenser-Klosters Arellano in stillem Klosterfrieden sein Leben (1050).

Die Verehrung der Zeitgenossen hat ihn geradezu zum *beatus inventor musicus* gestempelt, während er hauptsächlich das Verdienst hat, die schon vorliegenden Elemente geschickt zusammengefaßt und in praktischer Weise vervollkommen zu haben.

Vor allem wird ihm die Einführung des vierlinigen Notensystems zugeschrieben.

Die Neumen-Tonschrift, in welcher die Kirchen-Melodien bisher notirt waren, ließ nur die Richtung der auf- oder niedersteigenden Tonbewegung erkennen, sie veranschaulichte weder die Größe der einzelnen Ton-Abstände, noch die absolute Höhe des Tones.

Dem Bedürfnis, die Ton-Abstände beziehungsweise die einzelnen Tonstufen in unzweideutiger Weise zu bezeichnen, suchte schon Romanus (s. o. S. 71) durch eine Buchstaben-

Tonschrift zu genügen. Daneben kam im 10. Jahrhundert eine andre, die (nach Riemann so genannte) fränkische Buchstaben-Tonschrift auf, welche mit den Anfangs-Buchstaben des Alphabets eine Dur-Tonleiter in aufsteigender Richtung bezeichnete, während die antike Theorie stets die Moll-Tonleiter, und zwar in absteigender Bewegung, allen Betrachtungen zu Grunde legte.

Guido, der wie alle Theoretiker seiner Zeit sich an das antike Musik-System anlehnte, legte nach dem Vorgang desselben die Moll-Leiter zu Grund und bezeichnete deren Töne, im Unterschied von der antiken Theorie von unten nach oben schreitend, mit den Buchstaben der fränkischen Tonschrift und gab so den Tönen der Scala die Namen, welche ihnen bis heute geblieben sind.

In der Erkenntniß, daß jede Octave die genaue Wiederholung der anderen ist, nur in anderer Tonregion, ähnlich wie die sieben Tage der einen Woche denen der anderen entsprechen, gab Guido den im Octav-Verhältniß stehenden Tönen je denselben Buchstaben: die erste Octave wurde durch große, die zweite durch kleine Buchstaben bezeichnet; für die dieses Gebiet nach oben überschreitenden Töne half er sich mit kleinen Doppel-Buchstaben, für den Einen, das Gebiet nach unten überschreitenden Ton G benützte er (wie schon Andre vor ihm) das griechische Alphabet und nannte ihn Γ , Gamma. So stellt sich das gesammte Tongebiet in folgender, der griechischen Normal-Tonleiter entsprechenden, jedoch um das Γ und um die Töne aa bb cc dd ee vermehrten, $2\frac{1}{2}$ Octaven umfassenden Leiter dar:

Gamma.

A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee
							b							bb				
							h							hh				

Diese Leiter umfaßt 20, eigentlich aber 22 Töne. Denn, wenn man von F aus einen richtigen Quart-Schritt machen will, so erhält man unser heutiges b, während (s. o. S. 22) die Töne B, b, bb, unfrem h entsprechen; die reine Quarte

von F (f) aus bezeichnete Guido mit rundem b (b rotundum), den eigentlich an dieser Stelle des Systems stehenden Ton mit viereckigem b (b quadratum); dieses Zeichen wurde — anfänglich wohl aus Mißverständnis für h genommen, weshalb das b quadratum, das ursprüngliche eigentliche B (b, bb) den Namen h erhielt, die Bezeichnung b aber nur dem uneigentlichen¹⁾, strenggenommen nicht ins System gehörenden b (rotundum) geblieben ist. (Das Zeichen b wurde dann mit der Zeit das Zeichen für Vertiefung eines Tons um einen halben Ton, das Zeichen (b quadratum) \flat \sharp wurde das Zeichen für Erhöhung (bezw. bei uns Auflösung) eines Tons um einen halben.

Die absolute Höhe der mit der Buchstaben-Tonschrift angezeichneten Töne war durch die Orgel gegeben, deren Tasten man (schon vor Guido) mit den betreffenden Buchstaben bezeichnet hatte.

Außerdem diente zur Tonangabe beim Gesang-Unterricht das Monochord. Dasselbe bestand aus einem viereckigen Resonanzkasten, über welchen eine Saite gespannt war; unter dieser befand sich ein Griffbrett, auf welchem mit Strichen die Stellen eingezeichnet waren, an welchen die Saite abgetheilt werden mußte, um den betreffenden Ton zu erhalten; man durfte also nur den beweglichen Steg an dieser Stelle anbringen, so hatte man den gewünschten Ton.

Es handelte sich nun nur noch darum, eine Tonschrift zu gewinnen, welche nicht bloß die Richtung der Tonbewegung überhaupt, wie die Neumen-Schrift, oder die relativen Tonabstände, wie die Buchstaben-Tonschrift, sondern auch die absolute Höhe, die Tonlage und Tonregion sowie die einzelnen Stufen, welche die Bewegung durchschritt, in klarer Weise veranschaulichte.

1) Vgl. Micrologus cap. VIII., weil manche das b molle nicht gelten lassen wollen, rath Guido, die Gesänge, darin man um der Reinheit des Intervall's willen diesen Ton eben factisch braucht, von F nach G überzuschreiben. S. Hermesdorff, a. a. O. S. 44.

Schon der gelehrte Hucbald war auf den sinnreichen Einfall gekommen, die Ton-Abstände durch mehrere einander parallel-laufende horizontale Linien zu veranschaulichen und die absolute Tonhöhe durch Vorsetzung eines Tonbuchstabens zu bestimmen. Seine Versuche waren im einzelnen nicht praktisch und nicht einfach genug, aber die Idee, das Princip der modernen Ton-schrift war gefunden.

Zunächst blieb die Gewohnheit, die Tonhöhe durch Ziehung einer rothen Linie zu bestimmen, die das kleine *f* des Basses bezeichnete, allgemein; eine zweite gelbe Linie, welche den Platz des einmal gestrichenen *c* anzeigte, kam hinzu, und Guido war es, der zu der rothen und gelben Linie noch zwei schwarze Linien fügte und dadurch, daß er die Zwischenräume benützte, die ganze Tonreihe in diesem verhältnißmäßig einfachen System unterbrachte. Auf die Linien und in die Zwischenräume setzte er entweder die Tonbuchstaben oder die Neumen selbst. So war denn eine Tonschrift geschaffen, welche ebenso das ganze Tongebiet, wie die einzelnen Tonstufen in unzweideutiger Weise vor Augen stellt und somit die Veranschaulichung der auf- oder niedersteigenden Tonbewegung innerhalb dieses genau nach Stufen abgegrenzten Tonraums ermöglicht.

Dem Zwecke, den Gesangschülern die kirchlichen Octaven-gattungen leichter einzuprägen und überhaupt das Treffen zu erleichtern, diente Guidos Solmisation.

Er erkannte, daß die 6 ersten Töne von *C* (*c*), *G* (*g*) und (mit *b molle*) von *F* (*f*) aus sich völlig entsprachen und theilte daher das Tongebiet in 7 Sechston-Reihen (Hexachorde). Siehe Seite 85.

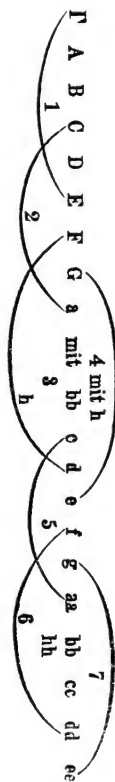
Nun übte er mit den Schülern zuerst den Gesang ein (eine Art „Normal-Lied“):

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labbii reatum.

In diesem Gesange bezeichnen die Anfangs-
syllben der Zeilen Ut Re Mi Fa Sol La zu-
fänglich die Töne des Hexachords. Wer also
diesen Gesang völlig inne hatte, der hatte
auch das Hexachord inne und durfte nur die
Reihe, deren Töne mit diesen Anfangssyllben
benannt wurden, im Geiste auf irgend einen
beliebigen Ton legen, um alsbald alle übrigen
Töne der Reihe sicher angeben zu können.

Die Namen ut re mi fa sol la bezeichnen
also nicht die absolute Höhe des Tons, son-
dern ähnlich wie die Ziffer bei dem modernen
Ziffernsingen dessen Stellung innerhalb des
Hexachords und die Solmisationsmethode bot
dem Gesang=Unterrichte jener Zeit ähnliche
Vorthteile, wie die Ziffer-Methode heutzu-
tage: sie prägte dem Schüler die Physiognomie
und die Stufen der Sechstonleiter leicht und
sicher ein, wie die Ziffer-Methode den Schü-
lern die Physiognomie und die Stufen der
Octave einprägt, so daß dieselben, wenn
ihnen ein Ton gegeben wird, alle übrigen
leicht treffen.

Sie bot aber den Schülern auch ähn-
liche, ja noch viel größere Schwierigkeiten,
welche in der Mutation bestanden. Wenn
nämlich ein Gesang die Reihe von 6 Tönen
überschritt, so fragte es sich, zu welchem
Hexachord gehört der neue Ton? Um das
sofort zu erkennen, bedurfte es vieler Uebung,
es gab nicht weniger als 28 Arten der
Mutation (d. h. der Transposition des Hex-
achords.)



Die Methode wurde in dem Maße undankbarer und verwickelter, je reicher die Melodiebildung wurde. Sie wurde unbrauchbar, als die mehrstimmige Musik mehr und mehr aufkam. Gleichwohl quälte man damit die Singschüler, bis ihr Mattheson (1717) ein Ende bereitete. Geblieben aber sind die Namen *ut re mi fa sol la*, welche bei den romanischen Völkern heute noch unter Hinzufügung des Namens *si* für den 7. und *do* für den ersten bezw. 8. Ton die Töne der Octave bezeichnen.

3. Ausbildung der Notenschrift und der musikalischen Grammatik. Die wichtigsten Fortschritte der nächsten Zeit sind die Vervollkommnung der Notenschrift und die Umbildung der gesammten Tonanschauung, wie sich dieselbe in der theoretischen und praktischen Behandlung der Consonanzen und Dissonanzen offenbarte.




A. Tonhöhe, Richtung der Tonbewegung und Stufenfolge derselben konnte jetzt veranschaulicht werden; es handelte sich nur noch darum, für das Auge erkennbar zu machen, wie lange die Tonbewegung auf einer bestimmten Stufe zu verweilen habe. Hiefür empfahl es sich, von Noten-Namen (oder Buchstaben) abzugehen und die Noten-Gestalt, das Neuma, zu wählen. Das Bedürfniß, Zeichen für die Verschiedenheit der Zeitdauer eines Tons zu gewinnen, machte sich in dem Maße geltend, als der mehrstimmige Gesang aufkam. Aus den alten Neumenzeichen bildeten sich im 11. und 12. Jahrhundert die Zeichen dreier Notenwerte



■ (urspr. $\overset{\cdot}{:}$), longa

■ (urspr. \cdot , Punkt), brevis = $\frac{1}{2}$ longa

















◆ (urspr. \cdot , Punkt), semibrevis = $\frac{1}{2}$ brevis
= $\frac{1}{4}$ longa.

Ende des 13. und Anfangs des 14. Jahrhunderts kamen hinzu

	maxima = 2 longa
	(semibrevis halbirt) minima = $\frac{1}{2}$ semibrevis
	semiminima ¹⁾ = $\frac{1}{2}$ minima.

(Das Zeichen der Striches | für Halbirtung des Werts der Note, und das des Fähnchens  für Bezeichnung des vierten, und des Doppelfähnchens  für Bezeichnung des achten Theils des Werts stammt nach G. Riemann aus der Tabulatur der Instrumental-Musik.)

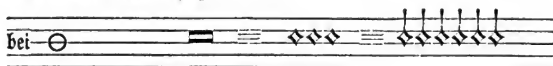
Als im 15. Jahrhundert an Stelle der schwarzen (ausgefüllten) Note die weiße (unausgefüllte) Note trat, hatte man folgende Notenwerte:

	maxima
	longa
	brevis
	semibrevis (unſre ganze Taſtnote )
	minima (unſre halbe )
	(oder ) semiminima (unſre  Viertelnote)
	(oder ) fusa (unſre Achtelnote )
	(oder ) semifusa (unſre Sechszehntelnote )

Anmerkung: Die Einheit bildete die brevis; keineswegs aber verstand sich die Zweitheiligkeit derselben und der übrigen Notenwerte von selbst; im Gegentheil, die Dreitheilung, beruhend auf der Zahl Gottes, der heiligen Drei, ist die vollkommeneren, jedenfalls für die Kirchenmusik

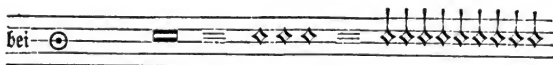
1) Auch crocheta, croma genannt, daher das englische crotchet für Viertel, das französische croche und das italienische croma für das Achtel (s. G. Riemann a. a. O.).

angemessenere. So theilte man denn — und dies hieß man *tempus perfectum* — die longa in drei breves, die brevis in drei semibreves, die semibrevis in drei minima u. s. f.; beim *tempus imperfectum* dagegen galt die Zweitheiligkeit. Ob für ein Stück das *tempus perfectum* oder das *tempus imperfectum* gelte, wurde durch den Tactschlüssel am Anfang der Tonreihe ausgedrückt. Der ganze Kreis \bigcirc bedeutete: *tempus perfectum*; der halbe Kreis (aus welchem Zeichen unser C für den Vierteltact entstanden ist) bedeutete das *tempus imperfectum*. War sonst nichts vorgezeichnet, so zerfiel in beiden *Tempus*-Gattungen die semibrevis in zwei minima; setzte man aber dem Tactschlüssel ein Punkt bei (\odot (•)), so bedeutete dies, daß die semibrevis gleichfalls dreitheilig, dreiwertig sei. Der Tactschlüssel entschied somit nicht sowohl über die Tacteinheit, welche immer dieselbe blieb (die feststehende Dauer der brevis, unsrer ganzen Note), sondern über das Maß der einzelnen Note, über ihren Wert, ihre Quantität, wie folgendes Schema zeigt:

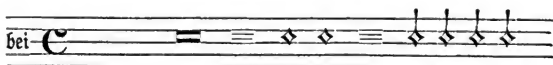


(tempus perfectum)

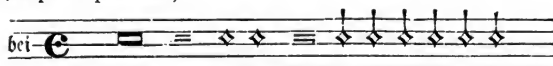
aber



Dagegen



(tempus imperfectum)



Die Grundzüge dieser Noten-Messung waren einfach; aber große Schwierigkeiten entstanden wegen der vielen Ausnahmen. Wenn z. B. der longa eine brevis folgte, so galt sie nicht = drei breves (so daß auf 4 zu zählen gewesen wäre und die longa 3 Zeiten, die brevis eine erhalten hätte), sondern dann erhielt die longa den Wert von 2 breves, longa und brevis bildeten zusammen einen Tripeltact (eine Perfection).

Umgekehrt konnten 2 breves zusammen eine Perfection (einen Tact, Versfuß) ausfüllen, aber dann galt die erste 1 tempus, 1 Zeit, die zweite aber galt 2, ihr Wert wurde verdoppelt (dies hieß Alteration). Ähnlich war es bei der brevis und semibrevis. — Noch schwieriger wurde das rasche Abmessen der Notenwerte beim Lesen eines Tonstücks durch den Gebrauch von noch anderen Schlüsseln, welche mitten im Tonstück den Wert der Noten änderten. Setzte man dem Tactzeichen eine 2 oder 3 bei, so bedeutete das, daß die Noten doppelt so schnell oder drei Mal so schnell genommen werden müssen, als bisher; setzte man $\frac{7}{4}$, so sollen 7 breves in derselben Zeit gesungen werden, wie bisher (unter dem vorgezeichneten Tactzeichen) 4 breves u. s. f. (Diese relativen Wertbestimmungen hieß man Proportionen, von diesen ist nur die proportio hemiolia, unsere Triole, geblieben.)

Im 16. Jahrhundert galt das tempus imperfectum (Zweitheiligkeit der Notenwerte) für das regelmäßige; man gebrauchte den Punkt, um anzudeuten, daß die Note die perfecte Mensur habe, dreitheilig zu nehmen sei ($\overset{\circ}{P}$).

Damit daß die Zweitheiligkeit durchgeführt wurde, wurden die verwickeltesten Vorzeichnungen überflüssig; man begann die Einheit der Tactzeit zu Grunde zu legen und durch die Vorzeichnung zu bestimmen, welche und wie viele Noten eine Tacteinheit bilden ($C = \frac{4}{4}$ d. h. $\frac{4}{4}$ bilden einen Tact; $\frac{3}{4}$ d. h. drei Viertel bilden eine Tacteinheit u. s. f.). Erst spätere Jahrhunderte haben darauf hingeführt.

Die Notenmessung war die nothwendige Voraussetzung und Vorbedingung für die nunmehr sich entwickelnde mehrstimmige Musik, welche denn auch im Gegensatz zu dem einstimmigen cantus planus des gregorianischen Gesanges Mensuralmusik (mensura = Messung) oder Figuralmusik (figurae = Notenzeichen) heißt; im engeren Sinne befaßt man unter der Bezeichnung Mensuralmusik nur die erste Phase derselben etwa bis zum 16. Jahrhundert, unter der Bezeichnung Mensuralisten die Tonsetzer und Theoretiker bis zu dem genannten Zeitpunkte; ebenso denkt man bei der Bezeichnung Mensuralnote in der Regel nur an die in der Zeit vom 13—16. Jahrhundert entstandene Notenschrift, wiewohl klar ist, daß alle unsere heutigen Noten Mensuralnoten sind, unsere ganze moderne Musik Mensuralmusik ist.

B. Hand in Hand mit der musikalischen Praxis, welche dem mehrstimmigen Gesange ihre Vorliebe schenkte, vollzog sich in der Theorie die Umstimmung der gesammten Tonanschauung zu Gunsten der Polyphonie.

Während die Theoretiker des 11. Jahrhunderts (Bern, Abt von Reichenau † 1048; Hermannus Contractus 1013—1054; Wilhelm, Abt von Hirschau, † 1091; Johannes Cottonius, c. 1047; Bernhard, Abt von Clairveaux, 1091—1153) ganz auf dem Standpunkte der Anschauungen Hucbalds und Guidos stehen, finden sich im 12. Jahrhundert die ersten theoretischen Arbeiten, welche die Mensuralmusik voraussetzen und sich mit derselben beschäftigen. Die wichtigste ist die des Franco von Cöln¹⁾, der im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts lebte und bereits einen bedeutsamen Umschwung in der Musik-Anschauung erkennen läßt, sofern er die große und kleine Terz zu den Consonanzen zählt. Er unterscheidet nemlich unter den Concordantiae oder Consonanzen vollkommene (Einklang und Octave), mittlere (Quinte und Quarte) und unvollkommene (große und kleine Terz); dagegen zählt er die Sext zu den Discordantiae oder Dissonanzen, wenn auch zu den unvollkommenen, so daß sie doch nicht in einer Reihe mit den vollkommenen Dissonanzen wie Secunde, übermäßiger Quarte und verminderter Quinte steht.

Francos Lehre und Anschauung fand, da sie der praktischen Musikübung der Zeit zu Hilfe kam, in Deutschland, Frankreich und England Zustimmung und Verbreitung. An ihn schloßen sich Theoretiker an wie Petrus Picardus, Franco von Paris, Hieronymus de Moravia (c. 1260), Walter Odington (1220), Robert de Handlo (c. 1326), Petrus de cruce u. a.

Ende des 13. Jahrhunderts leuchtet als Lehrer Marchettus von Padua (c. 1276) hervor. Der Umschwung zu Gunsten

1) Musica et ars cantus mensurabilis.

der modernen Tonanschauung vollzog sich unter den Händen der beiden hochgefeierten Theoretiker Philipp de Vitry (Philippus de Vitriaco), Bischof von Meaux (c. 1280), und Johannes de Muris, Lehrer an der Sorbonne zu Paris, (c. 1300).

Die Sert wird den unvollkommenen Consonanzen beigezählt; das Princip der Gegenbewegung für die Stimmenführung im mehrstimmigen Sake ausdrücklich aufgestellt, die Parallel-Fortschreitung vollkommener Consonanzen (Octaven, Quinten) verboten, für Anfang und Schluß des Tonsatzes die Consonanz gefordert, alles Aufstellungen, welche die volle Ausbildung der Polyphonie begünstigen und voraussetzen, wie sie denn sicherlich aus der Praxis hervorgewachsen sind und als Compromisse zwischen dem Wohlgefallen, das man an der praktisch geübten Polyphonie fand, und der grauen Theorie angesehen werden müssen. —

Die Musiklehre wurde in der von Johann de Muris eingeschlagenen, der Praxis zugekehrten Richtung fortgebildet von Egibius Zamorensis (Spanier), Elias Salomo (c. 1274), Engelbertus Admontensis (Steiermark, † 1331), John of Lewesbury, Thomas Walsingham (beide in England), Prosdocimus de Beldomandis (Padua) (schrieb 1408—12), Anselm von Parma; an sie schlossen sich die Theoretiker der Blütezeit des Contrapunkts an, die sich um die Niederländer gruppiren: Philipp von Caserta, Adam von Fulda und John Hanboys (England), vor allem aber die drei großen Theoretiker zu Neapel: Guglielmus Guarneri, Bernardus Hyaert, Joannes Tinctoris (1446—1511), sämmtlich Niederländer, und der Italiener Franchinus Gafurius (1451 bis 1522). Sie vollendeten die Theorie der polyphonen Musik und versuchten die moderne Anschauung und Lehre mit der griechischen Ueberlieferung, von der man nicht loskommen wollte noch konnte, zu vermitteln. Zu erwähnen wäre noch der Spanier Bartolomeo Ramos de Pareja (geb. 1440), der zu Bologna lehrte, sofern er für die mehrstimmige Musik zuerst die temperirte Stimmung gerathen haben soll. (?) Die Entwicklung schloß ab mit Henricus Boritus genannt Glareanus (geb. 1488 zu Glarus, † 1563), welcher die 8 Kirchentöne auf 12 vermehrte, indem er die in der weltlichen Musik längst üblichen Reihen von C (Ionisch) und A (Äolisch) in das System hereinnahm;

endlich Giuseppe Zarlino (1517—1590, Kapellmeister zu S. Marco in Venedig).

Mit diesem Namen haben wir die Grenze unsrer Periode weit überschritten und die großen Theoretiker des Zeitalters der Niederländer aufgeführt, um in der Schilderung desselben nicht aufgehoben zu sein. Es ist dabei von selbst klar, daß die Entwicklung und Ausbildung der Theorie Hand in Hand mit der Praxis gieng, daß wir nur in der Darstellung und um der Kürze der Darstellung willen Theorie und Praxis scheiden.

Die *musica mensurata* drang nur allmählich in die Kirche ein; im 15. Jahrhundert aber hat sie dieselbe erobert und wunderbar rasch sehen wir auf dem mühsam in 5 Jahrhunderten errungenen Grunde die romantischste aller Künste eine erste, herrliche Blüte entfalten.

4. Discantus und Faugbourbons. Die Kunst des mehrstimmigen Gesangs fand zunächst in Frankreich weitere Ausbildung. Die nächst höhere Stufe der Entwicklung bezeichnet der *Discantus*; in ihm erblickt man das Mittelglied zwischen dem Organum Huchalbs und dem ausgebildeten Contrapunkt der Niederländer.

Streng genommen freilich verdient schon das Organum Huchalbs den Namen des *Discantus*, ja den des *Contrapunkts*: es wird ja der ersten oder Grundstimme eine zweite (*discantus*) entgegengestellt und jeder Note der einen Stimme entspricht eine Note der andern (*punctum contra punctum*). Allein man hat sich gewöhnt, unter *Contrapunkt* nur die ausgebildeten Formen des mehrstimmigen *Sazes* zu befaßen und mit dem *Discantus* (als geschichtlicher Bezeichnung) die Form des zweistimmigen Gesangs im engeren Sinn zu bezeichnen, welche das dem mehrstimmigen *Saze* wesentliche Princip der Gegenbewegung in den Stimmen ausbildete und hauptsächlich in Paris, überhaupt in Frankreich, seine Pflege fand.

Der *discantus* entwickelte sich zunächst ganz von selbst durch die praktische Uebung. Während der eine Sänger den *cantus firmus* d. i. die Grundstimme der gregorianischen Melodie festhielt (daher *tenor*), machte der andere Sänger, wohl um den

Vortrag zu beleben, die Gegenbewegung zu den Schritten des Tenors: steigt der Tenor um eine Stufe, so fällt der Discant u. s. f. Dies ist die Form des einfachen Discants, durch welchen sich dem Ohre die Schönheit des Terzklanges aufdrängte, trotz aller die Terz verpönnenden Theorien. Von dem einfachen Discant, der Ton gegen Ton setzt oder unisono mit dem Tenor geht, unterschied man den „verzieren“ Discant (fourettes), welcher in bunten Figuren, in Melismen besteht, mit welchen der Sänger nach seinem Geschmac und nach seinem musikalischen Instinct die Tenortöne umrankt. Weil nun der Tenor die tiefere Stimme bildete, der Discant die obere, so hat sich die Bezeichnung Discant für die Oberstimme beim Gesang bis heute erhalten.

Der Discant geschah ohne Noten; es war also *contrapunctus a mente* im Gegensatz zu dem *contrapunctus a penna* (*res facta*) d. h. ein extempoirter Discant im Gegensatz zum fertig ausgeschriebenen polyphonen Satz. Unter den französischen Discantisten werden als die berühmtesten genannt: Les curel, Tapissier, Carmen, Cesaris („das Erstaunen von ganz Paris“). Von Frankreich verbreitete sich diese Art des Gesangs (*ars discantandi*) überallhin; allmählich kam zur zweiten Stimme eine dritte und vierte (*motetus*, *triplum*, *quadruplum*, *tenor*); der mehr als zweistimmige Satz forderte die Fixirung durch die Notenschrift, da ohne solche die genaue Ausführung der Stimmen allzuschwierig wurde. Mehr und mehr tritt nun die »*res facta*« in den Vordergrund, der Tonsetzer wird die Hauptperson, der Sänger hat nur noch den fertigen Satz auszuführen. Schon im 12. Jahrhundert, sicher aber im 13. Jahrhundert, besitzt Frankreich mehrstimmige (2-, 3- bis 4stimmige) Sätze; genannt werden Perotin le Grand in Paris, Pierre de la Croix, Aristoteles, Franco von Paris, Adam de la Hiale, Gilon Ferrant, Jehan de la Fontaine, Moniot d'Arras, Moniot de Paris, Thomas Herrier. Mit der Ausbildung des mehrstimmigen Satzes macht sich das Princip der Nachahmung als

des Bandes, welches die Stimmen einheitlich zusammenhält, mit der Zeit das der Umkehrung als der doppelten Nachahmung geltend. Wenigstens finden sich davon schon frühe Ansätze.

In Frankreich wurden für die rechte Art zu bechantiren Schulen (*maitrises*) gegründet; unter allen leuchtete die *chapelle musique du roi* hervor, die von dem Kanzler Gerson gegründete Kathedralschule von *notre dame* in Paris.

In Toulouse gründete Papst Urban V. eine solche Schule. Von Avignon kam die Kunst mit der päpstlichen Kapelle nach Rom.

In Belgien wurde Tournay ein neuer Mittelpunkt; ein Denkmal desselben bildet die Messe von Tournay. In Flandern, Artois, Hennegau fand die Kunst zunächst jetzt ihre Heimat.

Eine weitere Uebergangsform zu dem ausgebildeten Contrapunkt bezeichnet man mit den c. 1300 aufgetretenen *faux bourdons*, *falsi bordoni*, zu deutsch: uneigentlichen Grundstimmen.

Unter den *Fauxbourdons* versteht man eine besondere Art des Organums: während die organifizirenden (d. h. begleitenden) Stimmen des älteren Organums die Quinte und Octave (vollkommene Consonanzen) der Hauptstimme (Tenor, die zu begleitende Stimme) ausführen, singen sie bei den *Fauxbourdons* die Terzen und Sexten zu den Tönen des hier in der Oberstimme liegenden *cantus firmus*; die begleitenden Stimmen heißen die *bourdonnirenden* Stimmen. Das Verfahren ist ein rein mechanisches, die Composition nichts als die „Zusammensetzung von gleichzeitig möglichen Intervallen nach rein mechanischem Verfahren“, das jedoch das Ohr an den Wohlklang der Terzen und Sexten gewöhnte.

Woher der Name kommt, ist nicht ganz sicher. Am wahrscheinlichsten ist die Erklärung, daß jene Singweise geheißen habe „*Psalmodiren mit dem Falso bordone*“ d. h. mit der uneigentlichen Grundstimme, weil nicht die eigentliche Grundstimme der Harmoniefolge, sondern ihre umgekehrte Terz den Bass abgab“ (Dommer a. a. O. S. 70); der Tenor heißt nemlich auch *bordone* (von *bordon*, Stab, Stütze oder *bordonale* Träger);

da er nicht die wirkliche Grundstimme singt, ist er ein falscher d. i. uneigentlicher Tenor. Später bezeichnete man mit dem Ausdruck ganz allgemein die verschiedenen Arten der mehrstimmigen Psalmodie.

Die Orgel, dieses für die Ausbildung der polyphonen Musik so wichtige Instrument wurde in unserer Periode durch die Erfindung des Orgelpedals vervollkommenet, welche wahrscheinlich (nach Fétis) dem Brabanter Instrumentenmacher Ludwig van Balbeke zuzuschreiben ist (c. 1300).

2. Abschnitt.

Der einstimmige (Volks-) Gesang bis zum 15. Jahrhundert.

Quellen: Riesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig 1841.

F. Wolf, Ueber die Laie, Sequenzen und Laiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmäßigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Heidelberg 1841.

Hoffmann, Geschichte des deutschen Kirchenlieds bis auf Luthers Zeit. Hannover 1854.

Schneider, R. G., Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung. Leipzig 1863—65.

H. Reishmann, Geschichte des deutschen Lieds. Berlin 1874.

Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. Leipzig 1853.

Siliencron, R. v., Die histor. Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert. Leipzig 1865—69.

F. Magnus Böhme, Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12.—17. Jahrhundert. Leipzig 1877. (Hauptwerk.) (Dasselbst die gesammte Literatur.)

La Borde, Essai d'un catalogue des artistes originaires des Pays-Bas ou employés à la cour des ducs de Bourgogne aux XIV. et XV. siècles. Paris 1849.

Diez, Leben und Werke der Troubadours. Zwickau 1829.

Lobler, A., Spielmannsleben im alten Frankreich (in der Zeitschrift „Im neuen Reich“. 1875. S. 9).

Falke, J., Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauencultus. Berlin 1872.

Friedr. Heinr. von der Hagen, Minnesänger. B. 4. Leipzig 1858.

Alwin Schulz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger. I. Leipzig 1879.

Wagenfeil, J. C., Von der Meisterfänger origine, praestantia, utilitate et institutis. Altorf. Noric. 1697.

F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846.

C. Coussemaker, Drame liturgiques du moyen-âge. Rennes 1860.

Czerwinski, Geschichte der Tanzkunst. Leipzig 1862.

P. A. Schubiger, Musikalische Episcipien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das liturgische Lied und die Instrumentalmusik des Mittelalters. Mit zahlreichen Musikbeisagen. Berlin 1876. (6. Publikation der Gesellschaft für Musikforschung.)

Der Volksgefang war nie ganz verstummt, das Volk hatte und sang zu allen Zeiten seine Lieder und die fahrenden Spielleute sorgten dafür, daß dieselben nicht untergingen. Aber neben dem verhältnißmäßig hoch entwickelten Kunstgefang der Kirche, welcher die musikalische Phantasie beherrschte, konnte der naive Volksgefang nicht zu selbständiger Bedeutung kommen; er schloß sich in musikalischer Hinsicht durchaus der kirchlichen Weise an.

Erst die Kreuzzüge weckten im Volksgeiste den musikalischen Schaffenstrieb. Die schwungvolle, großartig ideale Bewegung, welche mit hinreißender Gewalt alle Gemüter erfaßte, regte nicht bloß das Volksleben in seinem Grunde auf: sie entwickelte das Selbstgefühl der Nationen und der einzelnen Stände, besonders des Ritterstandes; sie führte der Phantasie der Dichter und Sänger eine Fülle von Anregung zu und weckte überall Reime zu neuen Ideen und Bildungen.

An die Spitze der Gesellschaft rückte der Ritterstand als der Vertreter edler Sitte und Bildung, hohen Sinnes und idealen Schwungs. Ritterlicher Sinn, ritterliche Sitte, ritterliche Form war maßgebend für Jeden, der auf seine Bildung Anspruch erhob. Die ritterliche Gesellschaft bildete sich denn

auch ihren eigenen ritterlichen oder höfischen Gesang aus, die erste Form des Iyrischen weltlichen Gesanges.

Der erste Kreuzzug verlieh dem provençalischen Ritterstand besondern Glanz; daher wurde provençalische Weise, Bildung und Art das Muster ächten Rittertums und das Lied der Troubadours das Lied der Singenden überhaupt.

In der herrlichen Hohenstaufenzeit geht der Glanz der Romantik auf Deutschland über. Im selben Maße, als Deutschland an Bedeutung die romanischen Völker der Zeit überragt und Selbständigkeit entfaltet, gewinnt das Lied auch an Selbständigkeit, an individuellem Ausdruck und Iyrischem Gehalt. Die nächst höhere Stufe des Iyrischen Gesanges bezeichnet das deutsche Minnelied.

In Deutschland blieb aber die Sangeslust und Sangeskunst nicht bloß Privilegium der Adlichen und Gebildeten im damaligen Sinne, vielmehr griffen hier auch die ehrfamen reichsstädtischen Bürger nach der hohen Kunst; ja das Volk selbst schuf sich Lieder, die einem ganz andern Boden entstammten und eine ganz andere Luft athmeten, als der ritterliche und bürgerliche Gesang. Der spießbürgerliche Meistergesang brachte die Kunst des Gesanges in's tägliche Leben, das eigentliche freie Volkslied aber war erst der neue fruchtbringende Keim und zugleich die eigentliche reife Frucht der damaligen allgemeinen Geistesentwicklung. Demgemäß erhalten wir drei Entwicklungsstufen, welche sich darstellen im ritterlichen, bürgerlichen und volkstümlichen Gesang.

1. Der ritterliche Gesang.

a. Das Lied der Troubadours. Der ritterliche Gesang gilt als ein nothwendiges Erforderniß adlicher Bildung; wo die letztere blüht, da blüht auch der erstere: unter allen Ländern ragt die Provence als das sonnige Land der Romantik hervor; auch die nördliche Champagne, Flandern, Brabant sind

Heimatstätten des höfischen Gesanges, dem zu huldigen für Könige und Fürsten Liebhaberei und Ehrensache war. Richard Löwenherz, Thibaut von Navarra, ja sogar der Mörder Konradins, Karl von Anjou, waren Freunde desselben.

Doch die ächt aristokratische Anschauung der Zeit machte einen strengen Unterschied zwischen dem Dichter und Componisten einerseits und dem ausübenden Musiker oder Sänger andererseits.

Nur das „Erfinden“ der Weise gebührt dem ablichen Herrn; wer darin geübt ist, heißt der Troubadour (in der Provence) oder il Trovatore (in Italien) oder le Trouveur (im nördlichen Frankreich). Ein Meister im Erfinden von lieblichen Weisen war der eben genannte Thibaut von Navarra.

Die Ausführung, der Vortrag der Composition war bezahlten Musikern vom Fache übertragen, die sich der Troubadour zu diesem Zwecke hielt. Diese gehörten zu den „heimatlosen“, „fahrenden Leuten“, welche vom Volke tief verachtet wurden und daher durch ein solches Dienstverhältniß zu Ehren und Sicherheit gelangten. Denn, ähnlich wie die „Hofnarren“, traten sie in ein intimes Verhältniß der Treue zu ihrem Herrn. So hat der Sänger Blondel seinen Herrn, den König Richard Löwenherz, durch seine Treue gerettet; in dunkler Nacht war er nach langem Suchen und Irren an die Burg Dürrenstein gekommen, hinter deren Mauern Richard schmachtete; Blondel weiß das nicht sicher, in der Nähe des Schlosses stimmt er ein Lied an, das er einst mit dem König gedichtet. Als er innehält, singt Richard weiter — so erhält Blondel Gewißheit und Richard wird befreit.

Aber, wenn der Einzelne auch in eine geachtete Stellung gelangte, im allgemeinen ruhte die Verachtung auf ihnen; sie heißen »jongleurs oder joueurs« (Spieler); oder »estrumantours« (Instrumentisten): wenn sie zugleich als Dichter auftreten, menétriers, monétrels, troveor bastard's. Der fahrende Minstrel, wenn gleich durch die Gunst ablicher Sitte geschützt,

war rechtlos und schutzlos; daher die „Treue“ gegen den schützenden Herrn, die für den Minstrel sprüchwörtlich geworden ist.

Die Lieder der Troubadours feiern alles das, was das ritterliche Leben bewegte und dem adlichen Gemüte wert war: Treue, Frauenliebe, Marienanbetung — das sind die Grundstimmungen, die alle Dichtung beherrschten. Die Gottesverehrung hat sich ja auf den Mariencult concentrirt und die Frauen waren der Mittelpunkt des feineren, gesitteten gefelligen Verkehrs. Unter den Marienliedern finden sich wunderbar zarte Blüten echter, minnender Frömmigkeit; die Lieder, welche die Frauenliebe feierten, waren in Tanzweise gehalten; sie zerfielen in Reihentänze (carols von choreola, später rondet de carols, rondeau — in Deutschland »umme gende tenz«) und Hüpf-tänze (espringale, espringerie „springende tenz“), in welchen Arten wir zwei Grundtypen für die spätere Instrumentalmusik zu erkennen haben. Auch Balladen wurden von den Troubadours gebichtet (so von Faidits).

Zu den bedeutendsten Erfindern von Weisen zählen eben solche nicht höfische sondern fahrende Componisten wie Adam de la Hale, der »boiteux« („Bucklige“) oder bossu d'Arras, (geb. c. 1240), der ursprünglich zum Geistlichen bestimmt, das romantische Dasein des fahrenden Sängers dem geistlichen Hof vorzog und zu Neapel im Dienste Robert II. von Artois starb (1287); ferner Guillaume von Machaub, »le noble rhétorique« (c. 1284—1370), Gancelm Faidit und andere.

Was den musikalischen Charakter betrifft, so zeigt das Lied der Troubadours fast ganz schon die Eigentümlichkeiten des heutigen französischen Chansons. Leicht, in declamatorisch-pointirender Recitation fließt die Melodie anmutig hin, gewisse Wendungen sind schon stereotyp, die melodischen Einschnitte und Ruhepunkte sind vom Wort abhängig, das mit Strofenbau und Reim der Melodie gewisse Schranken auferlegt, aber auch eine gewisse Symmetrie schafft.

Hievon abgesehen ist die Melodie-Bildung vom gregorianischen Gesang noch ziemlich stark beeinflusst (Vermeidung der großen Terz!), so daß wir im höfischen Gesang nicht ein Neues, sondern nur den Uebergang zu einem Neuen erblicken dürfen. — (Die Notirung geschieht noch mit der schwarzen nota quadrivarta [longa, brevis, semibrevis, plica]).

In der Heimat des gregorianischen Gesanges, in Italien, war die Lust des Gesanges verstummt. Dort war trübe, schwere Zeit im romantischen Mittelalter; wie ein schöner, flüchtiger Traum erscheint die kurze romantische Blüte unter Friedrich II. Wohl gab es sangesfreudige Gemüther, wie das des frommen Franz von Assisi, der „mit der Schwalbe abwechselnd“ auf einsamen Gängen „Gottes Lob“ sang; oder Bonaventura, Giacomone da Lodi, Giacomino da Verona — aber wenn sie die Saiten stimmten, so war es zu glühend-religiösen Gebetsliedern, wie sie in düsterer Noth dem Gemüth entströmten. In ihnen fand das bedrängte Volk seine Stimmung wieder. Sie mögen jenen Volkssequenzen der vorigen Periode ähnlich gewesen sein; wir wissen es nicht, denn mit der stürmischen Zeit, die sie geboren hat, sind jene Weisen verklungen und verweht.

b. Das deutsche ritterliche Minnelied. Der romantische Geist erhält in Deutschland gemäß dem deutschen Charakter ein eigentümliches Gepräge von Ernst und Innigkeit, gepaart mit Frömmigkeit und Zartheit. Dem entsprechend ist die „deutsche Minne“ etwas ganz anderes, als die Galanterie und Empfindungslosigkeit der Provenzalen; der Grundton ist die „Treue bis in den Tod“; ein Andachtschimmer ist über alle diese Lieder ausgegossen; manche ihrer Weisen, zumal die späteren, nähern sich dem eigentlichen Volkslied.

Auch die sociale Stellung der Sänger ist in Deutschland eine andere, als in Frankreich. War es dort der Adel, welcher der Sangeskunst Glanz und Ehre verlieh, so ist es hier die Kunst selbst, die den Sänger adelt, ob er von edlem

Rang ist ober nicht. Der Edelgeborne ist selbst des Saitenspiels kundig; wacker streicht im Nibelungenliede der Held Volker seine Geige, einen »süezen laich« harpfete Tristan der Iholde; Friedrich I. und II. sind feurige Verehrer und kundige Meister in Gesang und Saitenspiel. Nicht wie in Frankreich gilt der bürgerliche Sänger als *trouveur* *bastard* — die Kunst adelt auch ihn: bei dem Sängerkrieg auf der Wartburg 1207 läßt die Sage neben den „rittermäßigen Mann und gestrengen Weppen“ wie Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, Heinrich von Zwetshin, gleich geehrt einen Diterolf stehen, der doch „einer von dez landgraven hofgesinde“ war, ebenso einen Heinrich von Aistirbingen, der „ain borger uz der Stadt Hsenache“ heißt. — Auch fahrende Sänger lehren ein, aber ächt künstlerische Vornehmheit der Gesinnung adelt sie, ihr Sang ist der Dank für die freundliche Aufnahme, die der Burgherr ihnen gewährt.

Die Minnesänger verwenden alle Kunst auf den feinsinnigen Ausbau des sprachlichen Gerüstes ihrer Lieder, die rein musikalischen Wendungen und Accente dienen ausschließlich dazu, die Worte gleichsam in die rechte Beleuchtung zu rücken: es ist also fast ausschließlich eine *melismatisch-declamatorische* Musik; dies ist namentlich bei der älteren Reihe der Minnesänger der Fall, welchen z. B. die bekannten Meister Kürenberger, Meinloh von Sevelingen, Dietmar von Eist angehören (12. Jahrhundert); die Musik der Sprache war noch nicht so raffinirt, wie bei den späteren: die Musik der Töne, der es ja noch wesentlich an Gewandtheit und Mannigfaltigkeit der Flexionen fehlte, konnte sich mit den Pointen und Abjäten des Gedichts noch inniger verschmelzen. Später, als Versbau, Reim zc. bis auf's Raffinirteste ausgebildet war, blieb für die Musik der Töne, welche nun den einzelnen Sprachwendungen nicht mehr folgen konnte, wenig Raum; so in den Liedern der ersten Meister, welche die höchste Blüte des höfischen Gesanges repräsentiren: eines Reinmar des Alten, Hartmann von der Aue, Walter von

der Vogelweidt, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, Reidhardt von Neuenthal u. a.

In Folge davon aber, daß die rein musikalische Gestaltung den detaillirten Intentionen und Feinheiten des Textes nicht mehr zu folgen im Stande ist, löst sich die erstere vom letzteren los, gewinnt dadurch eine gewisse Allgemeinheit und wird zum „Ton“, in welchem ganz Verschiedenes gesungen werden kann; war in der ersten Zeit die Melodie mit dem bestimmenden Text als Eines entstanden, so erfand man nun zu bestimmten Versmaßen, Strofen, selbständige „Töne“, welche gleichsam den Rahmen bildeten, der das vom Dichter entworfene Bild umschließen sollte; nur die Haupteinschnitte des Strofenbaues sollte nun der melodische Gang markiren; nicht mehr jede einzelne Wendung des Textes. Jene Haupteinschnitte aber mußten nun auch musikalisch in aller Schärfe hervortreten; es entsteht eine selbständige musikalische Periodik; denn den „2 Stollen“ des Aufgesanges entspricht im melodischen Gang der zweimal wiederholte erste Theil, dem Abgesang der zweite Theil; mit dieser zweitheiligen Structur der Melodie haben wir schon die Grundform des Volkslieds und das Bildungsgesetz der späteren Instrumentalmusik.

Es leuchtet demnach ein, daß der Minnegefang, je mehr seine musikalischen Bildungen sich von der Fessel des Strofenbaus lösen, desto mehr sich der volksliedartigen Composition annähert. Es geschieht dies ganz im Zusammenhang mit dem Verfall der Romantik und dem Emporkommen des soliden Bürgertums: Meister Poppe („O Herre unde starker Gott“), das Lied

„Doybere rifen hintzu thal
Des stahn bloß ir Este,
Blumen sich wissen daß sie sind vurtorben all',
Schone was ir Geste — u. j. w.

Heinrich von Meißen, Frauenlob († 1318), der Unverzagte („der kunic Rudolf minnet Gott“), Hugo von Montfort

(c. 1400), Oswald der Wolkenstainer zeigen in stufenmäßiger Folge die Hinbildung des ritterlichen Minneliedes zum Volkslied. —

2. Der Meistergesang.

Mit dem Zerfall des Reichs und dem Aufkommen des nüchternen, berechnenden Habsburg erlosch der Glanz des romantischen Rittertums. Die edle Erscheinung des Kaisers Maximilian, des letzten Ritters, ist selber schon die Nachblüte. Der Minnegefang verstummt, die Kunst geht in's bürgerliche Leben über; die ehrjamen Bürger gewinnen Interesse und Freude daran, verleben sie aber auch gründlich: der Meistergesang hat das Verdienst, der edelsten Kunst das friedliche Daheim der Familie geöffnet zu haben, so wenig Wert seine musikalischen Leistungen in künstlerischer Hinsicht haben.

Die Meisterfänger erscheinen zum ersten Mal urkundlich im 14. Jahrhundert zu Mainz. Karl IV. gab ihnen 1387 Wappenrecht und Freibrief.

Herzliche Frömmigkeit gepaart mit spießbürgerlicher Engherzigkeit kennzeichnet den Geist ihrer Schule. Dem Gesang wird — so enge und prosaisch auch die Kunst aufgefaßt wird — die höchste Bedeutung beigelegt, er ist eine Aeußerung der Frömmigkeit, der Schmuck des religiösen Lebens. Sie wollen „eine öffentliche, christliche Singschule abhalten, Gott dem Allmächtigen zu Lob', Ehr und Preis, auch zur Ausbreitung seines heiligen göttlichen Worts“. Die musikalische Feier ist für die braven, ehrenbesten Männer ein Gottesdienst: darum ist sie der Schmuck des Sonntags oder Feiertags; am liebsten wählt man zum Ort der Abhaltung der „Singschule“ die Kirche selbst, denn der Gesang ist die Fortsetzung des Nachmittagsgottesdienstes. Diesem Zwecke zufolge „sollte nichts gesungen werden, denn was heiliger, göttlicher Schrift gemäß ist, auch verboten sein, zu singen alle Straffer und Reitzer, daraus Uneinigkeit entsteht, und alle schandbaren Lieder“ — nur das, was dem ehrjamen, frommen Bürgerfinn das Höchste und Erhabenste, das Hei-

ligste und Verehrungswürdigste war, die heilige Schrift, war ihm würdig genug, in den Schmuck der Töne gefaßt zu werden. Und da waren es nicht etwa die Ideen, die Gedanken oder die lebendigen Gestalten des Evangeliums, die man sich singend vor die Seele rückte, sondern ganz im Einklang mit dem orthodoxen Schriftdogma, welches in dem Buchstaben das Werk des hl. Geistes erblickt, war es die „Schrift“ selber als solche, der Buchstabe, den man ehrte: denn in Einem Melodiesatz sang man Kapitelbezeichnung und Geschichte, so im „Langen Ton“:

Genesis am neunundzwanzigsten uns bericht',
Wie Jacob floh vor sein Bruder u. s. w.

oder

„Matthäus schreibt am achten: Christus trat in ein Schiff“ u. s. w.

Es ist eine Art Laien-Gottesdienst, den sich der ehrfame Bürgerfinn schafft; darum geht auch alles dabei nach Regel und Vorschrift wie im kirchlichen Gottesdienst.

Was bei dem Kirchengesang die kanonische Vorschrift war, das that bei dem selbstgeschaffenen Gottesdienst Zunftregel und Sittencensur. Die Kunst selbst ist in ihrem Detail bestimmt und bis in's einzelinste hinein sind ihr die Regeln der Ausführung vorgeschrieben. Für deren Einhaltung haben bei jeder Zusammenkunft die „Merker“ zu sorgen; die poetisch-musikalische Grammatik, die der Sänger befolgen mußte, war in der Tabulatur niedergelegt.

Die Gesellschaft ist in ihrer Weise zunftmäßig, hierarchisch gegliedert: an der Spitze steht der Obermeister (Kronenmeister, Merkmeister), der mit seinen Merkern, mit dem Büchsenmeister (Kassier) und dem Schlüsselmeister (Verwalter) den Zunftvorstand bildet; die Bekanntschaft mit der Kunst der Ausführung und Hervorbringung bestimmt jedem den Grad und die Stellung, die er in der Gesellschaft einnimmt, vom „Schüler“ an, der noch an den Regeln lernen muß, bis zum „Meister“, der im Stand ist, einen „Ton“ zu verfertigen.

Jede Zusammenkunft wurde mit dem Freisingen eröffnet: da sang jeder nach Herzenslust; die Merker waren nicht thätig.

Dann folgte das Hauptfingen; die Fehler, auf welche die Merker zu achten hatten, waren in erster Linie Verstöße gegen die „Gschrift“, dann technische Fehler in der Silbenzählung, dem Reim, der Singmanier; in letzterer Hinsicht wurde besonders Jagd gemacht auf das „mundiren“ (falsch oder zu hoch singen), die „falschen Blumen“ (Schnörfel), den „Vorklang“. Wehe, wer sich „versungen“ hat, der tritt mit Schmach ab. Wer „aus rechter Kunst das Beste thut“, erhält das „Schulkleinod“ („Davidsgewinner“, eine mit Schaustücken behangene goldene Kette; auch ein Kranz von seidenen Blumen bildete den Preis).

Wie die Poesie eine geistlose, äußerst prosaische Reimerei war, so schmecken auch die Melodien gewaltig nach der Schuster- und Schneiderwerkstatt; es sind monotone Psalmobien, dem Kirchtenton, „Ebräerton“¹⁾, geistlos nachgebildet.

Das Lied (= Bar) zerfällt in mehrere Strofen, deren jede man „Gesäß“ nannte. Jedes Gesäß (= Strofe) bestand aus 2 Stollen, d. h. gereimten Zeilen, die nach gleicher Melodie gesungen wurden. Was nach der Wiederholung folgte, hieß Abgesang. Die Strofe steigt bis auf 122 Reime! Die Melodie ist ganz unabhängig vom Inhalt des Textes, sie ist nur das Gesäß, das Silben und Reime aufzunehmen hat. Jede Melodie hat ihren Namen: diesen gibt ihr entweder der Erfinder (der Ton Heinrich Müglings, der Ton Frauenlobs, Marners, Regenbogens u. a.), oder sie wird unter Aufsicht zweier Gevattern mit „einem ehrlichen und nicht verächtlichen Namen“ getauft: Alles geht ehrsam, pünktlich, nüchtern zu. Solche „ehrsame, nicht verächtliche Namen“ sind z. B. die „Jungfrauweis“, „die abgesehene“, die „Vielstraßweis“, „Schreibpapierweis“, die „fröhliche Studentenweis“ u. a.

1) Harsbörfer.

Der Meistergesang verbreitete sich weithin: wie sehr diese bürgerliche Kunstbestrebung im deutschen Gemüte wurzelte, zeigt der Beifall, welcher dem Werke überall gezollt wurde; jeder ordentliche Bürger gehörte zur Meisterfängerzunft, aber auch hohe Herren ließen sich als Mitglieder aufnehmen. Im 14. Jahrhundert blühen Nürnberg, Mainz, Frankfurt, Zwickau, Colmar, Prag; im 15. Straßburg, Augsburg, Regensburg, Ulm, München, im 16. Danzig u. a. Die bedeutendsten Namen sind Müglein, Suchenfinn, Behaim, Hans Sachs u. s. w.

War im Einzelnen der Meistergesang die höchst denkbare musikalische Philistrität, so bleibt sein unsterbliches Verdienst die hohe, edle Auffassung, die er von der Tonkunst gehabt hat und die durch ihn in alle Schichten der bürgerlichen Gesellschaft eingedrungen ist. Es ist die Kunst der Meisterfänger vermöge des keuschen reinen Sinnes, den sie dazu mitbringen und hineinlegen, der erste Anfang jener specifisch deutschen, gesinnungstüchtigen, gediegenen Richtung, die in Bach zur Vollendung kommt. Die Meisterfänger haben so der Tonkunst als einer Kunst des Volkes den Weg zum Herzen des Volkes bereitet; das Volkslied gab ihr Regel und Inhalt.

Sein Ende fand der Meistergesang in Ulm im Jahre 1839, als die letzten 4 Mitglieder der Ulmer Singhule ihre Innungszeichen, Bücher und Fahne dem dortigen Liederkranz mit einer Urkunde übergaben. Was der Meistergesang in den Zeiten der Zünfte war, sind in der jetzigen Zeit die Gesangsvereine und Liederkränze; jener hat auf die wahre Volkskunst ahnend hingewiesen, diese haben den Beruf, das Beste der vollendeten Kunst dem Volke zu vermitteln. Der letzte Meisterfänger, Konrad Best, starb am 9. Juli 1876 in Ulm.

3. Das freie Volkslied.

Das Gesetz der freien Melodiebildung, an welches die Melodien der Minnesänger und Meisterfänger nur absichtslos an-

streifen, wurde das gestaltende im Volkslied. In ihm haben wir daher den Keim einer neuen — der modernen, absoluten — Musik zu erblicken. Die Liedform ist im Volkslied festgestellt, die Angelpunkte der Melodie bilden Tonica, Ober- und Unterdominante, die reine Melodie ist gefunden, welche als solche schön und für sich selbst bedeutungsvoll ist.

Fassen wir den Boden der Entstehung der freien Volksweise zunächst in's Auge, so bedarf es kaum der Vorerinnerung, daß auch das Volkslied, wie jedes andere Lied, das Wert eines Einzelnen ist, sowohl dem Texte, als der Melodie nach; für das, was zu einer bestimmten Zeit alle Herzen erfüllt und alle Gemüter bewegt, hat Einer durch glückliche Eingebung das rechte Wort und den rechten Ton gefunden, so daß nun in seinem Liede ein Jeder die eigene Sprache erkennt und, sobald die Weise ertönt, miteinstimmen muß und miteinstimmen kann, als wäre ihm die Weise längst bekannt und eigen. Sobald das, was in allen lebt, das Treibende, Hervorbringende im Dichter und Musiker ist, kann er wiederum nur als der Dolmetscher des Volksgeistes, oder wenn man so will, des Volksinstinctes angesehen werden, das Lied, wenn auch das eines Einzelnen, ist in Wahrheit das Lied des Volkes, ein Volkslied.

Hierin liegt die eminente Bedeutung des ächten Volksliedes für die Culturgeschichte. Denn da nur solche Lieder von einem Volke als Volkslieder adoptirt werden, welche wirkliche, reale Stimmungen ausdrücken, so ist das Volkslied, gleichwie das Zeitlied, der getreueste Spiegel der Zeit, welche es geboren hat, ein berechtes Zeugniß von der Beschaffenheit des allgemeinen Gemüthslebens, der allgemeinen Geistesrichtung, der durchschnittlichen Herzensbildung in einem Volke.

Die ältesten Volksweisen auf ihren Ursprung zurückzuführen, gelingt uns nur gar selten; sie sind da, sind geworden, Niemand weiß mehr, woher sie gekommen sind. Von einem Volksfänger besonderer Art erzählt uns die Limpurger Chronik: „In dieser Zeit (1374) war auf dem Main ein Mönch,

Barfüßer Ordens, der ward von den Leuten ausfäsig, und war nit rein. Der machte die besten Lieder und Reihen in der Welt von Gedicht und Melobeyen, daß ihm Niemand uf Rheinesstrome oder in dißsen Landen wohl gleichen möchte; und was er sang, das sung den Leute gern, und alle Meister piffen und andre Spielteut fuhrten den Gesang und das Gedicht“. Wir haben keine dieser Melodien überkommen, daß es aber schon die knappe, rhytmisch bestimmte Form des Volkslieds war, worin sie sich bewegten, geht aus der Bezeichnung „Reihen“ hervor.

Ein anderes Mal ist es ein fahrender Schüler, ein fremder Reitermann, ein Jäger, dem die Urheberchaft zugeschrieben wird; er hat die Weise wenigstens zuerst ins Ort gebracht, ob er sie auf seiner Fahrt erst aufgegriffen hat, oder selbst der Erfinder ist, darnach wird nicht gefragt. War die Weise einmal da — in der Regel wird sie das Werk eines Professionsmusikanten gewesen sein, denn der musikalische Instinct als solcher erschafft nichts —, so sorgten die Pfeifer und Spielteute, das sogenannte zünftige Musikantentum, für die Erhaltung und Verbreitung.

Die zünftigen Musikanten bildeten in jenen Tagen gleichsam die musikalische Presse, ihr Stand war der weltbürgerliche Stand der Vagabunden; dadurch bekam ihre Musik etwas Weltbürgerliches, etwas Gleichartiges in den verschiedensten Ländern und Provinzen und es darf dieses Moment, welches für die Gleichartigkeit einer europäischen Instrumentalmusik so bedeutend ist, nicht außer Acht gelassen werden. Nicht nur förderten diese Musikanten die Uebung auf den einzelnen Instrumenten, legten also in technischer Beziehung den Grund für die spätere Instrumentalmusik, sondern sie bereiteten auch dem Verständniß für eine derartige reine, absolute Musik überall den Boden.

Vielsach mit den „wendischen Hunden“ zusammengeworfen, die von Norden und Osten her, der zauberischen Geige kundig,

durch Deutschland wanderten, waren sie, so willkommen ihre Kunst war, vom Volke auf's tiefste verachtet und gefürchtet; das weltbürgerliche, ungebundene Wesen des fahrenden Mannes stieß begreiflicher Weise ebenso den eng umfriedeten Bürger, wie den festfähigen Bauern ab; für den letzteren insbesondere, der gewöhnt ist, alles Fremdartige mit unüberwindlichem Mißtrauen zu betrachten, mochte die unwiderstehlich packende Gewalt der Musik etwas Unheimliches, Furchterregendes haben; in dem firenenhaft ziehenden Ton der Geige, in den energisch lockenden Rhythmen, welche mit Zaubergewalt die plumpsten Füße in Bewegung setzten, lag für das abergläubische Volk etwas Dämonisches, Diabolisches. Fiedler und Pfeifer bilden daher in der Volksvorstellung das Gefolge vom Gevatter Tod; kein Wunder, daß die Vertreter des musikalischen Handwerks das schwerste Vorurteil wider sich hatten; ein anständiger Mensch und ehrfamer Bürger durfte sich, wenn ihm an seinem guten Rufe etwas lag, nicht mit ihnen einlassen; zweifelte doch das Volk im Großen und Ganzen keinen Augenblick daran, daß das Gewerbe an und für sich den, der es treibe, in die Hölle bringe¹⁾.

Dem Staat gegenüber rechtlos waren sie genöthigt, unter sich eine geschlossene Rechtsgemeinschaft zu bilden (in Frankreich z. B. die *confrérie des ménétriers*, den *roi des ménétriers* an der Spitze; in Wien die *Nicolaibruderschaft* mit dem „Vogt“ der Musik an der Spitze); es entstand eine nach außen festgeschlossene Bruderschaft mit Zunftgesetzen und Zunftstrafen; Nichtmitgliedern wurde das Handwerk mit allen Mitteln gelegt; Händel der Mitglieder unter einander wurden vom „Geigerkönig“, „Spielgraven“ auf dem Pfeifertag (— der z. B. im Elsaß zu Bischweiler alljährlich stattfand —) geschlichtet.

1) Ein Thomas von Aquino bricht zuerst für den verkehrten Stand eine Lanze (*Summa II. quaest. 168 art. 3*).

Aus dieser Abgeschlossenheit der Musiker von der übrigen Menschenwelt ergab sich jene Geheimnißthuerei, welche die Musik in den Nebel einer Geheimkunst hüllte¹⁾; es galt, sich durch den Nimbus des Wunderbaren, Geheimnißvollen für die Verachtung des „Gewerbes“ zu entschädigen.

Die fahrenden Musikanten zogen in kleineren oder größeren Gruppen, je nach dem Bedürfniß, durch Länder und Städte; sie brachten die beliebtesten Weisen von Ort zu Ort; auf ihre Kreise sind wohl vorzugsweise diejenigen der älteren Volksweisen zurückzuführen, die durch energischen Gang und Rhythmus, sowie durch fließende Cantilene sich auszeichnen.

Eine ganz andere Stellung, als die fahrenden Musikanten, nahmen die Stadtmusici ein, welche die „ehrsame Stadtpfeiferzunft“ bildeten.

Ihr Amt knüpfte ursprünglich an das des Thürmers an, welcher mit dem Signalhorn ausgerüstet war, um herannahende Gefahr, theilweise auch die Stunde, mit dem Hornruf anzuzeigen; man nahm wohl bald nur solche Leute als Thürmer an, die des Instrumentes kundig waren, und es ergab sich von selber, daß der Thürmer sich seine Einsamkeit mit dem Ueben von der und jener Weise vertrieb, die er irgendwoher überkommen hatte. Die Sitte, die in vielen Orten aufkam und durch Stiftungen gefördert wurde, daß am Feierabend, wenn die Arbeit ruht und die dunklen Schatten sich auf die dämmernden Gassen lagern, vom Münsterkranz ein frommes Abendlied über die Stadt hingebblasen wurde, machte es nothwendig, dem Thürmer einige Collegen beizugeben. Die Thurmmusik aber wurde nun als Stadtmusik verwendet, der Thürmer wurde zum Stadtpfeifer, Stadtzinkenisten.

Die Weise, welche der Thurmpfeifer vielleicht vom fahrenden Spielmann überkommen hatte, nahm naturgemäß auf dem Thürmerinstrument einen langsameren Gang an und bekam

1) So namentlich die Kunst des Orgelspiels.

damit einen frommen, andächtigen Charakter; manches ursprünglich sehr weltliche Lied wurde für das Gefühl und die Gewohnheit der Hörer ein Gebetslied, da die Töne des Textes entkleidet und die Hörer gewohnt waren, die Weise nur vom Thurme herab zu hören. Manches spätere Kirchenlied ist so vom verachteten fahrenden Spielmann her über das trauliche Thürmerstübchen in die Kirche gekommen.

Indem auf dem Thürmer und seinen Genossen nicht der Fluch der Rechtlosigkeit lastete, vielmehr sein Gewerbe ein ehrsam bürgerliches war; indem der Stand der Stadtpfeifer, wohl, weil er doch noch oft mit dem Vorurteil gegen die Musik zu kämpfen hatte, sich meist eines guten Wandels befleiß, bildete sich jener solide, bürgerliche Musikerstand aus, in welchem die Kunst sich mit einem gebiegenen, frommen Sinne verband; der hausbackenen Engherzigkeit und vielfach komischen Absonderlichkeit, welche viele Vertreter des Standes kennzeichnete, stand doch immer eine herzliche Frömmigkeit und eine edle Auffassung der Kunst gegenüber; so wurde der Sinn des Volkes herangezogen und bereitet für die neue Volkskunst, die der Reformator Luther dem deutschen Volke gegeben hat, indem er die Kunst des Gefanges, speziell aber den Volksgefang in den Dienst der Kirche stellte, demselben so die höchste Würde verlieh und dem Eifer für Musik, der im deutschen Volke allzeit lebendig war, das hohe Ziel und die rechte Aufgabe zuwies. —

Die zünftigen Musikanten, ob sie gleich als Vagabunden außer der Rechtsgemeinschaft sich befanden, lebten doch mitten im Volk, mitten im lebendigsten Leben; die Stadtpfeifer waren vollends selbst ehrsame Bürger. In den von ihnen stammenden Liedern kommt daher alles zum Ausdruck, was irgend das Gemüt des Menschen als solchen bewegt, von der Freude am Leben der Natur, am einzelnen Stande und seinen Vergnügungen bis zu den tiefsten Gefühlen von Wonne und Weh der Liebe; auch der derbste Humor fehlt nicht. Wir finden Tag-

und Wächterlieder, Räthsel-, Spott-, Wunsch- und Lügenlieder, Tanz- und Kranzlieder, Liebeslieder, Jägerlieder, Soldaten- (Landknechts-) Lieder, Kinderlieder u. a.

Was endlich die Melodien der Volkslieder betrifft, so treten uns in denselben meist fertige, in sich geschlossene Melodien entgegen.

Von der modernen Melodie unterscheidet sich das alte Volkslied besonders charakteristisch durch den Tactwechsel, d. i. die innerhalb einer und derselben Melodie eintretende Veränderung des Rhythmus. Das eine Mal wird die gleichförmige Bewegung am Schlusse durch erweiterte Rhythmen unterbrochen, gleich als wollte der Sänger am Schluß das Vorhergesagte noch einmal breit und markig wiederholen und das allmähliche Hinfinken zur Ruhe tonbildlich malen. Das andere Mal, namentlich in den Tanz- und Kranzleinliedern springt der gerade Tact plötzlich in den dreitheiligen Tripeltact über: denn der alte Reihen oder Reigen war nicht unser rascher und wirbelnder Rundtanz, sondern ein langsames Umhertreten nach dem Tacte, wobei alle Tanzenden einander an den Händen gefaßt hielten und sangen. Auf den ummegehenden Tanz folgte dann als zweiter Theil der in mäßig raschem Tripeltact geformte Abtanz oder Springtanz (vgl. Böhme a. a. O. S. XXV).

Die dritte Art des Tactwechsels ist die: daß gerader und ungerader Tact regelmäßig abwechselte und zum Quintupeltact ($\frac{5}{2}$) combinirt wird.

Die Melodien verrathen ein festes periodisches Gefüge. Reim- und Strofenschluß verlangt den Halb- und Ganzschluß der Melodie; die diatonische Dur- und Molltonart ist in der Melodiebildung, so sehr dieselbe in die Kirchentöne eingezwängt erscheint, schon ziemlich scharf ausgeprägt und zur Herrschaft gebracht; diese relativen und absoluten Abschlüsse der Melodieglieder geben ein symmetrisches Ganzes, das sich als Ganzes in Theilen sofort dem Ohr kund gibt und sich in's Ohr setzt, weil durch die Halbschlüsse und Ganzschlüsse Ruhepunkte und Anhalts-

punkte für das auffassende Gehör gegeben sind. — Indem ferner die Tonart eingehalten, von ihr ausgegangen und in der Tonica geschlossen wird, erhält der Melodieatz Einen Stimmungscharakter; diese Einheit der Stimmung sucht das Lied außerdem noch im Refrain auszudrücken, dessen Bedeutung eine rein musikalische ist („O mein, o mein“ „Rosenblütlein“, „Lindenzweiglein“, „Dölpel, dölpel“, „viderallera“, „krause-minte“, „salweye, poleye“ zc. zc.), indem durch ihn in der Regel der Abgesang musikalisch fertig gestellt wird. In der Schaffung der Einheit und Fertigkeit der aus lauter symmetrischen Gliedern sich zusammensetzenden Melodie innerhalb der natürlichen (diatonischen) Tonreihe liegt die musikgeschichtliche Bedeutung des Volkslieds: zum ersten Mal ist eine musikalisch in sich geschlossene, einheitliche und selbständige Form geschaffen.

Es war natürlich, daß das Volkslied, weil seine Melodie durch sich selbst redete und musikalisch bedeutsam war, in allerlei Weise verwendet wurde. Immer wenn man schöne Melodie brauchte, bearbeitete (oft zerarbeitete) man das Volkslied, dessen thematische Kraft unererschöpflich war; so finden wir die frischesten, schönsten Weisen in allerlei Verrenkungen und Verzerrungen in Lauten- und Orgelbüchlein der Zeit, ja es wurde zum allgemeinen Brauche, die kunstvollen harmonischen Bauten der Polyphonie über den Motiven des Volkslieds aufzuführen.

Das Gesagte gilt vor allem vom deutschen und niederländischen Volkslied. Das französische zeigt schon in frühester Zeit den anmutigen Charakter des heutigen chansons; die englisch-schottischen ähneln am meisten den deutschen Volksweisen, nur ein gewisser schwermütiger Hauch unterscheidet sie von den deutschen, die meist in Dur, wie jene in Moll gehen. Gesundheit, neckische Frische, herzliche Innigkeit charakterisieren das deutsche Volkslied.

Wir können diese Periode nicht abschließen, ohne ein kurzes Wort über die Niedere Spiele und geistlichen Dramen des Mittelalters zu sagen. Von ersterer Gattung haben wir zwei

von Adam de la Hale; sie unterscheiden sich in musikalischer Hinsicht in nichts von der übrigen Musik, welche derselbe geschrieben hat. Die Musik, welche zu den geistlichen Dramen oder Mysterien (Oster- und Passionsspielen, Marienklagen) gemacht wurde, hielt sich ganz in dem recitirenden Ton des gregorianischen Gesanges. Mit der Zeit mögen liedartige Einlagen, dem Volkslied nachgebildet, oder selbst geistlich unterdichtete Volkslieder dazu gemacht worden sein. So bedeutungsvoll die Mysterien in culturgeschichtlicher Beziehung sind, so wenig sind sie es in musikgeschichtlicher, indem sie weder eine neue Form — etwa Ansätze zu dramatischer Musik — geschaffen, noch auf die Auffassung der Tonkunst wesentlich eingewirkt haben. —

3. Periode.

Die Vorclassiker oder die Schulen der Niederländer.

(1380—1565).

Uebersicht.

„Ueber die Verdienste der Niederländer ic.“, von R. G. Kiese-
wetter, Amsterdam 1829.

L. D. Kabe, Matthäus le Maître ic. Mainz 1862.

E. de Coussemaker, l'art harmonique aux IIième et IIIième
siècles. Paris 1869.

Bellermann, H., die Mensuralnoten und Tactzeichen des 15.
und 16. Jahrhunderts.

Proske, Musica divina. I—IV. Mainz 1853—1864.

— Selectus novus missarum. Mainz 1855. (I. II.)

Commer, Franz, Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI (12 Bände).

— Musica sacra. XVI., XVII. saeculorum (13 Bände).

— Collections de compositions pour l'orgue des XVIième,
XVIIième et XVIIIième siècles (6 Bfgen.)

— Cantica sacra (XVI.—XVIII. saec.) 2 Bände.

Josquin Deprès: Eine Sammlung ausgewählter Compositionen
zu 4, 5, 6 Stimmen, bestehend in einer Messe, Motetten, Psalmen und
Chansons, in Partitur gesetzt und mit einem Klavier-Auszug versehen

unter Mitwirkung von Rahm-Schlecht und H. Citner, veröffentlicht von F. Commer. Berlin 1875. (6. Publication der Gesellschaft für Musikforschung.)

Langsam nur und schwerfällig entwickelte sich die Kunst des mehrstimmigen Sakses; mußte sich doch sowohl die musikalische Theorie wie das musikalische Ohr erst von der antiken Ton-Anschauung emancipiren. Nur allmählich konnte sich ein so durchgreifender Umschwung der gesammten musikalischen Denk- und Auffassungsweise vollziehen. Die ersten Versuche des mehrstimmigen Sakses mußten etwas Schüchternes, Ungelenkes, Tastendes haben, folgte doch die Theorie immer erst der Entdeckung des Ohrs und der schöpferisch-thätigen Phantasie nach; mehr als die Theorie im strengen Sinne des Wortes förderte die practische Uebung des Discantus und der falsi bordoni den Sinn für wohlklingende Polyphonie. Die Zeit der Renaissance — diese Zeit, da der künstlerische Genius überall Knospen ansetzte und neue Blüten trieb, ist auch für unsre Kunst die Zeit, da die Polyphonie eine erste Blüte erreichte. Wir sehen Werke entstehen, welche auch vom modernen Standpunkte aus den Namen von Kunstwerken in vollem Maße verdienen. Aber noch haftet ihnen etwas jünglinghaft Eckiges, jungfräulich Herbes an — wir stoßen bei aller Knospenhaft hervorbrechenden Anmut auf melodische Härten, contrapunktische Unbeholfenheit, harmonische Leerlänge, weshalb wir die Denkmäler dieser Periode als die Vorläufer der eigentlichen classischen Periode ansehen.

Die Träger der ganzen Entwicklung sind vorzugsweise die Meister, welche den niederländischen Schulen ihre Bildung verdanken. Die Niederländer beginnen das gesammte europäische Musikwesen zu beherrschen, ohne daß jedoch dadurch eine eigentümliche Entwicklung bei den übrigen Nationen ausgeschlossen gewesen wäre; denn nicht nur erhalten die Niederländer die Kunst des Contrapunkts von Frankreich, sondern es finden sich namentlich auch in Deutschland schon bedeutsame Anfänge (Vochheimer Liederbuch) und es lassen sich überall schon die

Keine und Ansätze zu den besonderen Entwicklungen der nächsten Periode erkennen.

Daß gerade die Niederländer der Musik eine Pflegestätte bereiteten, erklärt sich aus verschiedenen Gründen. Nirgends, weder in Deutschland, wo die geistliche Macht mit der weltlichen auf Leben und Tod rang, noch in Frankreich und England, wo Kampf an Kampf sich reihte, noch in Italien, das an Fehden überreich war, schien am Eingang unsrer Periode die Zeit dazu angethan, jenes ruhige Behagen und behäbige Genießen auskommen zu lassen, welches die Grundbedingung einer fruchtbaren Uebung und Entwicklung der Tonkunst ist. Diese setzt vor allem einen gewissen Grad von beschaulicher Bequemlichkeit voraus, unter Fehden und Kampf ist für sie keine Stätte.

Solche Ruhe bot in jener Zeit das kräftige Volk der Niederländer. Spießbürgerlicher Prosa stand ein durch den Handel geöffneter Blick für's Große zur Seite; die kaufmännische Lebensweise war auf solide Bildung gestützt; bei aller Nüchternheit und Trockenheit fehlte es nicht an jener heiteren frischen Lebensauffassung und gesunden Freude, die bei einem geistig gesund angelegten Volke sich aus befriedigenden materiellen Verhältnissen immer ergibt. Der Reichtum ersticke nicht die jugendliche Frische des mannhaften Stammes; denn der Reichtum war die Frucht des gemeinsamen Gewerbsfleißes, die gemeinsame Errungenschaft der Anstrengung jedes Einzelnen. Es entsprach dem hieraus erwachenden Gemeinfinn die polyphone Musik: jede Stimme ist selbständig, aber sie ist gebunden durch die andern und erhält Bedeutung nur durch das Ganze und in dem Ganzen.

Die geistige Heimat der Tonkunst blieb für die Niederländer die Kirche. Versmähten es auch die Tonsetzer nicht, für profane Zwecke zu componiren, so erachteten sie es doch als ihre größte und heiligste Aufgabe, mit ihrer Kunst der Kirche zu dienen, die edelsten Blüten des Genius dem Höchsten darzubringen.

Wie Michel Angelo von der Malerei, so dachten sie von der Musik: „Die echte Malerei ist edel und fromm durch den Geist, in dem sie arbeitet; denn nichts erhebt die Seele des Einsichtigen mehr und zieht sie mehr zur Frömmigkeit, als die Mühe, etwas Vollendetes zu schaffen. Gott aber ist die Vollendung und wer dieser nachstrebt, strebt dem Göttlichen nach.“

Dabei legten sie es keineswegs darauf an, für die Kirche einen besonderen Styl auszubilden, anders zu schaffen als sonst: sie glaubten der Forderung, kirchlich würdig zu componiren, damit zu genügen, daß sie der Kirche ihr Bestes und Schönstes darreichten, für die gottesdienstliche Musik ihre ganze Kraft und höchste Kunst einsetzten.

In völlig harmloser Weise benützten die niederländischen Meister nicht bloß die Melodien des Kirchengesanges, sondern auch weltliche Volksweisen als Tenor für ihre zum gottesdienstlichen Gebrauche bestimmten contrapunktischen Tonwerke. Der Tonkünstler ist wesentlich Contrapunktist, Tonsetzer; mit der Erfindung der Melodie gab er sich im allgemeinen nicht ab, seine Kunst beschränkte sich auf den polyphonen Satz. Nach dieser Melodie wurde dann die Messe benannt; so z. B. *Missa des rouges nez* („Von den rothen Nasen“), *Missa baisez-moi* („Küsse mich“), *Missa o Venus bella* („O schöne Venus“); besonders beliebt als Tenor für polyphone Messen war die Weise »L'omme armé«. Das Verfahren, eine ernste Kirchencomposition über einer weltlichen Volksweise aufzubauen, hatte für Niemand etwas Anstößiges, denn einmal gieng — wenigstens für die Mehrzahl der Zuhörer — die Melodie im kunstvollen Stimmengeslecht so verloren, daß man sie kaum mehr erkannte und kein Andächtiger durch die Erinnerung an den profanen Text gestört wurde; sodann lag dieses naive Vermengen des Heiligen und Profanen, der Pietät und des derben Humors im Zuge der Zeit; man denke an die Naivetät der Maler, die den Herrn und die Heiligen harmlos in niederländischer Kleinbürgerlicher Umgebung malten, an den derben

Humor, der an gewissen Festen selbst im Gotteshaus geduldet wurde, an die seltsamen, frazzenhaften Steinbilder, mit welchen die Baumeister die erhabensten Bauwerke zierten.

Wochte die Melodie, gleichsam der Holzreifen, der zwar dem Blumenkranze Form und Gestalt gibt, selbst aber durch die Blumen und Blätter verdeckt wird, dem Tonwerk eine bestimmte Physiognomie verleihen — ein unkirchliches Gepräge gab sie ihm keineswegs. Ist doch das polyphone Tonwerk so recht das Kunstwerk der Kirche, das zu voller Geltung und Wirkung kommt erst in den erhabenen Hallen des romanischen oder gothischen Domes; schon die Analogie des Constructionsprincips erzeugt eine wunderfame Harmonie zwischen dem Tonwerk und zwischen dem heiligen, erhabenen Raum, da es erklingt; wie da Bogen gegen Bogen steht, sich verschlingend und verbindend im Geäst, so steht Stimme gegen Stimme, Accord gegen Accord — die volle und ganze Wirkung gibt nur das Ganze, die vorherrschende Stimmung ist die des Erhabenen, einen Unterschied begründet die leichtere oder schwerere Fügung, die weite oder gebrungene Stimmführung, die reichere oder ärmere Harmonie entsprechend den Unterschieden des Schwerlastenden und des Gaziösen, des Strengen und des Gemäßigten, des prächtig Geschmückten und schlicht Einfachen in der Architektur. Zudem stimmte die gemessene Objectivität und Ruhe der polyphonen Musik, die jede leidenschaftliche Bewegung ausschloß, die streng-gemessene Haltung und die zuweilen schroffe Härte der Form zu dem priesterlichen Berufe der Tonkunst: sie erhielt dadurch den Charakter hoher Idealität und Unberührtheit, einer gewissen Transcendenz, und erschien als das musikalische Gegenbild der die auseinanderdrängenden Völker und Individuen durch feste Ordnung zusammenhaltenden Kirche. —

So kann man in der That die polyphone Messe einen Dom in Tönen nennen; es ist, als würde die ganze Pracht der kunstvollen Hallen und Gewölbe zu flüssigem Klange; die

Musik ist „aufgethaute Architektur“. In der Composition der Messe suchte und bekundete der Tonsetzer die Meisterschaft.

Eine zweite Form, welche die Niederländer unsrer Periode feststellten und ausbildeten, ist die der Motette, von »Mot«, Motto, Denkpruch, weil der cantus firmus (tenor) häufig eine dem Ritualgesange entlehnte kürzere Notenzeile war, um welche die übrigen Stimmen in contrapunktischem Gewebe sich bewegten. Auch hier herrscht der erhabene Styl vor; gegen den Inhalt war man im allgemeinen gleichgültig (eine Ausnahme macht Josquino, von dem ein Zeitgenosse sagt, kein anderer habe es in gleichem Maße verstanden, die Bewegungen der Affecte auszudrücken); man componirte Gelegenheitsmotetten, Trauermotetten, Dedicationsmotetten, biblische Geschichten (ohne jede dramatische Färbung), ja sogar die Stammbäume Jesu bei Lucas und Matthäus u. a.; was in der Kirche sonst im Recitativ-Tone gesungen wurde, das eignete sich, um eine Motette darüber aufzubauen. — Von großer Bedeutung sind die weltlichen polyphonen Lieder, welche uns von den Niederländern erhalten sind: französische Chansons, burgundische, italienische und niederländische Volksweisen sind in feinsinniger und kunstvoller Weise mehrstimmig bearbeitet, voll Anmut und Feinsinnigkeit.

Die Lieblingsform der feineren Gesellschaft bildete das Madrigal, das 3—6stimmige Chorlied weltlichen, meist erotischen Inhalts. Die Kunstform selbst wird auf die provençalischen Troubadours zurückgeleitet und wurde zuerst von Arkadelt und Willaert für die polyphone Musik verwendet. Der Name bedeutet „Schäferlied“ (mandra = Schäfer, gal = Lied) und bezeichnet ein erotisches Lied von gedrungener Kürze (höchstens 12—15 Zeilen). Während sich der Componist bei der Motette an den von anderwärts her entlehnten tenor zu halten pflegte, wurden im Madrigal sämtliche Motive und Stimmen frei erfunden und die Form erhielt dadurch eine besonders fein pointirte Geschlossenheit. An das Madrigal

knüpfte die spätere monodische Musik an und sie erscheint daher als die Kunstform der Zukunft.

Was endlich die Person des Compositors betrifft, so ist charakteristisch, daß die Künste nicht in ihrer Vereinzelung betrieben wurden, sondern wer in Einer ein Meister sein wollte, in den übrigen ein gewisses Maß von Kenntnissen und Fertigkeiten haben mußte. Da hob dann eine Kunst die andre, der künstlerische Gesichtskreis wurde erweitert, das künstlerische Urtheil geschärft und geläutert. Nur so erklärt sich das herrliche Aufblühen aller Künste in dem wunderbaren Zeitalter — nur so die Beherrschung der Form und der Sinn für das feine Maß. Auch der Musiker mußte theilhaben an der Vielseitigkeit des Künstlertums, die so großartig in einem Michel Angelo, dem Dichter, Maler, Bildhauer und Architekten vertreten ist.

Die Periode gliedert sich in zwei, beziehungsweise drei Epochen.

Die erste wird durch den Namen und die Werke Dufay's charakterisirt; noch überwiegt die Arbeit; das Hauptziel beim Schaffen ist die Correctheit in der Handhabung der harmonischen Mittel. Der Satz ist einfach und durchsichtig; aber auch oftmals hart, schwerfällig, ungelent. Man nennt diese Epoche — und die Benennung trifft zu — die des einfachen Contrapunkts.

Die zweite Epoche, welche durch Ockenheim ihr Gepräge erhält, bildet die Kunst des Contrapunkts aufs Feinste aus, worüber freilich an die Stelle von Schönheit und Anmut oft formalistische Spitzfindigkeit tritt. Man nennt diese Epoche die des künstlichen Contrapunkts. In dieser Epoche wurden auch die sogenannten „Künste der Niederländer“ auf die Spitze getrieben. Unter denselben ist eine Art von musikalischer Stenographie zu verstehen: man liebte es, ein mehrstimmiges Gesangsstück in Gestalt einer einzigen Stimme auszudrücken, sei es, um wenigstens auf dem Papiere dem Principe der nach der kirchlichen Observanz streng genommen allein zulässigen

Homophonie zu genügen, sei es, um sich der Mühe des Ausschreibens der einzelnen Stimmen zu entheben, sei es aus Sucht nach Künsteleien. Man deutete durch den sogenannten »Canon« (d. i. Schlüssel) an, wie die Noten in jeder einzelnen Stimme aufzufassen seien: z. B. es solle die Tonfolge durch die zweite Stimme in andrer Tonart, oder in andrer rhythmischer Gestalt, oder in entgegengesetzter Folge gesungen werden u. s. f. So hieß z. B. *canit more Hebræorum* (Singt nach Art der Juden) so viel, wie: drehe die Tonfolge um, singe von hinten nach vornen; oder *Clama ne cesses*: laß alle Pausen weg; oder $13/7$: in der zweiten Stimme sollen 13 breves in derselben Zeit gesungen werden, wie 7 breves, welche das Zeichen des integer valor haben, d. h. bei unverändertem tempo. Man liebte diese Canons oder Anweisungen, wie die vorliegende Tonfolge aufzufassen, beziehungsweise zu verändern sei, in Verse oder wichtige Wortspiele zu kleiden, so daß sie mit der Zeit zu förmlichen „Räthseln“ wurden, welche dem Sänger viel Kopfzerbrechens bereiteten und den Eindruck müßiger und gesuchter Künstelei machten. —

In Josquin de Préz und Orlando Lasso erreicht die zweite niederländische Schule die volle Höhe. Der letztere freilich bildet als Großmeister und Mittelpunkt der Tonkunst in Deutschland wieder eine besondere Schule für sich.

1. Epoche.

Die erste niederländische Schule (die Schule des einfachen Contrapunkts).

(c. 1380 — c. 1480.)

Wilhelm Dufay, gebürtig aus Ghymay im Hennegau, nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Guillaume Dufay, welcher 1380—1432 Sänger in der päpstlichen Kapelle und deren erster Tonsetzer und Contrapunktist war, ist das Haupt der ersten niederländischen Schule und in seinen Werken deren Typus.

Er lebte wahrscheinlich am burgundischen Hofe, bildete zwischen 1455 und 1465 seine Schüler aus, darunter in erster Linie Ockenheim, und starb 1474 in seiner Heimat. Von seinen Werken sind einige Messen im Archiv der päpstlichen Kapelle in Rom (falls dieselben nicht den gleichnamigen Sänger zum Urheber haben), einige auf der Bibliothek zu Brüssel, eine Messe zu Cambrai, Motetten und Chansons zu Paris und München aufbewahrt.

Ihm am nächsten steht sein Zeitgenosse und Landsmann Egidius Vinchois von Vinch, einem Städtchen in der Nähe von Mons im Hennegau, früher Soldat, zuletzt Sänger am Hofe Philipp des Guten von Burgund. Zu Dufays Schule gehört ferner der ein Menschenalter jüngere Vincencius Faugues, Cloh, Domarto, Brassart u. a.

Dies sind die Meister, deren Werke den Theoretikern Tinctoris und Franchinus Gafor vorlagen.

Bei der Beurteilung dieser Werke haben wir uns allerdings zunächst an das zu halten, was uns die erhaltene Notation bietet, dürfen aber nicht vergessen, daß damals dem Sänger nur das Allernöthigste auf Noten gesetzt und durch Zeichen angedeutet wurde; ausgeführt klangen die Messen jener Zeit gewiß anders, als wenn wir sie nach unsrer Weise von den Noten ablesen! Die Kunst der Ausführung wußte mit Melismen, Umgehungen der starren Regel manchen Leerklang, den die Theorie forderte, zu verhüllen.

Die Werke der ersten niederländischen Schule sind weiß notirt; sie zeigen die fertige Kunst des Contrapunkts; meist in vier Stimmen, seltener in 3 und 5, ausgeführt, zeichnen sie sich durch reine Harmonie und keusche nach unsrem Gefühl zuweilen herbe und harte Stimmführung aus. Die Dissonanzen erscheinen theils im regelmäßigen Durchgang, theils — wenn auch selten — als Verzögerungen der consonirenden Accorde, aber immer genau nach der musikalischen Grammatik wohl vorbereitet und aufgelöst.

Außer den genannten Männern ist noch der Engländer Dunstable † 1458 zu nennen, welcher zwar nicht den Ruhm verdient, welchen ihm die Zeitgenossen zollten, aber auf theoretischem Gebiete nicht ohne Verdienst sein mag. In Deutschland hatte der Contrapunkt schon vor Dufay gleichfalls Pflege gefunden und, wie das Vochheimer Liederbuch beweist, eine ziemliche Vollendung erreicht (s. u.). Aber die Führerschaft übernahmen die Niederländer.

Sie saßen in den Kapellen der weltlichen und geistlichen Würdenträger Fuß und so drang niederländische Musik bei allen Völkern ein. Vor allem blühte in Rom und Florenz niederländischer Chorgesang, in Rom schon seit 1380, begünstigt von dem Papst und den hohen Geschlechtern. Daneben gab es jedoch eine eigene italienische Musik, die in Gestalt von 2- und 3-stimmigen Liedern hauptsächlich in Florenz getrieben wurde.

Die Universität Padua vertrat die Theorie, über welcher sich der Italiener den Reiz der gefälligen naturalistischen Melodie jedoch nicht rauben ließ. Diese wurde von den Improvisatoren zur Laute gepflegt und gefördert.

Den Uebergang zur nächsten Epoche bilden Firmin Caron, Johannes Regis, Sänger Karls des Kühnen † 1480, Heinrich, genannt Heyne (Hayne, Nyne) von Ghizeghem, »chanteur et valet de chambre« Karls des Kühnen c. 1468; sie theilen, soweit dies die wenigen in dem Archiv der päpstlichen Kapelle von ihnen erhaltenen Werke erkennen lassen (von Caron ist nichts erhalten), mit der ersten niederländischen Schule die Schlichtheit und Correctheit des Sazes, lassen aber bereits die Hinneigung zu dem geistreichen Formalismus der zweiten Schule erkennen.

2. Epoche.

Die zweite niederländische Schule (die Schule des künstlichen Contrapunkts).

(1480 — 1565.)

Uebersicht. Unter diesem Titel fassen wir die gesammte Entwicklung der niederländischen Musik von Ockenheim bis Or-

Landus Lassus zusammen; dieselbe gruppirt sich um die drei genialen Meister: Ockenheim, Josquino und Lassus.

Die Bildung und die Wirksamkeit dieser Meister fällt in die jünglinghaft strebende Renaissanceperiode. Das Grundwesen dieser Zeit prägt sich auch in ihren musikalischen Denkmälern aus.

Ein neuer Morgen bricht an, aber noch lagern überall die nächtigen Schatten; die Fesseln sind gesprengt, aber noch bewegt man sich in denselben, als trüge man sie noch. Das Streben und Ringen nach Neuem ist gepaart mit zähem, vielfach unwillkürlichem Hängen am Alten; in die neue Welt, die den Geistern in Wissenschaft und Kunst mit der Wiederentdeckung der Antike erschlossen war, leuchtet die mittelalterliche romantische noch herein. Man nahm z. B. in der Baukunst die Motive aus der Antike, aber man verwob darein mittelalterliche Ideen. In die Kunst wie in das Leben kam daher etwas Widerspruchsvolles: während der kühne Forschergeist schon den Horizont der damaligen Weltanschauung überflogen hatte, herrschte thatsächlich doch immer noch das Dogma und die Hierarchie; während man in Architektur und Malerei die Alten nachahmen wollte, steckte man doch immer noch voll Romantik; während man Platon und Aristoteles studirte, legte man die eigenen Ideen doch in sie hinein. Dies prägte auch der Musik den eigentümlichen Charakter des Widerspruchs auf: die anmutigste Formschönheit steht hart neben dem herbsten, abstruffesten Formalismus; die freie Phantasie des Künstlers, ob sie auch das Urbild der Kunst, die lautere Schönheit oft anstreift, bleibt immer wieder gebunden in die pedantische Schulregel grauer Theorie. Es war ein Glück, daß die niederländischen Meister unter der Sonne Italiens wirkten; der herbe, nordische Sinn, die anererbte grübelnde Strenge der Contrapunktisten konnten doch der italienischen Luft nicht gänzlich widerstehen; der italienische Sinn für edle, freie, schön geordnete Formen errang auch hier zulezt die Herrschaft: einem Italiener, Pale-

strina war es vorbehalten, das Erbe der Niederländer anzutreten, und der von ihnen nahezu bis zur klassischen Höhe geführten Kunst den Zauber lichter Anmut und den Adel reiner Schönheit aufzuprägen. — —

In die Zeit der zweiten niederländischen Schule fällt die für die Entwicklung der Musik geradezu bahnbrechende Erfindung des Notendrucks mit beweglichen Typen, welche dem Italiener Ottaviano dei Petrucci, geb. den 14. Juni 1466 zu Fossombrone bei Urbino im Kirchenstaat, zu verdanken ist. Erst in Venedig (1502—1511), dann in Fossombrone (1513—1523) als Verleger thätig hat er das große Verdienst, die besten Werke der Zeit, oder doch einen großen Theil derselben, durch den Druck verbreitet und erhalten zu haben. —

Die Instrumentalmusik war noch nicht von selbständiger Bedeutung. Es gab wohl eine schöne Anzahl von Instrumenten. Die Spielleute hatten Saiten- und Blasinstrumente aller Größen und Arten im Gebrauch: Harpffen, Psalter, Hackbrett, Laute, Quinterne; groß Geigen, klein Geigen, Trumscheit; Schalmei, Bombart (Bassoboe), Schwegel, Zwergpfeif, Feldtrommet, Claretton, mehrerlei Flöten, Krummhörner u. s. f.

Aber außer der Laute und der Orgel, für welche man eine besondere Satzweise und Notenschrift hatte, zählten die Instrumente noch nicht mit in der eigentlichen musikalischen Kunst. Beweglichkeit kam in das Spiel der Geigeninstrumente erst im 16. Jahrhundert; die Blasinstrumente standen nicht eben hoch in der Achtung der Musiker. Die Instrumente spielten einfach die Singstimmen, als Ersatz für die menschliche Stimme oder zur Verstärkung des Klanges. Die Tonkunst war wesentlich Gesangsmusik. —

1. Ockenheim (Okeghem).

Der geistige Vater der zweiten niederländischen Schule ist der als Componist und als Lehrer gleich hoch gefeierte Johannes Okeghem, geboren zwischen 1430 und 1440 zu

Babay im Hennegau, 1461 Kapellfänger Karls VII. von Frankreich, seit 1484 Thefaurius der Abtei St. Martin zu Tours und Vorstand der Kapelle des Königs Louis XI. von Frankreich, † c. 1515. Er ist der Patriarch des Contrapunkts und der kanonischen Künste. Von ihm datirt der Glanz der niederländischen Schule, deren Licht- und Schattenseiten er repräsentirt; er ist der Meister im künstlichen Contrapunkt; bei vielem Gelegenen findet sich trocken Formalistisches und Künstliches.

Von seinen Werken sind nur die Messe »Cujusvis toni«, 6 drei- und vierstimmige Motetten, die Sequenz »Miles mirae probitatis« und ein Rätselfanon bekannt geworden. Neuestens sollen durch van der Straeten noch 6 Messen aufgefunden worden sein.

Unter Odenheim's Zeitgenossen ragt hervor in erster Linie Jacob Hobrecht (Obrecht), geb. 1430 zu Utrecht, Kapellmeister an der Kathedrale zu Utrecht 1465, an Notre Dame zu Antwerpen 1492, † zwischen 1504 und 1507. Er war ein außerordentlich fruchtbarer Tonsetzer, fertig und gewandt in den contrapunktischen Künsten und als Componist wie als Lehrer weithin berühmt.

Er schrieb viele Messen: (»Je ne demande« »Graecorum«, »Fortuna desperata«, »Malheur me batt«, »Salve diva parens«, »Si dedero«, »Ave Regina coelorum«, »Petrus Apostolus«, »Scoen lief«, »Beata viscera«) theils bei Petrucci (1503) und Graphäus gedruckt, theils in den päpstlichen Archiven als Manuscript; eine große Anzahl Motetten, eine vierstimmige Passion, vierstimmige Hymnen und Chançons.

2. Odenheims Schule.

Aus Odenheims Schule gieng eine Reihe der bedeutendsten Tonsetzer hervor, welche den Ruhm und die Kunst ihres Meisters in allen Ländern verbreiteten: Alexander Agricola (c. 1446 bis 1506, Kaplan und Kapellfänger des Königs Philipps des Schönen, † zu Valladolid), Antonius Brumel, Josset Compère († 1518 als Kanonikus der Kathedrale zu St. Quentin), Gaspar van Werbecke (geb. 1440 zu Dudenarde in Flandern, Sänger in Mailand bis 1490), Pierre de la Rue (1492 — 1510),

Sänger am Hofe zu Burgund, von ihm sind 30—40 Messen, eine große Anzahl Motetten und Chansons erhalten, vor allem aber als der erste und genialste Meister der niederländischen Schule vor Lassus: Josquino de Près; denn er ist nicht bloß, wie die Andern, ein vollendeter Meister in dem künstlichsten Contrapunkt, sondern das, was er schafft, trägt den Stempel der Genialität. „Josquin ist der Noten Meister, die habens müssen machen, wie er wollt'; die andern Sangmeister müssen machen, wie es die Noten wollen“ — mit diesen Worten hat Luther den Meister am schlagendsten gekennzeichnet; er ist nicht mehr der mühsam arbeitende, sondern der frei und genial schaffende Meister. Aber andererseits hat auch er vielfach in rein formalen Künsteleien seine Kraft versucht und damit die eigentliche Aufgabe der Tonkunst verkannt, ihr Ziel auch für die von ihm beherrschten Schüler verrückt.

Jodocus Pratensis, Josquinus a Prato, stammt aus dem Hennegau und scheint um 1450 geboren zu sein. Er genoß Odenheims Unterricht und kam unter Sixtus IV. (1471—84) als Sänger in die päpstliche Kapelle, verließ jedoch bald diese Stellung und lebte an dem Hofe Lorenzo des Prächtigen in Florenz. Umgeben von den Koryphäen der bildenden Kunst, selbst hoch gebildet und wohlgelitten wegen seines geistreichen Witzes entwickelte sich Josquin als Künstler und Mensch harmonisch. Er fiel in die glücklichste Zeit: denn schon war die Musik ein Lebensbedürfnis der besseren Gesellschaft, Sinn und Verständnis waren dafür geöffnet.

Später trat er in die Dienste Ludwigs XII., mit welchem er auf vertraulichem Fuße gelebt haben soll; seine letzten Lebensjahre verbrachte er in Burgund in dem Dienste des Kaisers Maximilian I. Er starb als Propst des Domkapitels zu Condé am 27. Aug. 1521 und liegt im Chor der dortigen Kirche begraben. Auch in seinem äußeren Lebensgange ist er der Vertreter der Tonkunst seiner Zeit: die Musik forderte damals eine vielseitige gründliche Bildung, aber der Musiker

nahm dafür auch eine hohe geachtete Stellung in der Gesellschaft ein.

Was Josquino an die Spitze der zeitgenössischen Meister stellt, ist eben seine persönliche Genialität: er beherrscht, soweit das auf dem damaligen technisch-musikalischen Standpunkte möglich war, das Material völlig; seine Werke zeigen eine künstlerische Entwicklung, eine wachsende Befreiung von den Härten und den Verklängen der alten Schule und eine zunehmende Formenschönheit, die nicht selten an die Werke eines Palestrina mahnt. Bei ihm schimmert durch die allgemeine Grundstimmung individuelles Leben und Empfinden hindurch; er ist auch darin der Künstler, daß er sein eignes Wesen in die Arbeit legt, mit Einem Worte, daß er nicht arbeitet, sondern schafft.

Von seinen zahlreichen Werken sind über 32 Messen theils gedruckt, theils in Manuscript erhalten; außerdem eine große Anzahl von Motetten und französischen Chansons; fast in allen größeren Sammelwerken des 16. Jahrhunderts findet sich sein Name, denn er war der Liebling der Zeit. Sein Einfluß reichte weithin durch seine Schüler; auf die deutsche Musik hat Josquin eingewirkt durch seinen genialen Schüler Heinrich Isaac (s. u.), der wiederum der Lehrer Ludwig Senfls gewesen ist; ebenso durch Adrian le petit Coelius (geb. c. 1500, Verfasser eines 1552 erschienenen »Compendium musices« und Componist von Psalmen (consolationes). Nach Spanien brachte Josquins Kunst der bedeutendste seiner Schüler Nicolaus Gombert (geb. zu Brügge, seit 1530 an der Kaiserl. Kapelle zu Madrid), dessen Tonsätze sich durch Fülle der Harmonie und ebenmäßigen, ununterbrochenen Fluß der Stimmführung auszeichnen. In Spanien finden wir ferner Bartolomeo Escobedo (der 1506—1554 in Rom weilte), den blinden Francesco Salinas (geb. zu Burgos 1512, † 1590 als Professor der Musik zu Salamanca), welcher, als einer der ersten, auf besondere Berücksichtigung des Textes drang, mit welchem es die

niederländischen Tonsetzer zuweilen sehr leicht nahmen (s. bei Palestrina); endlich Christofero Morales (geb. zu Sevilla, um 1540 päpstlicher Sänger zu Rom), dessen Tonsätze feuriger Schwung nachgerühmt wird (2 Bücher Messen, Lamentationen, Motetten, Magnificats u. s. f.).

Von großer Bedeutung unter Josquins Schülern ist endlich Jean Mouton (geb. zu Holling bei Metz, Kapellfänger der Könige Ludwig XII. und Franz I. von Frankreich, Kanonikus von Therouanne, † 1522 zu St. Quentin); seine Tonsätze (5 Messen, eine Anzahl Motetten und Psalmen sind erhalten) sind lichtvoll und klar, wiewohl der 8stimmige Quadrupelkanon »Nesciens mater« beweist, daß er den spitzfindigsten contrapunktischen Kunststücken gewachsen war. Sein Schüler wiederum wurde Adrian Willaert, der erste Meister der venetianischen Tonschule, soweit von einer solchen innerhalb der niederländischen Schule die Rede sein kann. Geboren 1480 zu Brügge, nach andern zu Roulers, kam er 1516 nach Rom, wurde 1527 Kapellmeister am Dome zu San Marco in Venedig, wo er 1562 starb. Er war der erste, der für zwei Chöre componirte. Außerdem wurde ihm — freilich mit Unrecht — das Verdienst zugeschrieben, zuerst die Form des Madrigals in die musikalische Welt eingeführt zu haben; gepflegt hat er dieselbe mit großer Vorliebe und bedeutendem Erfolg. Das Verdienst, das Madrigal als Kunstform der feinen Gesellschaftsmusik eingeführt zu haben, gebührt wohl Arkadelt (1536 in Rom, 1540 päpstlicher Sänger, folgte dem Herzog von Guise nach Paris), dessen erstes Buch Madrigale im Jahre 1538 erschienen ist.

Unter Willaert's Schülern, welche die Form des Madrigals eifrig pflegten, ist in erster Linie zu nennen Cypriano de Rore (geb. 1516 zu Mecheln; eine Zeitlang am Hofe zu Ferrara, 1559 als zweiter Kapellmeister neben Willaert, 1563 dessen Nachfolger, † 1565 zu Parma). Ferner Andrea Gabrieli, geb. 1510 zu Venedig, 1536 Kapellfänger an der Marcuskirche, 1566 zweiter Organist am Dom, † 1586. In

der Musikgeschichte nimmt er ebenso als Componist, wie als Meister in der Kunst des Orgelspiels eine hervorragende Stellung ein. Er ist der Lehrer des Nürnbergers Hans Leo Hasler (s. u.) und des norddeutschen „Organistenmachers“ Jan Pieter Sweelinck (s. u.). Unter seinen italienischen Schülern ist der bedeutendste Giovanni Gabrieli, sein Nefte, geb. 1557 zu Venedig, † 1612 als erster Organist an San Marco, (Lehrer von Heinrich Schück). Er schrieb mit Vorliebe für Doppel- und Tripelchor; überhaupt imponiren seine wie seines Oheims Werke ganz besonders durch Großartigkeit und Massigkeit des Aufbau's, wie durch Pracht und Fülle der Harmonie.

Weiter sind als Schüler Willaerts zu nennen: Constanzo Porta, geb. zu Cremona, † zu Voreto 1601, Francesco Viola, Kapellmeister Alphonso d'Este (nicht zu verwechseln mit Alphonso Viola, dem Kapellmeister Hercules II. d'Este in Ferrara, der darum besondrer Erwähnung verdient, weil er die Madrigal-Form, als der Erste, zu dramatischen Stücken, sogenannten »pastorales« verwendete, welche am Hofe zu Ferrara aufgeführt wurden: »Orbeche«, »Il sacrificio«, »Lo fortunato«, »Aretusa«), Baldassaro Donati (1562 Kapellmeister der „kleinen Kapelle“ der Marcuskirche zu Venedig, † 1603; Giovanni Croce, geb. zu Chioggia bei Venedig 1560, Donati's Nachfolger, † 1609; Emilio Cesare Martinengo, geb. zu Verona, 1609 an San Marco und der Theoretiker Nicola Vincentino (geb. 1512, Hofkapellmeister und Musiklehrer der Este'schen Prinzen zu Ferrara, später in Rom, einer der ersten, welcher die später zur Monodie führende antikisirende Richtung anbahnte).

Cypriano de Rore's Schüler ist der große Theoretiker Giuseppe Zarlino (geb. 1517 zu Chioggia im Venetianischen, Nachfolger seines Lehrers am Dome zu San Marco, † 14. Februar 1590). (Gleichfalls Lehrer Sweelinck's, des „Organistenmachers“ s. u.).

Noch sind als tüchtige Tonsetzer des Zeitalters zu erwähnen: Carpentras (Cleazar Genet) geb. 1475 zu Carpentras, † 1532

in Avignon, ein fruchtbarer Contrapunktist; Jacques Vuus, geb. zu Brügge, der eine Zeitlang neben Willaert zu Venedig wirkte, dann aber nach Wien zog; Clemens non papa (Jacob Clemens), der Kapellmeister Kaiser Karls V.

In England sind als tüchtige Contrapunktisten zu nennen: Abingdon (durch Thomas Moores Grabschriften bekannt, † 1520), Fairfax, † 1514, John Taverner, John Warbeck.

In Frankreich, der Heimat des Discants blühte gleichfalls die Kunst des Contrapunkts; erwähnenswert ist Jannquin, weil er in gewissem Sinne als Programm-Musiker zu bezeichnen ist, wegen seiner »Inventions« (Chansons) wie: »La bataille (auf die Schlacht bei Malegnano 1515), »La guerre«, »Le caquet des femmes«, »Le chant des oiseaux«, »La chasse de lièvre«, »La chasse aux cerfs«, »L'alouette«, »Le rossignol«, »La prise de Boulogne«; ferner Pierre Certon, Chormeister der St. Chapelle du Louvre zu Paris; und endlich der Begründer der römischen Schule und Lehrer Palestrinas: Claude Goudimel. Geboren um 1510 zu Vaison bei Avignon kam er gegen das Jahr 1535 nach Rom. Hier waren Palestrina, Animuccia und Giovanni Maria Nanini, die Koryphäen der späteren römischen Schule, seine Schüler, so daß er mit Recht als der Vater der römischen Schule bezeichnet wird. Später verließ er Rom, allem nach, weil sein Herz zur reformirten Kirche hinneigte. Er setzte die von Beza und Marot bearbeiteten, von Wilhelm Frank mit älteren und eigenen Melodien versehenen Psalmen in vier Stimmen. Wie er der katholischen Kirche in Palestrina ihren ersten Tonseker geschenkt hat, so war er selbst der erste Tonseker der reformirten Kirche. Ob er zu derselben übergetreten ist, wird noch bestritten. In der verhängnißvollen Bartholomäusnacht (24. Aug. 1572) wurde er mit den Hugenotten erschlagen und sein Leichnam in den Rhône geworfen. Von seinen Compositionen, die ausnahmslos auf französischem Boden erschienen sind, wurde in Italien nichts gedruckt. Man erkennt in ihnen deutlich den Lehrmeister

Palestrinas: sie haben etwas Inniges, sind vollstimmig gehalten, abhold aller Künstelei, durchsichtig in der Stimmführung. Mit ihm stehen wir an der Schwelle der classischen Periode. Am Eingang steht der größte der niederländischen Meister, der würdig das Zeitalter abschließt und sowohl in Erfindungskraft und Ideenfülle, als in der Kunst des Sazes dem ersten Classifier der Tonkunst die Hand reicht, der vor ihm nur die für seine Zeit vollendete Anmut und Grazie des Italieners, sowie die klar bewußte Richtung auf treue Unterordnung unter den gottesdienstlichen Zweck und unter das liturgische Wort voraus hat.

3. Orlandus Lassus.

Quellen: Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen Orland de Lassus. Aus dem Französischen des H. Desmotte übersetzt und mit Anmerkungen versehen v. S. W. Dehn. Berlin 1837.

W. Bäumer, Orlandus de Lassus, der letzte große Meister der niederländischen Tonkunst. Freiburg 1878.

1. Lebensumstände. Roland de Lattre ist zu Mons im Hennegan 1520, ein Jahr vor Josquins Tod, geboren. Schon frühe wurde er als Chorknabe an der St. Nikolauskirche in Mons verwendet und soll wegen seiner schönen Stimme dreimal förmlich geraubt worden sein. Traurige Ereignisse in der Familie — sein Vater wurde der Falschmünzerei angeklagt — bestimmten ihn, seinen ursprünglichen Namen de Lattre in Lassus zu verwandeln. Sein Leben war vom 12. Lebensjahre an ein stetes Wanderleben; meist reiste er im Gefolge Ferdinands de Gonzaga, des Vicekönigs von Sicilien; von Sicilien kam er nach Neapel in die Dienste des Marquis della Terza, wo er drei Jahre weilte. Mit 21 Jahren erhielt er zu Rom, wo er auf's zuvorkommendste aufgenommen worden war, die Kapellmeisterstelle im Lateran, aber traurige Nachrichten von seinen Eltern, die er vor ihrem Tode noch einmal zu sehen verlangte, veranlaßten ihn, die schöne Stelle

aufzugeben, um nach Hause zu reisen. Er kam zu spät, die Eltern waren todt; unftet und unbefriedigt durchreiste er England und Frankreich, weilte zwei Jahre in Antwerpen, wo er in den feinsten Kreifen (so in denen des späteren Kanzlers Granvella) als gefeierter Liebling sich bewegte und erst das Jahr 1562 schuf ihm eine Heimat in dem Volke, das in der Musik noch wenig Glanzvolles geleistet hatte, aber am meisten Sinn und Empfänglichkeit dafür besaß und berufen war, dereinst die Führerschaft zu übernehmen, in Deutschland. Herzog Albert V. von Bayern berief ihn nach München; wie er von Haus aus eine durch und durch germanische Natur war, so fand sein Herz auch in Deutschland die langentbehrte Ruhe und das schönste eheliche Glück. Er verheirathete sich mit Regina Wedinger, Ehrendame des herzoglichen Hauses, welche ihm vier Söhne und zwei Töchter schenkte.

Von München aus entfaltete er eine überaus rüstige und glänzende Thätigkeit; mehr als 2000 Werke hat er neben dem angestregten Kapellmeisterdienst geschaffen. Anerkennung und Ehre wurde ihm in reichem Maße zu Theil: Gregor XIII. ernannte ihn zum Ritter des goldenen Sporns, Maximilian II. verlieh ihm den Reichsadler; seine Werke wurden beliebt und sein Name war geehrt bis in die weitesten Kreise; wie das Wort über ihn ausspricht:

Hic ille est Lassus lassum qui recreat orbem
Discordemque sua copulat harmonia.

Alle Ehren und Würden brachten in dem „friedsamen, stillen, bescheidenen“, ernst angelegten, schlicht-deutschen Mann keine große Veränderung hervor; nach wie vor suchte und fand er sein Glück in seinem überaus schönen Familienleben und seine Befriedigung in pflichttreuer Arbeit; wenn man ihn mahnte, in der Arbeit nachzulassen, pflegte er zu sagen: „so lange mir Gott Gesundheit schenkt, ist es mir nicht erlaubt, müßig zu gehen“.

Höher als Menschenruhm und äußere Ehre stand ihm sein

Gewissen, das sehr feinführend und ängstlich war. Wohl in Folge dieser Anlage, sowie in Folge zu angestrebter Arbeit verfiel er am Ende seines Lebens in düstere Schwermut und starb am 14. Juni 1594. — Seinen Ruhm hat er nicht sowohl „genossen als getragen“ (Thuanus).

2. Unter seinen Werken ¹⁾ leuchten vor allen andern die 7 Bußpsalmen hervor, eine Composition von unvergleichlicher Schönheit und Reinheit und darum unvergänglicher Bedeutung. Die tiefe, ächt deutsche, religiöse Empfindung, die in derselben zum Ausdruck kommt, strömt ungehindert durch die Fesseln der auf's bescheidenste Maß zurückgeführten Harmonie aus; die letztere dient eigentlich nur zur Färbung und Beleuchtung.

Im Ganzen ist Lassus Niederländer; die bis dahin geltenden harmonischen Gesetze beobachtet er gewissenhaft, läßt aber schon eine freiere Behandlung ahnen; er ist Diatoniker, und wendet nur zuweilen Chromatik an.

Wie sein Leben, so haben auch seine Werke etwas kosmopolitisches, eine gewisse mittlere Stimmung herrscht vor, die Stimmung des Großen, Edlen, Würdevollen; überall weiß er Maß zu halten, bei aller Tiefe der Empfindung ist er frei von Leidenschaft. Mit Recht hat man ihn, der dunklere, tiefere, härtere Töne anschlägt, als der lichte Palestrina, mit Michelangelo verglichen, während dieser der musikalische Rafael der Zeit genannt werden darf.

Die allgemeine und herzliche Sympathie, welche überall dem großen Sänger gezollt wurde, zeigt, wie gerne man sich in jener Zeit bitteren Zanks um die Güter der Religion zu den Klängen flüchtete, in welchen das rein, voll und tief zum Ausdruck kam, was den Predigern und Schriftgelehrten abhanden gekommen war: das heilige Gefühl, die Frömmigkeit selbst. Lebendiger als die donnernden Flüche des Vaticans,

1) Deren Verzeichniß bei Dehn-Dehmotte, und in Rob. Eitners Chronologischem Verzeichniß der gedruckten Werke von Orlando de Lassus (Berlin 1874).

inniger und beweglicher als die Kanzelpolemik der Dogmatiker sprachen diese Töne des heiligen Gefanges zum frommen Gemüte. Unter diesem Gesichtspunkt ist es bedeutsam für unsre Kunst, daß die Sage die Composition der sieben Bußpsalmen mit der schauerlichen Bartholomäusnacht in Verbindung setzt und uns erzählt, Karl IX. habe in diesen ernsten, tieftraurigen Klängen Trost und Frieden für sein gefoltertes Gewissen gesucht. (Lassus hatte dieselben schon 1560 componirt.)

In Lassus übte die heilige Tonkunst ihre mildernde, lindernde Liebeskraft auf die getrennten Gemüter aus; steht er auch musikalisch angesehen vielleicht nicht auf der Höhe Palestrinas des Italieners, so hat er dafür univ erseller gewirkt, und durch seine geniale Persönlichkeit, die den weltlichen und kirchlichen Styl kraftvoll vereinte und in jedem derselben Meisterwerke schuf, hat er direct und indirect, als Lehrer und Vorbild einen nachhaltigen Einfluß auf die deutsche Musik ausgeübt, die schon zu Lassus Zeit ein reges, eigentümliches Leben entfaltete.

Unter seinen Schülern sind außer seinen beiden Söhnen Ferdinand (Kammermusikus beim Grafen Eitel von Hohenzollern, dann 1593—1609 in München in Herzog Wilhelms Kapelle erst als Sänger, dann als Kapellmeister) und Rudolf, Organist an der Hofkapelle des Herzogs Wilhelm von Bayern (1587, † 1625) zu nennen: Jacob Reiner, magister Chori am Kloster Weingarten (Württemberg), Balduin Hayauz (1580 am Hofe des Herzogs von Württemberg), vor allem aber Johann Eccard, der Meister des deutschen Kirchenlieds (s. u.). Unter seinen Zeitgenossen in Deutschland ragen von ihm berührt, aber nicht seine Schüler, hervor: Jacob Gallus (geb. 1550 zu Krain, † 1591 zu Prag), Adam Gumpelzhaimer (geb. 1559 zu Troßberg in Bayern, seit 1578 in Augsburg) und Gregor Aichinger (Augsburg).

II. Haupt-Abschnitt.

Die Geschichte der classischen Musik.

Ueberblick. Die Tonkunst tritt jetzt in die Meisterjahre; der Ausbau der musikalischen Form, die Zurüstung des musikalischen Materials, die Fertigkeit in der Behandlung desselben und die Uebung in den Regeln der musikalischen Grammatik — alles das ist so weit fortgeschritten, daß die Musik bewußt und absichtsvoll in den Dienst von bestimmten Stimmungskreisen und Stimmungstypen treten kann; sofern nun die letzteren wirklich den im Fortschritt der Geschichte aufeinander folgenden und einander ablösenden Geistesströmungen entsprechen, diese letzteren aber nicht durch Zufall, sondern durch eine bestimmte Idee hervorgerufen und getragen sind, kann gesagt werden: von nun an gehe die Entwicklung der Musik noch mehr als bisher Hand in Hand mit der Entwicklung der Culturgeschichte; von nun an sei der Fortschritt auf dem Gebiete der Musikgeschichte zum mindesten bedingt, wenn auch nicht immer hervorgerufen, durch den Fortschritt des allgemeinen Geisteslebens, welches seinerseits wieder von der Idee der Menschheitsentwicklung bestimmt und getragen ist — oder es kann gesagt werden: von nun an sei die Entwicklung in der Musikgeschichte eine vorwiegend ideale, während sie bisher eine vorherrschend formale gewesen war, sofern es nun das ideale Element ist, welches den Fortschritt erzeugt, während bisher das formal-technische Element den Fortschritt nicht nur bedingt, sondern auch erzeugt hatte. Damit ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß jeder Uebergang von einem Stylprinzip zum andern auch jetzt noch bedingt ist durch einen Fortschritt auf dem technisch-formalen Gebiet, durch eine bedeutend geförderte Uebung in der technischen Behandlung der Kunst und eine bedeutende Bereicherung der Tonmittel. Die bahnbrechenden Meister haben immer eine bedeutende Entwicklung der Virtuosität zur Voraussetzung.

Die allgemeine, die ganze gebildete Menschheit einheitlich umfassende Culturidee war bisher die Idee der Kirche gewesen; die Katholizität der katholischen Kirche war eine selbstverständliche, eine — so zu sagen — naive. Mit der Reformation trat eine Scheidung im kirchlichen Leben und Bewußtsein ein. Was bisher eine unbestrittene Voraussetzung gewesen war, wurde jetzt zu einem wohlreflectirten Rechtsanspruch: die Katholizität wurde eine bewußte, absichtsvolle; römisches Wesen, römischer Brauch und Cultus schließt sich in sich zusammen und ebendamit scharf ab gegen alles Nicht-romanische. Wie dies dogmatisch und kirchenrechtlich in und mit dem Tridentinum geschah, so trat nun eine bewußte Scheidung des Kirchlich-römischen und zunächst des Nicht-Kirchlichen sofort auf dem Gebiete der Kirchenmusik ein: es wird der Unterschied zwischen einer streng kirchlichen und nicht-kirchlichen Musik bemerkt und fortan festgehalten, während bisher von den Meistern zwar auch unterschieden worden war, ob sie für Zwecke des Cultus, oder für weltlich-gesellige Zwecke schrieben, aber doch, was musikalisch schön war und zur polyphonen Bearbeitung sich eignete, nicht erst darauf angesehen wurde, ob es auch „kirchlich“ sei. Dieses „Kirchliche“ wurde nun bestimmt und gleichsam kanonisch definirt.

Die Musik, wie sie bereits vorlag, durfte übrigens nur von gewissen Auswüchsen gereinigt und den Ansprüchen der Väter des Tridentinums angepaßt werden, eigentlich neuer Entwicklungen bedurfte es hiezu nicht, sofern die allgemeine Form der polyphonen Musik dem Zweck und der Idee katholischer Kirchenmusik vollkommen entsprach. Allen Anforderungen, den kirchlichen wie den musikalischen, genügte Palestrina, der erste wirkliche Classifier. Er ist so der Begründer und classische Vertreter des katholischen Kirchenstils. Die wesentliche Form desselben ist die polyphone vom geübten Kirchenchor vorgetragene Vocalmesse.

Der katholischen Universalkirche als der über alle Schranken

der Nationalität übergreifenden realen Universalmonarchie stellte der Protestantismus eine ideale gegenüber: die Einheit der Geistes-Kirche in dem unsichtbaren Haupte Jesu Christo. Während der Katholicismus seiner Idee nach die nationalen Unterschiede negiren muß, bedarf der Protestantismus, um es zur Gestaltung von realen, sichtbaren Lebensformen zu bringen, der Anlehnung an die natürlich gegebenen festen Lebensordnungen, denen eben damit ihr ewiges Recht und ihre göttliche Gültigkeit zuerkannt wird. Hier also wird die nationale Eigentümlichkeit Bedeutung gewinnen und bestimmend auftreten: auf musikalischem Gebiete zeigt sich das in der Begünstigung des vollstümlichen Liedes in der Kirchenmusik, welches das Tridentinum aus derselben im Interesse der Kirchlichkeit ausgeschlossen hatte. Der Cultus selbst stellt hier den Wechselverkehr der Gemeinde mit ihrem unsichtbaren Haupte, mit Christus, dar; es ist der Priester ebensowohl der Vertreter des Volks, der im Namen des Volks zu Gott spricht im Gebet, als der Botschafter Gottes, der dem Volke Gottes Willen verkündigt. Eine Kirche im Sinne der katholischen Kleriker-Kirche, eine Priestergemeinde über der Laiengemeinde gibt es nicht nach dem reinen protestantischen Bewußtsein. Demgemäß ist die Form des protestantischen Kirchenstils wesentlich das unisono Gemeindelied, der Choral, der eine Mischung des eigentlichen Volksliedes mit objektiv kirchlichen Elementen, oder vielmehr eine Reinigung und Abklärung des ersteren von allen profanen Reminiscenzen darstellt und seine classische Vollendung durch Johann Sebastian Bach findet, in dem wir ebendamit den classischen Vertreter des strengen, protestantischen Kirchenstils erblicken.

Weiden, dem katholischen und dem protestantischen Kirchenbewußtsein, steht von Anfang an als Gegensatz das nicht-kirchliche Weltbewußtsein gegenüber. Die Allmacht der Kirche im allgemeinen menschlichen Bewußtsein war schon durch die Renaissance gebrochen worden, welche dem Geiste neue Bahnen

und neue Bewußtseinswelten erschlossen hatte. Daher stellt sich auch sofort — nachdem die Kirche das Kirchliche und das Profane von einander geschieden hat — der kirchlichen Tonkunst eine principiell dieser entgegengesetzte, zwar nicht widerkirchliche — denn sie will mit der Kirche keine Verührung haben — aber ausgesprochen nicht-kirchliche entgegen; da sie das allgemeine sich von dem spezifischen Kirchenbewußtsein mehr und mehr ablösende Bewußtsein für sich hat, so tritt sie factisch als die Negation der kirchlichen Musik auf, d. h. sie dringt in die Kirche selbst ein, wird Alleinherrscherin in derselben, verdrängt die Kirchenmusik aus der Kirche und löst endlich den Kirchenstyl ganz auf.

Aber aus der Auflösung erwächst ein Neues: durch die Verbindung mit der Kirche, welche die Schule der Meisterschaft auf ihrer Seite hatte, gewinnt der Profanstyl Kräftigung, Sicherheit, Ebenmaß und innere Fülle, so daß wir im achtzehnten Jahrhundert den weltlichen oder schönen Styl in classischer Vollendung erblicken: sein geistiger Boden ist das rein menschliche Bewußtsein, losgelöst von den Voraussetzungen der Kirchlichkeit; seine Physiognomie ist die der reinen, freimenschlichen Individualität; sein Inhalt und sein Schaffens-Gesetz ist allein die Idee des Musikalisch-Schönen als solchen ohne jede Nebenabsicht und geistige Voreingenommenheit.

Die Repräsentanten des freien schönen Styls, in welchem das musikalische Selbstbewußtsein zur vollen Energie und Selbstständigkeit erwacht ist, sind die drei Meister: Mozart, Haydn, Beethoven; die Musik des ersten ist der volle Ausdruck dieser Richtung, der zweite leitet sie ein, der dritte schließt sie ab und leitet, indem er zuletzt die Musik wieder außerhalb ihrer selbst liegenden Ideen unterwirft und damit völlig neue Bahnen einschlägt, zur Epoche der Nachclassiker über.

Wir erhalten daher für unsre Darstellung der classischen Musik drei Entwicklungsreihen, die zwar zeitlich öfter ineinander überfließen, in der Betrachtung aber besser getrennt werden.

- 1) die Entwicklung und Auflösung des katholischen Kirchenstyls;
- 2) die Entwicklung und Auflösung des protestantischen Kirchenstyls;
- 3) die Entwicklung und Auflösung des schönen Styls, den man nach dem geistigen Boden, welchem er erwachsen ist, auch den Styl der reinen Humanität nennen könnte.

Um den classischen katholischen Kirchenstyl auszubilden, betreten die Italiener den Schauplatz. Ihre psychologische Eigentümlichkeit und die besondere Art ihrer musikalischen Begabung befähigt sie in besonderem Maße dazu, dem schon fertigen Kunstwerk der Niederländer den Zauber lichter Schönheit und feinen Ebenmaßes zu verleihen.

Diese ihre Befähigung für die Schönheit der Form läßt sie auch auf dem Gebiet der weltlichen Musik neue Formen erfinden. Aber um hier die Form mit entsprechend neuem, eigenartigem Gehalt zu erfüllen, fehlte es dem romanischen Geiste an einem innerlich kräftigen, selbständig ausgefüllten Eigenleben, das er neben der Kirche noch nicht entfalten, ja noch nicht gewinnen konnte.

Da wo es gilt, an die Stelle des ausgelebten, einer entschwundenen Vergangenheit angehörigen Bewußtseins ein neues zu setzen, aus dem künstlerische Gestaltungstrieb lebensfrisch und lebenskräftig hervordringen können, tritt die deutsche Nation ein, welche die von den Italienern ererbten Formen zur classischen Vollendung erhebt, indem sie dieselben mit bedeutendem Geistes-Gehalte erfüllt.

Die classische Höhe erreicht daher der weltliche schöne Styl erst durch die deutsche Entwicklung.

Andererseits liegt es der deutschen Art nahe, daß die Gehaltsfülle und die Gedantentiefe die schöne Form zerbricht oder doch in's Unschöne verbildet. Der protestantische Kirchenstyl, den Deutschland aus seinem reichen Eigenleben heraus schuf,

gelaugt zu classischer Vollendung nur dadurch, daß der deutsche Geist bei den Italienern in die Schule geht, an ihren reinen schönen Formen Maß und Gesetz der Form lernt und das eigne Schönheitsgewissen und Formgefühl übt und schärft.

Die übrigen Nationen, Frankreich und England, greifen zu ihrer Zeit mit ihrer Eigenart in die Entwicklung ein, ohne jedoch in dem Maße Einfluß auf dieselbe zu gewinnen, wie Italien und Deutschland.

Erstes Kapitel.

Die Entwicklung und Auflösung des classischen katholischen Kirchenstils (italienische Entwicklung).

Quellen: Becker, C., die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen Jahrhunderten gedruckten Musikalien. 2. Aufl. Leipzig 1855.

Dr. Emil Raumann, Italienische Tonbildner von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin 1876.

Die polyphone Vocalmesse der Niederländer kommt durch Palestrina zur classischen Ausbildung.

Das Prinzip des harmonischen Satzes verdrängt zuerst aus der Kirche, dann auch aus der Concert- und Gesellschaftsmusik das Prinzip der fließenden Melodik.

Dagegen reagirt jedoch der dem Italiener angeborene Sinn für den süßen Wohlklang der symmetrisch gebauten, gefällig dahingleitenden Melodie.

Zunächst thut sich dieser Sinn in der Profanmusik Genuge, aber die Melodik, einmal eingebürgert, eroberte auch die Kirche. Nachdem der Versuch, die Strenge des kunstvollen Satzes (germanisches Princip) mit dem weichen Fluß der Melodie (italienisches Princip) zu verbinden, glücklich gelungen ist, breitet sich das weltliche Element immer mehr in der Kirchenmusik aus.

Sie geht dadurch des objectiven kirchlichen Charakters ver-

lustig und so tritt im Verlaufe der Zeit der Verfall und die Auflösung des katholischen Kirchenstils ein.

1. Epoche.

Der strenge katholische Kirchenstyl (römische Schule).

1. Palestrina.

Quellen: G. Bains: *Memorie storica-critiche della vita e delle opere di Giovan. Pierluigi da Palestrina*, deutsch von Stambler und ed. v. Kiefewetter, Leipzig 1834.

K. v. Winterfeld, Joh. Pierl. von Palestrina, Breslau 1832.
 Thibaut, Ueber Reinheit der Tonkunst, 5. Aufl. von Bähr, Heidelberg 1851 (letzteres Werk bietet die geistige Seite der Palestrina-Messe am besten).

Bäumker, W., Palestrina. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchenmusikalischen Reform des 16. Jahrhunderts. Freiburg 1877.

Giovanni Pierluigi da Palestrina ist zu Palestrina, dem alten Preneste (etwa 4 Stunden von Rom entfernt), 1514 als Kind einfacher doch bemittelter Landleute geboren. Ueber seine Jugend und den ersten Unterricht in der Musik ist nichts Sicheres bekannt. 1540 kam er, 26 Jahre alt, nach Rom und genoss den Unterricht von Claude Goudimel (s. o. S. 131). 1544 war er Organist und Chorregent an der Kathedrale seiner Vaterstadt.

Julius III. (1546—1555) hatte ein Institut errichtet (Bulle vom 19. Febr. 1513), in welchem römische Knaben für die Kapelle (Giulia) auf öffentliche Kosten erzogen werden sollten, um die theuren niederländischen Sänger dereinst ersetzen zu können. 1551 erhielt Palestrina die Lehrerstelle an der Kapella Giulia als maestro del putti (Sängermeister der Knaben) und den Titel „Kapellmeister im Vatican“ (maestro della capella della basilica Vaticana), und erwarb sich (1554) durch seine Compositionen (einen Band 4stimmiger Messen, dem Papst Julius III. gewidmet), welche, wiewohl unter niederländischem Einfluß entstanden, doch schon den Sinn Palestrinas

für Klarheit und Einfachheit der Tonfolgen bekunden, großen Beifall. In dieser Zeit schloß er eine äußerst glückliche Ehe mit Lucrezia, welche ihm 4 Kinder schenkte. 1555 trat er als Sänger in die päpstliche Kapelle ein; eine Sammlung Madrigals, ganz im Geschmack der Zeit gehalten, sollte seine Befähigung vor den Sängern der Kapelle legitimiren.

Es war ihm bisher alles gut und eben gegangen; das Jahr 1555 führte ihn in die Schule der Leiden, aus welcher er als geläuterter, fertiger Meister hervorgieng.

Auf den freisinnigen und hochgebildeten Julius III. folgte nemlich der streng gesinnte Paul IV. (1555—1559), der es als seine Lebensaufgabe ansah, das Tridentinum mit aller Härte durchzuführen. Palestrina mit zwei Collegen wurde als „verheirathet“ aus dem Sängerinstitut ausgestoßen; er verfiel in eine schwere Krankheit und, obwohl ihm die Stelle eines Kapellmeisters an S. Giovanni im Lateran ein kärgliches Einkommen verschaffte, waren die nächsten 6 Jahre doch Kummer- und Sorgenjahre; aus dieser Zeit einer gedrückten Existenz stammen neben anderen bedeutenden Werken (Vamentationen, Magnificat etc.) das 8stimmige *Crux fidelis* und die unvergänglich schönen *Impropria*, welche noch jetzt an jedem Charfreitag von der päpstlichen Kapelle gesungen werden; die einfachsten und schlichtesten Tonverbindungen auf die Worte: *populus meus quid feci tibi etc.* in der tiefsten Stille, in der dunkel verhängten Kapelle, machen auf jedes Gemüt einen ergreifenden Eindruck. So schreibt Göthe (Italienische Reise vom 22. März): „die Kapellmusik ist undenkbar schön“ und Mendelssohn, Reisebriefe S. 132. 165. „mir scheint nach einmaligem Hören, es sei eine der schönsten Compositionen Palestrinas“ — „ein Accord verschmilzt sich sanft in den anderen“; „in der Kapelle herrscht die tiefste Stille“ — „Ich konnte mir wohl erklären, warum die Improperien auf Göthe den größten Eindruck gemacht haben, es ist wirklich fast das vollkommenste, da Musik, Ceremonien, Alles im größten Einklang steht“.

Im Jahre 1561 wurde Palestrina Kapellmeister zu S. Maria Maggiore, welche Stelle er 10 Jahre hindurch bekleidete. In diese Zeit fallen seine größten künstlerischen Thaten.

Das Tridentiner Concil (1545—1563) beschäftigte sich in seiner 22. Sitzung (1562) auch mit der Reform der Kirchenmusik. Von streng gesinnter Seite her wollte man die mehrstimmige Musik überhaupt aus dem Gottesdienste ausgeschlossen und nur den einstimmigen gregorianischen Kirchengesang zugelassen haben. Aber der feinere Sinn siegte über den kunstfeindlichen Eifer. Die figurirte Musik wurde zugelassen, weil sie „nicht selten eine Aneiferung zur Andacht sei“. Nur sollte die Musik im Gottesdienst nicht auf bloßen Ohrenkizel berechnet sein, sondern, indem die Worte „von Allen verstanden werden könnten, in den Herzen der Gläubigen ein Verlangen nach der himmlischen Harmonie erwecken und dieselben zur Betrachtung der himmlischen Freuden hinziehen“ (can. 8. vergl. Bäumker a. a. D. S. 27). Es ist somit der Gesichtspunkt des liturgischen Geschmacks und der religiösen Erbauung (im Unterschied von der nur ästhetischen), unter welchen das Tridentinum die beim Cultus zuzulassende Musik gestellt wissen will, wenn bestimmt wird, zu verbannen sei aus dem Gottesdienst alle Musik, »ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur« („jene Musik, welcher entweder durch die Orgel oder den Gesang etwas Schlüpfriges oder unreines beigemischt wird“ s. Sacrosancti oecumenici concilii Tridentini Canones et decreta, Regensburg 1860). Dem liturgischen Geschmack widersprach vor allem die Verzerrung und das Zerreißen der Textesworte, die völlig unverständlich geworden waren in dem Gewebe der künstlich durcheinander singenden Stimmen. Dem Musiker war die kunstvolle contrapunktische Verschlingung, die Neuheit der Stimmen- und Chorcombinationen, kurz die technisch-musikalische Seite ausschließlich die Hauptsache, die Textworte, die ja jedem Hörer geläufig und bekannt waren, so sehr Nebensache, daß man sie gar nicht ein-

mal mehr unter die Noten setzte. Beim Liturgen ist es umgekehrt: ihm ist das liturgische Wort die Hauptsache: durch die Musik soll es nur in die rechte Stimmung und Beleuchtung gerückt werden und an Kraft und Fülle des Ausdrucks gewinnen. Das liturgische Interesse verlangt ausdrücklich möglichste Unterordnung der Musik unter den Text¹⁾. Die Mißachtung des Texts seitens der Sänger wurde dadurch noch gesteigert, daß die Sänger oft den verschiedensten Nationalitäten angehörten.

Die Worte »impurum und lascivum« deuten noch auf einen anderen Uebelstand in der bisherigen Messen-Musik hin. In naiver, harmloser Weise hatten die Niederländer die Tenore, auf welchen sie ihre Messen aufbauten, den bekannten Volksweisen entnommen. Sah doch der Musiker in erster Linie bei der Wahl seiner Motive auf deren musikalische Bedeutung und thematische Kraft; man benannte zwar die Messen nach den oft sehr bedenklichen Textanfängen der betreffenden Tenore (z. B. „von den rothen Nasen“, „küsse mich“, »l'omme arme«) um sie zu individualisiren, aber in dem contrapunktischen Stimmengewirre giengen die verfänglichsten Worte verloren und die Sitte der Benützung solcher profaner Motive war an und für sich ungefährlich; es kam jedoch vor, daß die Sänger, welche den cantus firmus vorzutragen hatten, mit der weltlichen Melodie auch die weltlichen Textesworte sangen, während die übrigen Sänger den rituellen Text vortrugen; dies war, auch wenn man die Worte nicht verstand, eine starke Profanation des Heiligen.

Die von Papst Pius IV. am 2. August 1564 bestellte Congregation von acht Cardinälen, welche über die Reform der

1) Domenico Capranica: „wenn ich sie so zusammensingen höre, so kommen sie mir vor wie ein Sack voll kleiner Schweine, denn ich höre wohl einen furchtbaren Lärm (Tonmasse) und ein Quicken und Schreien, kann aber keinen einzigen articulirten Laut (offenbar „Wort“) unterscheiden“.

Kirchenmusik gemäß dem Concilsbeschluß des Näheren beschließen sollte, wählte aus ihrer Mitte die Cardinäle Carlo Borromeo und Vitellozzo Vitellozzi, welche unter Zuziehung von acht Sängern der päpstlichen Kapelle folgende Punkte festsetzten:

1. daß weder Motetten, noch Messen mit Vermischung von fremden Worten gesungen werden,
2. daß keine Messen, welche über Themen und Lieder weltlicher Art verfaßt seien, mehr gesungen und
3. daß Motetten über von Privatpersonen erfundene Worte für immer von der päpstlichen Kapelle ausgeschlossen werden sollten.

Dies waren die Beschlüsse der am 2. August 1564 ernannten Commission, welche sich mit der Ausführung der Beschlüsse des Tridentinums in Bezug auf die Kirchenmusik zu befassen hatte.

Die Forderung der Kirchlichkeit bezog sich somit zunächst durchaus nicht auf das eigentlich musikalische Gebiet; die Musik als solche, wie sie im Geschmack und Geist der Zeit blühte, war auch für das kirchliche Bewußtsein gut und genügend. Das liturgische Interesse verlangte nur eine genauere und innigere Beziehung der Musik zum liturgischen Textwort und auch dies in erster Linie nur in dem negativen Sinne: daß die Musik den Text nicht erdrücken oder zerreißen dürfe. Ebenso bezog sich die Forderung der Kirchlichkeit, welche die Wahl von Tenoren aus Gregors Antiphonar bestimmte, nicht auf deren musikalischen Charakter: nicht weil diese kirchlichen Gesänge und die darüber gebauten Messen etwa „kirchlicher klingen“ als andre, sondern weil sie kanonisch also objectiv als Kirchengesang festgesetzt sind, deswegen sollen sie und sie allein die Motive der rechten Kirchenmesse bilden. Die Figuralmesse soll nichts sein, als die uralte, urkatholische Messe, ins festlich reiche Gewand der neuen vollstimmigen Musik gekleidet. Jede Musik, welche das leistet, daß sie die Motive aus dem kirchlichen Schatz von Gesängen nimmt und deren Grundton im Ganzen festzuhalten sucht, wird eine ächt katholische heißen

können, auch wenn sie die Stimmen nicht eben im stile alla Palestrina, sondern im Sinn und mit den Mitteln der jeweiligen Tonkunst aufbaut. Daß Palestrina die Musik seiner Zeit den Forderungen der Kirchlichkeit unterzuordnen verstand und, indem er diesen gerecht wurde, jener doch auch nicht das Geringste vergab, das hat ihn zum Classifier des katholischen Kirchenstils gemacht. Daß der damalige Musikstil ganz besonders für die katholische Kirche des Tridentinums sich eignete und der Träger ihres Geistes werden konnte, ist ja nicht gerade Palestrinas Verdienst. Im herrschenden Style Meister so sehr, daß er ihn völlig der durch das Tridentinum gestellten idealen Aufgabe unterwerfen konnte, stellte er sich als den musikalischen Genius seiner Zeit dar.

Der Kardinal Borromeo, das tonangebende Haupt jener Commission, beauftragte Palestrina, eine Messe im Sinne des Tridentinums zu schreiben. Palestrina legte drei Messen vor, in denen er sich stufenweise dem Ideal nähert; die dritte ist die sogenannte missa papae Marcelli (in G nach dem 8. Kirchenton), welche den Preis errang. Der Titel steht in keiner Beziehung zu dem Papst Marcellus; sie wurde dem König Philipp II. dedicirt; damit aber die Ehre der ersten Dedication Rom bleibe, wurde die (falschliche) Dedication an Marcellus auf den Titel gesetzt. Diese Messe ist das classische Werk des katholischen Kirchenstils, das Ideal der ächten polyphonen Chormesse. Die Worte bleiben, wenn sie gleich vielfach auseinandergelegt werden, durchweg verständlich; lichtvolle Klarheit, granitne Fügung der überall vollen, reinen und herrlichen Harmonien, ununterbrochene Steigerung der Wirkung und reiche Abwechslung stempeln sie, auch rein musikalisch und technisch angesehen, zu einem vollendeten Meisterwerk. Nicht mit Unrecht sagte Pius IV. 1565, als er die reinen, hoheitvollen Klänge des ersten classischen Werkes vernahm (19. Juni 1565, am Fronleichnamsfest), „das sind die Harmonien des neuen hohen Liebes, welches einst der Apostel Johannes in dem jubelnden Jerusalem

gehört hatte“. Die Messe ist eine culturgeschichtliche That; sie rettete der katholischen Kirche, deren reichgegliederter Cultus den edeln Schmuck der Kunst geradezu fordert und deren besonderes Charisma die Heranziehung aller Künste zu lebensvoller Gestaltung des Gottesdienstes bildet, die für den Cultus wichtigste und auf das Gemüt am mächtigsten wirkende Kunst, die Tonkunst.

Palestrina war fortan der erste Musiker der Zeit. Pius IV. ernannte ihn zum Componisten (Maestro compositore) der päpstlichen Kapelle; 1571 wurde er Kapellmeister der vaticanischen Hauptkirche zu St. Peter und es kamen auch für sein äußeres Leben bessere Zeiten. Von Papst Gregor XIII. (1572—1585) erhielt er den Auftrag, den gregorianischen Gesang in seiner ursprünglichen Gestalt und Reinheit aus den ältesten Handschriften herzustellen, und er machte sich mit pietätvollem Eifer unter Zugiehung seines Schülers Guidetti an dieses schwierige Werk, das er nicht mehr ganz durchzuführen berufen war. — Das Jahr 1580 entriß ihm seine geliebte Gattin und ein Hauch von Schwermut legte sich auf sein Schaffen. Wie Dante's Sang nur ein Sang für die Geliebte in den Gefilden der Seligen war, so wollte auch Palestrina nur noch der Hingeshiedenen zu Ehren die Veyer stimmen, „ich will nun gänzlich von der Musik Abschied nehmen, denn die Musik und die Trauer schicken sich nicht zusammen, ich will mich nur mit dem furchtbaren Gedanken meines letzten Endes beschäftigen und, damit die Welt wisse, daß ich dieses Entschlusses immer eingedenk bin, so soll mein letztes Werk die Motette sein: „an den Wassern Babels saßen wir und weinten 2c.“

Aber die Muse der Töne wurde seine treue Trösterin und Freundin auch im bitteren Leide: ihr vertraute er seine innerste Stimmung, davon zeugen die herrlichen Motetten von 1581: „Herr, wann kommst Du 2c.“, »Commissa mea pavesco«, »Heu mihi domine quia peccavi nimis in terra«, »Anima mea turbata est valde«; „Wie der Hirsch schreit nach der frischen Quelle,

so schreit meine Seele Gott zu dir!“ Und die Kunst richtete ihn wieder auf: „ich rufe zu dem Herrn, er erhört mich“ zc. Verklärtes, geläutertes Heimweh spricht aus der wunderbaren Composition des Hohen Lieds, eines wahren Preislieds auf die reine, himmlische Liebe — für jeden, der durch die strenge Form hindurch den regen Pulsschlag des Gemüths zu empfinden versteht.

Das eben macht Palestrina zum wahren und vollen Künstler, daß seine Musik ihm Leben war, sein Schaffen Lebensäußerung und innerste Lebensbefriedigung. Dem entsprach sein ganzes Wesen: er war eine tief religiöse, zart empfindsame, halb johanneische und halb paulinische Natur, wie er sich denn auch am meisten zu der Gemeinschaft des Oratoriums von Filippo Neri hielt, für die Gottesdienste desselben die Musik machte und mit dem liebreichen Haupt derselben in innigem Verkehr stand. Sein Geist behielt bis an's Ende den alten hohen Schwung, davon zeugt die großartige Messe »Assunta est« von 1585; und bis an's Ende arbeitete er mit gleichem Fleiß fort. Eine rasch verlaufende Krankheit machte seinem Leben am 2. Februar 1594 ein Ende. Mit den Tröstungen der katholischen Religion versehen, starb er in den Armen seines ehrwürdigen Freundes Filippo Neri. Sein Grab befindet sich vor dem Apostelaltar Simon und Juda zu St. Peter; der Sarg trug die Inschrift:

Joannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps.

Charakteristik. Rastloser Fleiß, liebevolle Pietät, ein reiner Sinn, der über die Schikanen und Intriguen, die auch ihm nicht erspart blieben, leicht und still wegsah, und gewissenhafte Pflichttreue bilden die Grundzüge von Palestrinas Charakter. Das Bild seines geistigen Wesens spiegeln dem, der in den Noten zu lesen versteht, seine Werke wieder ¹⁾. Die

1) Gesamt-Ausgabe bei Breitkopf u. Härtel, Leipzig. 1862 ff. (93 Messen, 63 4stimmige, 52 5stimmige, 11 6stimmige, 2 7stimmige, 47 8stimmige und 4 12stimmige Motetten; ein Buch 4stimmiger Lamentationen, 2 Bücher 4—6stimmiger Lamentationen, 45 4stimmige

Strenge des polyphonen Satzes erscheint bei Palestrina gemildert durch die Weichheit und Melodik, mit welcher die gebundenen Stimmen ineinanderfließen, durch die lichte Klarheit und Durchsichtigkeit der Harmonie, die nirgends schroff abgeriffene Uebergänge, scharfe Dissonanzen oder harte Wechsel zeigt. Consonante Accorde folgen sich in schönem, ebenmäßigem Flusse: sparsam eingestreute Septimen oder dissonante Durchgangsnoten verleihen dem sanften Spiegel der Tonflut eine leise Bewegtheit, und die charakteristische Färbung, die wir mit den grellen Farben dissonanter Accorde hervorbringen, wird hier durch die zarten Schattirungen der verschieden umgelagerten Dreiklänge bewirkt. Diese Musik ist bei aller Erhabenheit doch lauter Wohlklang, aufgelöst im Element der Schönheit.

Um sie völlig würdigen und verstehen zu können, muß man nicht nur sein Ohr der modernen musikalischen Coulissen-Malerei entwöhnen und für die feinsten Abstufungen des harmonischen Wohlklangs erst wieder empfänglich stimmen, sondern man muß sie auch in der rechten Beleuchtung auf das Gemüt wirken lassen d. i. als das verklärende Element des katholischen Gottesdienstes. Es ist als wäre die Seele des katholischen Kultus in diesen Klangformen zur ideal schönen Verkörperung gekommen, so innig und würdig schmiegen sie sich demselben an: die Andacht, welche das Gemüt im Anschauen und geistigen Miterleben des heiligen Mystereums empfindet, die Andacht, in welcher alle die einzelnen Gefühle und Wallungen sich milde auflösen, die wir vom wirren Geräusch der Straße und von des Lebens leidvollen Stürmen mit in das Heiligtum bringen, weht auch aus den Klängen uns an. Diese Musik faßt uns an, aber sie regt nicht auf, sie zieht das Gemüt in die milde Ruhe des Himmels herein. Sie trägt den Charakter einer verklärten, über die leidenschaftlich bewegten Stimmungen der Ein-

Hymnen, 65 5stimmige Offertorien, 16 4stimmige Magnificats, 3 Bücher 4stimmiger Litaneien, Vesperpsalmen, 2 Bücher 4stimmiger u. 2 Bücher 5stimmiger Madrigale u. s. f.)

zeln hoch erhabenen Ruhe und Objectivität, uns ist beim Hören, als schauten wir über die ruhige, endlose majestätische See. Der in Wohlklang verklärte Ernst dieser Musik stimmt auch uns zu Ruhe und Frieden.

2. Die Schule Palestrinas.

Palestrinas Styl wurde nunmehr der herrschende, zunächst allein gültige Kirchenstyl. In Gemeinschaft mit Giovanni Maria Nanini (gleichfalls Schüler von Goudimel) wurde die (jüngere) römische Schule eröffnet, in welcher Nanini (der ältere) in den Elementen des Contrapunkts unterrichtete, während Palestrina die Ausbildung der Geförderten übernahm. Die Schule pflanzte Palestrinas Styl fort, anfangs in originaler und schöpferischer Weise, zuletzt mit Pedanterie und Trockenheit. Am meisten mit Palestrina verwandt, nur noch milder und weicher ist Nanini, sein College. (Giovanni Maria Nanini, geboren 1540, † 1607, seine besten Werke sind: 8stimmige Psalmen, 1 Buch 3- und 5stimmiger Motetten, 4 Bücher 5stimmiger Madrigale, 1 Buch 3stimmiger Canzonetten.) Hochbedeutend ist der Spanier Tomaso Ludovico da Vittoria (geb. 1540 zu Avila, Schüler von Escobedo und Morales in Rom [s. S. 128], 1573 Capellmeister am Collegium germanicum, 1575 zu St. Apollinare; sein bedeutendstes Werk ist sein Requiem »Officium defunctorum 6 vocum«; mehrere Bücher Messen, Motetten, Hymnen zc.). Unter Palestrinas Schülern im engeren Sinne ragt nur Guidetti (geb. 1532 zu Bologna, † 1592 in Rom) hervor als gelehrter Kenner des kirchlichen Gesanges. Unter den jüngeren Meistern, die aus der römischen Schule hervorgingen, heben wir hervor: Felice Anerio (geb. 1560, † 1630 zu Rom; seit 1594 »maestro compositore« der päpstlichen Capelle; am bekanntesten sind sein Adoramus te und sein Stabat mater; mehrere Bücher Madrigale, Hymnen, Motetten, Canzonetten zc. sind gedruckt); Bernardino Nanini (den jüngern Bruder und Schüler des G. Maria Nanini,

geb. c. 1560 zu Vallerano, † 1624 in Rom; unter seinen Werken, Madrigalen, Psalmen, Hymnen sind zu erwähnen vier Bücher 1—5stimmiger Motetten mit Orgelbaß) und Suriano (geb. 1549, † 1620), den Theoretiker der römischen Schule; derselben gehört ferner als deren originalster Schüler an Gregorio Allegri, geb. 1590, † 1652, Schüler des älteren Ranini, Sänger der päpstlichen Kapelle seit 1629, ein naher Verwandter des gleichnamigen Malers Antonio Allegri il Correggio. Sein Miserere, welches alljährlich am Charfreitag in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird, ist ein zweichöriger Satz je zu 5 und 4 Stimmen (eine 5. Stimme mit »embellimenti« ist dazu gemacht) von schöner Wirkung, jedoch nicht so bedeutend, als das mystische Dunkel vermuten ließ, in welchem diese Composition von den päpstlichen Sängern gehalten wurde. Bekannt sind sonst noch von ihm 2 Bücher concerti zu 2—4 Stimmen, 2 Bücher Motetten u. a. m. —

Schüler von Giovanni Maria Ranini sind noch Antonio Cifra (geb. 1575, † 1638 zu Voreto); unter seinen zahlreichen Werken, 5 Büchern Messen, 7 Büchern 2—4stimmiger Motetten mit Orgelbaß, 12stimmigen Motetten und Psalmen finden sich Scherzi und Arien mit Cembalo oder Chitaroni), Giovanni Valentini (geb. um die Mitte des 16. Jahrhunderts, † 1654), Pietro Francesco Valentini, Antonio Maria Abbatini.

Schüler des Bernabino Ranini sind: der gebiegene Vincenzo Ugolini († zu Rom 1626), Paolo Agostini, der Schwiegersohn seines Lehrers (geb. 1593 zu Vallerano, † 1629 zu Rom).

Schüler von Ugolini ist Drazio Benevoli (geb. 1602, † 1672 zu Rom); Schüler Ugolinis und Benevolis ist Antimo Liberati, ein Schüler Benevolis ist Ercole Bernabei (geb. 1620 im Kirchenstaat, erst Kapellmeister in Rom, dann seit 1673 Hofkapellmeister in München, † 1687 oder 1690). Sein Schüler war wieder der mit Händel befreundete Abbate Agostino Steffani (geb. 1655 zu Castelfranco im Vene-

tianischen, Kapellmeister in Hannover seit 1685, † 1730 zu Frankfurt a. M. — Zu erwähnen sind noch Santo Naldini (1588—1666), Giuseppe Corsi (c. 1627). Der römischen Schule im weiteren Sinne entstammen die Organisten Ercole und Bernardo Pasquini, ferner Frescobaldi, sowie der Violinist Corelli (s. u.), endlich als Lehrer und ausgezeichneter Contrapunktist, welchem die großen Neapolitaner Durante, Leo, Feo ihre gründliche musikalische Schulung verdanken, Giuseppe Ottavio Pitoni (geb. 1657, † 1743).

In geistigem Zusammenhang und näher künstlerischer Föhlung mit Palestrina stand Leone Leoni, Kapellmeister zu Vicenza, der Palestrina einen Band Psalmen bedicirte (1592). Auch Gastoldi, Kapellmeister zu Mantua (und später Mailand gehört zu den Vertretern des strengen katholischen Kirchenstils); endlich ist zu erwähnen Pietro Vinci, geb. 1540 in Nicosia (Sicilien), Kapellmeister in Bergamo.

2. Epoche.

Der declamatorische Styl. Die Reaction gegen den strengen Kirchenstyl oder die weltliche Musik in Italien bis auf Scarlatti.

Quellen: Robert Eitner, die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Erster Theil. (X. Band der Publication älterer praktischer und theoretischer Musikwerke herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung.) Berlin 1881.

Durch Palestrina und seine Schule ist die polyphone Musik in classischer Weise vollendet worden: die rauhe Harmonie der Alten war dem Gesetz der Schönheit und des Ausdrucks unterworfen; daß der Gedanke lichtvoll, klar und verständlich herausträte, war zum ersten Gesetz des musikalischen Schaffens erhoben und damit einer in müßiger Stimmencombination und grübelnder Rechnerei sich erlustigenden Contrapunktik der Stab gebrochen; fehlte dem polyphonen Styl auch die ausdrucksvolle, weich dahinströmende, biegsame Melodik des Volksliedes, so standen ihm

als Ausdrucksmittel lichtvoll sprechende Accorde, gebunden durch das Gesetz der Klarheit und Schönheit zu Gebote; kein Wunder, daß dieser Styl von der Kirche aus auch die Gesellschaft eroberte; der polyphone Gesang wurde die ausschließliche Musik der kunstliebenden Kreise; wer nur irgend in Folge seiner Stellung oder vermöge seines Reichthums Anspruch auf feineren Lebensgenuß machen konnte, hielt eine kleinere oder größere Kapelle; der einfache monodische Liebergesang wurde dadurch aus der sogenannten Gesellschaft verdrängt; nur im Feiergewand der kunstvollen mehrstimmigen Bearbeitung hatte die volkstümliche Melodie Zutritt zum Salon.

Allein der Palestrinastyl vermag in seiner idealen Hoheit und in Folge seiner massigen Anlage doch nur das einfach Große, die Stimmung feierlicher Andacht zum Ausdruck zu bringen; er ist im vollsten und prägnantesten Sinne des Wortes Kirchen=Styl.

Im Bewußtsein der Zeit aber war das kirchliche Interesse, so sehr es durch die Reformation wieder in den Vordergrund gestellt worden war, doch nicht mehr das ausschließliche, alles beherrschende; vielmehr hatte sich das Bewußtsein schon seit der Renaissance der vielfarbigen Welt und dem buntgestalteten Leben mit voller Sympathie zugewandt und es konnte das Verlangen nicht ausbleiben, das wirkliche Leben mit den es tragenden und bewegenden Stimmungen auch musikalisch zu gestalten, wie sich denn dieses Verlangen in dem Streben, die classische hellenische Tragödie mit Hilfe der modernen Tonkunst wiedererstehen zu lassen, ausdrückte. Dieses Streben rief zunächst auf dem Gebiete der weltlichen Musik eine lebhaftere Reaction gegen den polyphonen Styl hervor, welcher durch die Schwerfälligkeit der Harmonie den engeren Anschluß der Musik an die wechselnden Nüancen der Stimmung verhinderte und, vermöge der strengen Gesetze des polyphonen Satzes, eine freie Bewegung und selbständige Entfaltung der das poetische Wort tragenden Melodie nicht gestattete.

Im Interesse des detaillirten declamatorischen Ausdrucks wird daher die Melodie aus der Harmonie losgelöst, letztere ihres Reichthums entkleidet und zur bloßen Färbung und Begründung der Melodie gebraucht d. i. zur Begleitung herabgesetzt.

Gegenüber der reichen polyphonen Musik erscheint die nahezu monodische Declamationsmusik äußerst dürftig. Der scheinbare Rückschritt ist aber in Wahrheit ein Fortschritt: die Melodie, welche bisher dem musikalischen Instinct überlassen oder von den Künstlern anderswoher entnommen worden war, wird nun Gegenstand des absichtsvollen künstlerischen Schaffens; mit der flüssigen und biegsamen Melodie aber hat die Tonkunst das bewegliche Element gewonnen, das sich aufs Innigste den mannigfaltigen Stimmungen anschmiegen kann, welche das moderne Bewußtsein beherrschen. Mit der künstlerischen Gestaltung der Melodie haben wir bei aller Dürftigkeit der Anfänge den Keim der modernen Instrumentalmusik gewonnen, welche ihrerseits wieder die Tonkunst zur Kunst des modernen Bewußtseins erhoben hat.

Die Anfänge des dramatisch-declamatorischen Styls fallen in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts, der Mittelpunkt seiner Blüte ist Florenz; die Männer die ihn ausbildeten und pflegten faßt man gewöhnlich mit dem Namen der Florentiner Schule zusammen, der neuerdings mit Recht durch den Namen der Toscanischen Schule ersetzt worden ist (G. Raumann).

1. Die monodische Musik Italiens bis zum Jahr 1600.

Im nächsten Umkreis der römischen Schule hatte sich, wie wir sahen, auch das Lied in das schimmernde, aber steif-saltige Netzgewand der Polyphonie kleiden müssen. Anders in dem lebensfrohen, südlicheren Neapel; zu dem ewig heiteren Himmel und der blütensternen Atmosphäre stimmen die ernstesten, hoheitvollen Harmonien nicht; wer wollte sich den neapolitanischen

Fischer auf dem tiefblauen Meere vorstellen, kunstvolle Musik singend? Da stimmt nur ein süßer, weich-strömender Gesang, der sich melodisch mischt mit dem wundersamen Singen der rauschenden Wogen, auf denen im sanften Tacte der Rahn dahingleitet: da stimmt nur die rhythmisch bewegte Melodie; von Harmonie bedarfs gerade nur so viel, als die Saiten der Mandoline, den Gesang leis accentuierend, zu geben vermögen. Hier finden wir schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen eifrigen Beförderer der weltlichen Tonkunst in Ferdinand von Arragonien, einen beliebten Liedercomponisten gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Gesualdo de Venosa († 1614), dem Haupt der sogenannten Akademie von Venosa, eines Herdes der weltlichen Liedcomposition.

Diese bemächtigten sich der in Italien heimischen Volks- und Gesellschaftsgefänge, welche in erste Linie der symmetrisch-architektonische Bau der Melodie charakterisirt, die dem Bearbeiter auch dann, wenn er seine contrapunktischen Künste daran versuchte, stets die Hauptsache blieb.

Hieher gehören die Villanellas, Villotes (Bauernlieder von derbem, fast frivolem Ton), die Frottoles („Gassenhauer“) und andre volksliedartige Lieder, wie die Maggiolate (Mailieder), Ballate (Tanzlieder), Barcaruole (Schifferlieder) u. s. f.

In besonderem Maße wurde das Madrigal der Liebling der Salons- und Gesellschaftsmusik, und die Kunst der Erfindung sowohl als des mehrstimmigen Satzes that ihr Bestes in dieser Form.

Das Verdienst, das Madrigal als Kunstform in die Musikwelt eingeführt zu haben, wird dem niederländischen Meister Willaert (Kapellmeister zu S. Marco in Venedig) und damit der venetianischen Schule zugeschrieben. Doch hat schon der mit Willaert gleichzeitige Arkadelt (1536 Sängerkapellmeister der Knaben zu S. Peter in Rom, (s. v. S. 129) berühmte Madrigale componirt, die 1538—1559 in Venedig erschienen sind. Glänzend vertrat diese Gattung Willaerts Nachfolger Cyp-

riano de Nore (1516—1565); ebenso Alphonso Viola (s. o. S. 130), Giovanni Leonardo Primavera (geb. 1540), Philipp Verdelot (1530—40 in Florenz), Palestrina und Lassus haben nicht verschmäht, ihre Kunst dem Madrigal zuzuwenden, und was sie darin geschaffen haben, steht ihrem Besten nicht nach. Der gefeiertste Madrigalist aber war Luca Marenzio, geboren um 1550 in der Nähe von Brescia, 1595 an der päpstlichen Kapelle, † 1599, um der weichen Melodik willen von seinen Zeitgenossen der „süße Schwan Italiens“ genannt.

In England, wo die contrapunktische Kunst durch Thomas Tallis (c. 1575 Organist der Königin Elisabeth), William Byrd, John Bull, Giles, Farrantua trefflich vertreten war, fand das Madrigal besondrer Beliebtheit und Pflege; was darin Thomas Morley (gegen das Ende des 16. Jahrhunderts), John Dowland (geb. 1562), Bennet, Bateson, Ward, Weelkes, geschaffen haben, darf sich den duftigsten Blüten auf diesem Gebiet würdig an die Seite stellen.

Das Madrigal bildet den Uebergang zur monodischen Musik, die denn auch ausdrücklich daran anknüpfte.

2. Die Anfänge des declamatorischen Stils in Oper und Oratorium.

Scenische Aufführungen mit Musik waren schon in früherer Zeit vorgekommen, so z. B. aus Anlaß der Vermählungsfeier von Cosmus I. von Medici. Doch war die Musik dabei reine Decorationsmusik gewesen und hatte nur dem Zwecke gedient, den Prunk des Ganzen zu erhöhen. Indirect waren diese Prunkstücke, die meist in byzantinischer Weise der Huldbigung für den Fürsten galten, für die Geschichte der späteren Oper nicht ohne Bedeutung, sofern man dadurch überhaupt an scenische Darstellungen mit Musik gewöhnt wurde und sofern sich dadurch unwillkürlich die leidige Vorstellung festsetzte, als gehörte die Entfaltung äußerer Pracht wesentlich zur Oper. Auch am Hofe Hercules II. d'Este zu Ferrara wurden sogenannte »pastro-

rales« aufgeführt, welche Alphonso Viola (s. S. 130) componirte und zwar so, daß Rede und Gegenrede vom Chor in Madrigalen gesungen wurde (»Orbeche« 1541, »Il sacrificio« 1554, »Lo sfortunato« 1557, »Aretusa« 1563).

Die erste Ausführung der Idee eines musikalischen Dramas aber — und diese Idee gab erst der Oper ihre eigentliche Entstehung — war das Werk eines Kreises von vornehmen Dilettanten, welcher in dem Hause des Giovanni Barbi, Grafen von Vernio, später des Giacomo Corji, seinen Mittelpunkt hatte und dessen Seele Ottavio Rinuccini war.

Es schwebte diesem Kreise, der aufs eifrigste und mit Begeisterung dem Humanismus huldigte, die Idee vor, das antike Drama wieder zu erwecken. Dazu schien es vor allem nothwendig, die verloren gegangene griechische Musik wieder zu entdecken, von welcher die Alten so viele Wunder berichteten. Man war, wie G. B. Doni erzählt, darüber einig, daß die neuere Musik an Anmut und im Ausdruck der Worte sehr mangelhaft sei und daß, um ihren Mängeln abzuhelpen, irgend eine andre Art von Cantilene oder Gesangsweise versucht werden müsse, bei welcher die Textesworte nicht unverständlich gemacht und der Vers nicht zerstört würde.

Es war zunächst Vincenzo Galilei, der Vater des großen Naturforschers Galileo Galilei, ein Schüler des gelehrten Zarlino, welcher den Kampf gegen die Polyphonie mit seinem Dialog über die antike und moderne Musik (1581) eröffnete. Er suchte zwar auch durch eigene Compositionen zu zeigen, was für eine Art von Musik er anstrebe, aber das eigentliche Verdienst, die neue Richtung in's Leben eingeführt zu haben, gebührt den drei Männern, Giulio (Romano) Caccini (geb. 1550 zu Rom, seit 1565 [1564?] in Florenz), Jacopo Peri und ganz besonders Emilio del Cavaliere (geb. 1550 in Rom). Der letztere hatte schon 1590 begonnen, im monobisch-recitirenden Style zu componiren (Schäferspiele: »Disperazione di Filene« 1590, »Satiro«, »Giucoco cieca« 1595).

Rinuccini hatte den Giacomo Corfi für seine Ideen begeistert und beide veranlaßten den Jacob Peri, eine von Rinuccini gedichtete Oper »Daphne« in Cavalieris Weise zu componieren (1594). Diese Oper wurde vor einem größeren Kreise unter großem Beifall aufgeführt. Es folgte nun die »Euridice«, gleichfalls von Rinuccini gedichtet und von Peri, wie von Caccini in Musik gesetzt. An dem Vermählungsfeste Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria Medici 1600 wurde Peri's »Euridice« aufgeführt und errang den Beifall der vornehmen Gäste, die bei dem Feste versammelt waren und nun die Begeisterung für den neuen Styl überallhin verbreiteten.

Die Idee, welche diesen Bestrebungen zu Grunde lag, ist, wie schon gesagt, die der Wiedererweckung des antiken Dramas. Keinen Augenblick zweifelte man daran, daß man dasselbe dem Gegenstand, der Sache, den Worten nach habe: es war also nicht die Idee eines musikalischen Dramas, welches auf modernem Gebiet das sein sollte, was auf antikem die classische Tragedie gewesen war, sondern man wollte nur das Drama, welches man schon zu besitzen meinte, mit der rechten entsprechenden Musik ausstatten, wollte nur die moderne, wie man annahm, verdorbene Musik zur Reinheit der geträumten griechischen Musik zurückführen (dramma per musica, Melodramma oder schlechtweg Tragedia).

Das Wesen derselben und damit das Wesen der dramatischen Musik überhaupt setzte man wesentlich in den richtigen declamatorischen Ausdruck (»musica parlante«), auch dies mehr in negativer Hinsicht: die Musik solle und könne nicht für sich selbst die Empfindungen, welche die Textworte aussprechen, voll und ganz ausdrücken; sie solle nur den Text nicht unterbrechen, demselben nicht störend entgegenwirken; auch dies glaubte man erreicht zu haben, wenn die Musik dem Reim, der Strophe, der Interpunction gerecht werde. —

Der Fortschritt, den die Tonkunst mit jenen Bestrebungen machte, besteht also nicht darin, daß etwa eine positiv dramatische Musik geschaffen worden wäre, sondern darin, daß eine

solche überhaupt in Aussicht genommen und nun aus der Musik der Gegenwart alles das entfernt wurde, was die Klarheit des Textausdrucks hinderte, daß mit Einem Worte die Musik principiell und absolut dem Text untergeordnet wurde, ohne daß man noch im Stande gewesen wäre, eine das Wort tragende, mit selbständigem musikalischem Gehalt erfüllte Musik dazu zu schaffen. Es herrschte somit — wie dies in der Folge auf dem Gebiete der dramatischen Musik sich öfter zeigen wird — in diesen Bestrebungen der sich einer „edlen Verachtung des Gesanges besleißenden Altertumsfreunde“, eine kritische, negative Tendenz vor, die musikalische Schaffenskraft aber stand noch weit hinter der Aufgabe zurück. Man bewies, was nicht-dramatisch war und vermied das; aber man fand nicht, was nun das Dramatische in der Musik sei. Dadurch wurde die Musik arm und dürftig. Jene Erstlingswerke bestehen aus — musikalisch angesehen — trockenen, bedeutungslosen, Recitativen, welche nur selten von wirklich ausdrucksvollem Gesang abgelöst werden. Weil man noch nicht vermochte, mit den starren Harmonien dem dramatischen Text zu folgen, so ließ man die Harmonie fast ganz weg, aber die reiche, ausdrucksvolle Melodie hatte man noch nicht.

Die Idee eines musikalischen Dramas war jedoch einmal ausgesprochen und diese Idee trieb weiter, trotz der Dürftigkeit der Anfänge, und brach sich Bahn durch alle Irrtümer hindurch. Noch wollte man eben griechische Tragödie und griechische Musik; beides in's moderne Leben und Bewußtsein zu übersetzen, dazu fühlte man bei der blinden Hingabe an das classische Altertum noch kein Bedürfniß. Es war die Zeit, da man die Antike selbst haben und copiren wollte. Von ihr für die Gegenwart lernen zu wollen, blieb einer späteren Zeit und einem anderen Volke vorbehalten. —

Durch die Anwendung des neuen, recitirenden Styles auf das geistliche Drama wurde diejenige Kunstform begründet, aus welcher sich späterhin das Oratorium entwickelte.

Geistliche Dramen gab es ja schon lange (S. 113). Früher schon hatte man den liturgischen Vortrag der Passionsgeschichte dadurch zu beleben gesucht, daß man gewissermaßen die Rollen vertheilte; ein Priester sang den Herrn Jesus, ein zweiter den Evangelisten, ein dritter die übrigen einzeln auftretenden Personen — selbstverständlich im gewöhnlichen kirchlichen Vese-Ton. Den Einzelreden stellte man mit der Zeit Volkshöre, Jüngerhöre (turbao) gegenüber und diese wurden mehrstimmig gesungen; so haben Sobrecht (s. o. S. 126), Ludovico da Vittoria (geb. 1540), Cypriano de Rore (s. o. S. 151) Passionen componirt.

Aus den Passionen und liturgischen Dramen hatten sich schon im 12. und 13. Jahrhundert die Mysterien entwickelt, förmliche geistliche Schauspiele, welche auf der Bühne und im Costüm dargestellt wurden und sich keineswegs auf die Passionsgeschichte beschränkten, sondern auch sonstige biblische Stoffe, oder Legenden, zur Aufführung brachten. Es bildeten sich förmliche Gesellschaften zum Zweck solcher Aufführungen, die man um der Menge der Agirenden wie der Zuschauenden willen nicht mehr im geschlossenen Raum und um des mehr und mehr eindringenden derben Humors willen auch nicht mehr in der Kirche hielt, sondern auf Marktplätzen und auf besonders zu diesem Zwecke errichteten Bühnen.

Auch in Rom bestand bis 1549 eine solche Gesellschaft (compagnia del Gonfalone), welche von Paul III. aufgehoben wurde.

Um jene Zeit begann der in seltenem Maße volkstümliche Heilige, Philippo Neri (geb. 1515 in Florenz, seit 1551 Priester, † 1595), seine ausgedehnte, alle Schichten der Bevölkerung anfassende Wirksamkeit. Ein Mann, der sein Volk kannte, wie wenige, der bei aller persönlichen Frömmigkeit und Strenge gegen sich selbst einen frischen Humor und einen gesunden Blick besaß, wußte wohl, daß, wer das Volk von dem Besuch schlechter Schaufstellungen abhalten wolle, ihm bessere bieten müsse. Daher suchte er seine Reichkinder und die in

Rom anwesenden Pilger auf die mannigfaltigste Art, auch künstlerisch, zu erbauen. Er hielt im Vetsaal (Oratorium) des Klosters San Girolamo, später in Santa Maria-Balicella Versammlungen ab, in welchen er selbst biblische Vorträge hielt, mit welchen Gesänge (laudi spirituali) wechselten, die ihm erst Animuccia, dann Palestrina für diesen Zweck componirte; auch ließ er, namentlich in der Zeit von Allerheiligen bis Palmsonntag, dramatische Aufführungen im Costüm veranstalten, wobei theils biblische Stoffe, theils Allegorien moralisirenden Charakters zur Darstellung kamen. Nach Palestrina scheint Cavalieri für die musikalische Ausstattung dieser Aufführungen berufen worden zu sein und dieser übertrug den von ihm schon in seinen Schäferspielen angewendeten monodischen Styl auf diese geistlichen Dramen (rappresentazione, storia, esempio, misterio); das erste Werk dieser Gattung war das Stück »dele' anima e del corpore«, welches 1600 aufgeführt wurde. Der Gesang wurde begleitet von Cembalo, Chitarrone, Lira doppia, 2 Flöten und einer (mit der Sopranstimme unisono gehenden) Violine ad libitum. Von den weltlichen Dramen der Florentiner unterschied sich somit dieses geistliche Drama einzig und allein durch den Stoff. Der Name »Oratorium«, der zunächst als Abkürzung für »rappresentazione per il oratorio« in Gebrauch kam, findet sich erst in späterer Zeit.

Zur weiteren Verbreitung und Einbürgerung des declamatorischen Styls trugen insbesondere die einstimmigen, arios gehaltenen und von einem basso continuo begleiteten Madrigale bei, welche Caccini unter dem Titel »Le nuove musiche« im Jahre 1602 herausgab, sowie weitere monodisch gehaltene Gesänge, welche später folgten (»nove arie« 1608, »fuggilottio musicale« 1614).

3. Ludovico Viadana.

Die Uebertragung des einfacheren Gesangstyls auf die Kirchenmusik im engeren Sinne wurde durch die Kirchen-Concerte des Ludovico Viadana angebahnt (Ludovico Grossi,

geb. 1564 zu Viadana bei Mantua, 1597 in Rom, † 1645 in Gualtieri). Schon vor ihm war es in vielen Fällen nothwendig gewesen, bei der Ausführung der vielstimmigen Compositionen die Orgel zu Hilfe zu nehmen. Denn nicht immer war es eben möglich, die Chöre vollstimmig zu besetzen; die fehlenden Stimmen mußten der Orgel überwiesen werden. Um dem Orgelspieler seine Aufgabe in diesem Falle zu erleichtern, gaben die Componisten ihren Partituren häufig eine bezifferte Orgelstimme bei, welche dem Organisten mit den Ziffern die Accorde angab, durch welche die Composition sich bewegte. Viadana gieng einen Schritt weiter, indem er eigene Compositionen für solche Fälle schrieb, da man nur über eine kleine Zahl von Stimmen zu verfügen hat. Neben seinen zahlreichen polyphonen (4-, 8-, ja 12-stimmigen) Compositionen setzte er Kirchen-Concerte (*concerti ecclesiastici*) zu 1, 2, 3, auch 4 Stimmen mit einem basso continuo für die Orgel, welcher eine wirkliche, die harmonische Unterlage und Stütze des Ganzen bildende Begleitung war. (100 *concerti ecclesiastici* in 3 Büchern 1603 bis 1611; *messe concertate* zu 1 und 2 Stimmen mit Orgel 1608; *Salmi a 4 voci pari col basso per l'organo brevi commodi et ariosi* 1610 etc.). Es ergab sich von selbst, daß bei dieser Compositionsweise die Singstimmen sich viel leichter und natürlicher über der Grundstimme bewegen konnten, als dies bei streng polyphoner Satzweise möglich ist, sowie daß der Kunst des Generalbassspielens d. h. der praktischen Ausführung des bezifferten basso continuo nunmehr eingehende Aufmerksamkeit geschenkt werden mußte. Der erste, welcher hiezu ausdrückliche Anleitung gab, war Agostino Agazzari (geb. 1578 zu Siena, Kapellmeister des Kaisers Matthias, später in Rom, † 1640 oder 1645 in Siena), der sich durchaus dem Vorgange Viadanas anschloß.

Die Möglichkeit, einfach und ausdrucksvoll zu componiren, ohne die Form der bisherigen Musik völlig zu zerbrechen, hatte Viadana bewiesen. Der nächste Fortschritt bestand nun

darin: die dürftige Recitation der Florentiner mit musikalischem Gehalt zu erfüllen, zu wirklichem Gesang zu erheben, musikalisch zu stylisiren und zu gliedern. Auf dem Gebiete des geistlichen Dramas vollzog diesen Fortschritt Carissimi, auf dem des weltlichen Dramas Claudio von Monteverde; der eine stellte die Form des Oratoriums, der andere die der Oper in der von nun an Jahrhunderte hindurch maßgebenden Gestalt fest.

4. Giacomo Carissimi

geb. 1604 zu S. Marino im Kirchenstaat, war erst Kapellmeister in Assisi, von 1628 an zu St. Apollinaris in Rom, wo er 1674 starb. Er gilt als der Schöpfer der sogenannten Kammercantate (cantata da camera), welche übrigens durchaus geistlichen Charakters war und mit dem Oratorium die Formen des Recitativs, der Arie und des Chors gemeinsam hat. In seinen Oratorien („Jephtha“, „Jonas“, „Das Urtheil Salomonis“, „Hiob“, „Belsazar“, „David“, „Jonathan“) soll er dem Chore eine hervorragende Bedeutung verliehen haben; ebenso soll er die scenische Darstellung abgeschafft und dafür den historicus (Erzähler) analog dem Evangelisten bei den Passionen eingefügt und so dem Oratorium die Gestalt gegeben haben, in welcher einst Händel dasselbe übernehmen und zur classischen Vollendung bringen sollte. In seinen Compositionen legte er großen Nachdruck auf edle Klangwirkung und flüssige Cantilene, vervollkommnete das Recitativ wesentlich, bereicherte die Instrumentation, und leitet so unmittelbar zur neapolitanischen Schule über, deren Vater und erster Großmeister, Alessandro Scarlatti, denn auch sein Schüler gewesen ist.

5. Claudio von Monteverde und die venetianische Schule.

Was Carissimi für das Oratorium war, das war für die Oper der kühne Neuerer Claudio von Monteverde. 1568 zu Cremona geboren, trat er noch in jungen Jahren als Violinspieler in die Kapelle des Herzogs Gonzaga in Mantua ein und wurde 1603 daselbst Kapellmeister. Durch seine ersten Com-

positionen (canzonetti a 3 voci 1584, fünf Bücher 5-stimmige Madrigale 1587—1599) erregte er Aufsehen und zog er sich mancherlei Tadel von Seiten der strengen Schule zu, weil er sich große Freiheiten im Gebrauch der Accorde erlaubte, den Septimenaccord verwendete und überhaupt mit dem System der strengen Diatonik brach. Den Neuerungen der Florentiner brachte er einen offenen Sinn entgegen und als der Herzog Vincenzo Gonzaga zur Feier der Vermählung seines Sohnes eine Oper nach Art der Florentiner haben wollte, componirte Monteverde die von Rinuccini gedichtete Oper „Arianna“ (1607); darauf ließ er 1608 den „Orfeo“ und ein Ballet (»Ballo delle ingrato«) folgen.

1613 wurde er mit großen Ehren als Kapellmeister zu San Marco nach Venedig berufen. Es bestand hier noch kein Theater; doch componirte Claudio dramatische Scenen für Privataufführungen bei dem Senator Mocenigo (»Il combattimento di Tancredi e Clorinda« 1624; »Proserpina rapita« 1627, fünf »Intermezzi«). 1637 hielt die Oper ihren Einzug in Venedig und fand von nun an in der prachtliebenden, lebensfreudigen Dogenstadt eifrige Pflege. Monteverde brachte nun seine Oper „Arianna“ zur Aufführung und componirte noch 4 Opern: »Adone« (1639), »Le nozze di Enea con Lavinia« 1641; »Il ritorno d'Ulysse in patria« (1641); »L'incoronazione di Poppea« (1642). Außerdem war er auch für die Kirche überaus thätig und componirte Messen, Psalmen, Hymnen in bedeutender Zahl. Er starb 1643. — Was die Florentiner mehr nur versuchten, das hat Claudio von Monteverde mit kühner Gestaltungskraft ausgebildet; er hat die Oper in der Form festgestellt, welche nunmehr maßgebend wurde. Die Einleitung bildet die „Toccata“ (Ouverture); Recitativ, Arie (mit Ansätzen zur Dreitheiligkeit), Chor, alles findet sich schon bei ihm. Seine Recitative sind fließend, die Harmonie hat etwas Hartes, die Chöre haben etwas Ungelenkes, Schwerfälliges. Die Instrumentalmusik hat er wesentlich bereichert

und selbständig gemacht und damit die dramatischen Ausdrucksmittel der Musik mächtig gesteigert. Sein Orchester bestand aus 2 Clavicembali, 2 Contrabassi da Viola, 10 Violoncelli da braccio, 2 Violini pizzoli alla Francese, 2 Chitarrone, 2 Organi di legno, 2 Bassi da gamba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 Flautino alla vigesima seconda, 1 Clarino, 3 Trombe sordine, 1 Arpa doppia.

Unter seinen Schülern ist in erster Reihe Cavalli zu nennen (eigentlich Pier Francesco Caletti-Bruni, geb. zu Crema 1600 (1610?), genannt Cavalli nach seinem Wohlthäter, der seine künstlerische Ausbildung förderte; 1617 als Sänger an San Marco zu Venedig, 1668 Kapellmeister daselbst, † 1676 in Venedig). Er componirte wertvolle Kirchenfachen (Requiem), gewann aber hauptsächlich als Operncomponist Weltruhm („Giulione“ 1649), so daß er berufen wurde, für die Vermählungsfeier Ludwigs XIV. von Frankreich die Festoper zu componiren 1660 „Xerxes“.) Cavalli erbreiterte und vertiefte die Cantilene durch symmetrische Ausgestaltung und verstärkte die Kraft des Ausdrucks durch lebendige Rhythmik; kurz, er näherte den rein declamatorischen, die Musik gleichsam aus den Textworten herausquälenden Styl dem pathetischen, der die Musik concentrisch aus eigenem Bildungsgefeß heraus gestaltet, aber in harmonischer und rhythmischer Charakteristik sich genau dem Wort und der Situation anschließt.

Ihm verwandt ist daher Carissimis Schüler Cesti (Marc Antonio Cesti, geb. 1620 in Florenz, Kapellmeister daselbst 1646, † 1669 in Venedig), welcher die ausdrucksvolle Cantilene seines Meisters mit dem dramatischen Elemente verband und mit seinen Opern (die berühmteste „La Dori“) einen großen Ruf gewann.

Hierher stellen wir Alessandro Stradella, geb. 1645 zu Neapel, einen bedeutenden Meister in Oper und Oratorium, der jedoch noch mehr als durch seine Werke durch sein Schicksal bekannt ist. Er hatte für Venedig eine Oper componirt, entfloh vor der Aufführung mit der Geliebten eines Venetianers,

der ihn nun mit tödtlichem Haß verfolgte; zweimal entgieng der Künstler dem tödtlichen Stoß in Rom und Turin; 1681 aber erlag er zu Genua der Rache des gekränkten Venetianers. (Oratorien: »San Giovanni battista« »Susanna«; Opern: »La forza del amor paterno« zc.

Gleichfalls von Bedeutung insbesondere für die Ausbildung und Entwicklung der Instrumentation ist Giovanni Legrenzi (geb. 1625 zu Clusane bei Bergamo, Schüler des Motetten- und Madrigalen-Meisters Benedetto Pallavicino zu Mantua, 1685 Kapellmeister zu San Marco in Venedig, † 1690). Unter seinen Compositionen finden sich wertvolle Instrumentalwerke, Sonaten für 2 oder 3 Instrumente; das Domorchester erhöhte er auf 34 Spieler. Aus seiner Schule gieng einer der bedeutendsten Tonsetzer Italiens hervor: Antonio Votti. Geboren 1667 zu Hannover, wo sein Vater Hofkapellmeister war, kam er frühe in Legrenzi's Schule zu Venedig, wo er 1687 als Sänger an der Marcuskirche eintrat und allmählich zum Kapellmeister vorrückte (1736); er starb am 5. Januar 1740. Nach Deutschland kam er 1717 auf Einladung des Kurfürsten August des Starcken von Sachsen; zwei Jahre weilte er in Dresden an der Spitze einer italienischen Operngesellschaft, welche er im Auftrag des Kurfürsten gebildet hatte; seine Gattin glänzte dabei als erste Sopranistin und die Leistungen der Gesellschaft erregten außerordentliches Aufsehen. Doch kehrte Votti schon 1719 nach Venedig zurück. Von da an schrieb er nur noch Werke für die Kirche. Auf allen Gebieten der Composition leistete er Hochbedeutendes; als Operncomponist zählt er zu den Besten seiner Zeit; doch dürften seine Compositionen für die Kirche die für die Oper an bleibendem Wert überragen: Votti ist mehr Sänger, als Dramatiker; dem Princip des ausdrucksvollen Gesangs muß sich bei ihm auch das Orchester streng unterordnen.

Auch als Lehrer war Votti bedeutend. Von seinen zahlreichen Schülern erwähnen wir Michel Angelo Gasparini († 1732)

als fruchtbaren Operncomponisten und Begründer einer Gesangsschule in Venedig, deren Ruhm sich durch ihre größte Schülerin, Faustina Bordoni-Gasse in alle Welt verbreitete, und Benedetto Marcello (geb. 1. August 1686 zu Venedig, Schüler Vottis und Francesco Gasparinis (1668 bis 1737), studirte die Rechte und bekleidete verschiedene Aemter in seiner Vaterstadt, † 24. Juli 1739 in Brescia), von dessen zahlreichen Compositionen für Oper, Kirche und Kammer die 50 Psalmen am meisten Lebenskraft bewiesen haben. Mild bewegtes Pathos, feinsinnige Melodik, weiche Cantilene charakterisiren diese Composition, welche mit Unrecht vielfach als Dilettanten-Arbeit verurtheilt wird: fehlt ihr auch die eigentliche, innere Größe und Kraft, so fesselt sie doch immer durch Anmut und Gefälligkeit, Wohlklang und edle Haltung.

Auch die Instrumentalcomposition fand in Venedig eifrige und erfolgreiche Pflege. Unter allen Tonsetzern, welche außer Legrenzi für Kammermusik und Concertmusik geschrieben haben, ragt hervor der Geigenmeister Antonio Vivaldi (geb. zu Venedig, frühe auf Reisen, einige Zeit in Darmstadt, seit 1713 in Venedig, wo er die Direction des Conservatorio della pietà innehatte, † 1743), dessen 28 Opern längst verklungen sind, während seine Compositionen für die Violine mit begleitenden Instrumenten (op. 1: 12 Trios für 2 Violinen und Violoncello; op. 2 und 5: 18 Violinsonaten mit Basso; op. 3: »Estro poetico«, 12 concerti für 4 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello und Orgelbaß; op. 4, 6 und 7: 24 concerti für Solovioline, 2 Ripienviolinen, Bratsche und Orgelbaß; op. 8: »Le quattro stagioni« [12 Concerte], op. 9: »La cetra« [Concerte]; op. 10: 6 concerti für Flöte, Violine, Bratsche, Violoncello und Orgelbaß; op. 11 und 12: 12 concerti für Solovioline, 2 concertirende Violinen, Bratsche, Violoncello und Orgelbaß) noch heute imponiren. Unter den Componisten für Instrumentalmusik ist auch Thomaso Albinoni (geb. 1674, † 1743 zu Venedig) hervorzuheben (Sinfonien, Sonaten, Tanzstücke), endlich Antonio

Caldera, geb. 1678 in Venedig, † 1763 daselbst, der Karls VI. Liebling war und längere Zeit neben Fux (s. u.) zu Wien als Vice-Hofkapellmeister wirkte. Wir haben die venetianischen Meister im Zusammenhang aufgeführt, der Uebersichtlichkeit halber; es versteht sich von selbst, daß dieselben sich nicht vom übrigen Musikleben Italiens isolirt hielten, vielmehr empfangend und schaffend an der Ausbildung des neuen Musikstiles theilhaben, dessen Vollendung das Werk der großen neapolitanischen Meister ist, welche gemeinhin unter der Bezeichnung der neapolitanischen Tonschule zusammengefaßt werden.

3. Epoche.

Der pathetische Styl.

(Die neapolitanische Schule.)

Der Prozeß der Verschmelzung des rein declamatorischen Princips mit dem der klanglichen Schönheit, der Richtung auf Wahrheit des Ausdrucks mit der Richtung auf die Schönheit der unmittelbar wohlgefälligen Erscheinung wird vollendet durch die Werke der neapolitanischen Schule, welche die Verbindung des melodischen und des harmonischen Princips, des strengen und des schönen Stils darstellen. Hohe Kraft des Ausdrucks, hinreißender Glanz der Melodie, weiche bewegte Schönheit und sinnliche Reife charakterisiren die Meister-Werke dieser Schule; die Musik steht im Dienste des menschlichen Pathos.

Auch in die Kirche bringt der neue, bewegte Styl ein; er bringt die lichten, aber in ihrer idealen Haltung doch etwas starr und kühl anmutenden Harmonie-Massen der Kirchenmusik gleichsam in lebendigen Fluß, erfüllt sie mit warmer Sinnlichkeit, mit bewegter und bewegender Melodik. Damit geht freilich der Kirchenmusik die hohe Objectivität, die edle Unberührtheit und Idealität des Palestrina-Stils verloren; sie gewinnt an Süßigkeit und Gefälligkeit, Innigkeit und Wärme — aber auch an unkirchlicher Sentimentalität. Ja sie fängt

an, mit der Bühne zu coquettiren. Denn, war der erste Schritt zur Verweltlichung einmal gethan, so mußte die Accomodation an den Zeitgeschmack unwillkürlich immer weiter gehen, da die Produktionskraft sich in erster Linie, ja ausschließlich dem Theater zuwandte. Wie die Geschichte der italienischen Musik von jetzt an fast ausschließlich zu einer Geschichte der Oper wird, so bildet auch die Geschichte der Kirchenmusik in Italien — soweit nicht mit bewußtem Conservatismus die alte durch Palestrina festgestellte Form festgehalten wird — nahezu eben einen Theil der Operngeschichte. Was etwa auf kirchliche Texte und für kirchliche Feste Neues componirt wird, das ist trotz des frommen Textes reine Theatermusik.

Es entspricht daher vollständig dem richtigen Gefühl für das kirchlich Würdige und Angemessene und ist nicht blos ein Zeichen guten, liturgischen Geschmacks oder archaischen Eigensinns, wenn von strenger Seite her der Palestrinastyl ausschließlich für den allein ächten, katholischen Kirchenstyl erklärt wird.

Ueberhaupt mußte die Richtung auf den süßen Wohlklang, die reife sinnliche Schönheit des Klangs und der symmetrischen Gestaltung den Verfall herbeiführen, sobald sie einseitig wurde und an die Stelle der schöpferisch nach Ideen gestaltenden Phantasie die gewandte Mache trat. Die Melodie wird raffinirt, das Pathos stereotyp und leblos. Die Form bleibt stehen, aber der Geist ist entflohen.

1. Alessandro Scarlatti.

1649—1725.

Als der Vater der neapolitanischen Schule und der Schöpfer des neuen Styles ist der geniale Alessandro Scarlatti zu betrachten, den man schon, in gewissem Sinne mit Recht, den italienischen „Bach“ genannt hat; denn auf sämtliche Musikgattungen erstreckte sich sein Einfluß, auf allen Gebieten wirkte er befruchtend und umgestaltend.

Geboren im Jahre 1649 zu Trapani in Sicilien (nach andern in Neapel), machte er seine Studien zu Rom unter Carissimi; mit der Begeisterung für die neue Richtung, die Carissimi repräsentirte, verband er, selbst ein trefflicher Sänger, Clavierpieler, Harfenist und Organist, in der Composition eine positiv gestaltende Schöpferkraft mit einem für das Schöne und Würdige in allen Richtungen offenen Sinn. Nach ausgedehnten Reisen durch Deutschland und Italien begründete er (c. 1709) als Leiter des conservatorio di Sant' Onofrio — die neapolitanische Schule, deren Jünger die musikalische Welt von nun an beherrschten. Er wirkte mit außerordentlichem Erfolge theils unmittelbar durch seine Werke, theils mittelbar durch Heranbildung hochbegabter Schüler und starb zu Neapel am 24. October 1725. — Seine Werke tragen den Stempel der Gebiegenheit und des künstlerischen Ernstes. Strenges Maßhalten, besonnene Rücksichtnahme auf den Idealgehalt des Stückes und seinen Zweck, unterscheiden ihn wesentlich von seinen Nachfolgern. Bei ihm ist noch ein außerordentlicher Unterschied zwischen den Compositionen für die Kirche und denen für Theater oder Gesellschaft. In ersteren bezeichnet ihn ein hoher idealer Ernst, ja eine fast rauhe Strenge.

Im weltlichen Styl darf man Scarlatti den Begründer und Vater der italienischen Oper im eigentlichen Sinne des Wortes nennen. Während die florentinische Schule gemäß den Ideen, von welchen sie beherrscht war, die Musik der Poesie in einer Weise unterordnete, daß die erstere zu voller Entfaltung nicht gelangen konnte, kehrte Scarlatti das Verhältniß um und gewährte der Musik viel freieren Spielraum.

Während im Drama der Florentiner der Recitativ-Styl vorherrschte, das eigentlich melodische Element aber zurücktrat, gab Scarlatti der Melodie in der Arie breitere Entfaltung. Durch ihn ist die dreitheilige Form der Arie, die sich vereinzelt schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts vorfindet, zur feststehenden Norm geworden (Hauptsatz, Mittelsatz, Wiederholung

des Haupt-Saßes). Die Instrumentalbegleitung gestaltet Scarlatti selbständiger, sie tritt in organische Verbindung mit dem Gesange, kurz, er entwickelt das »dramma per musica« der Florentiner zu der italienischen Oper, deren Formen fortan bis auf Mozart fast unverändert dieselben geblieben sind.

Die Zahl der Werke Scarlattis zeugt von einer ungewöhnlichen Arbeits- und Productionskraft; man zählt allein 200 Messen, weit über 100 Opern (»L'onesta nell' amore« 1680, Teodora 1693, Pirro e Demetrio 1697, mit welcher letzteren Oper Scarlatti die neue Bahn einschlägt, Il prigioniero fortunato 1698, Laodicea e Berenice 1701, Tigrane 1715, Griselda 1721), eine große Anzahl von Oratorien (»I dolori di Maria«, »Il sacrificio d'Abramo«, »Il martirio di S. Teodosia«, »La concezione della beata Vergine«, »La sposa de' sacri cantici«, »S. Filippo Neri«, »La Vergine addolorata«), eine Passionsmusik nach dem Evangelium des Johannes, Cantaten, Stabat Mater, concerti sacri u. s. f. u. s. f.

2. Die Schüler Scarlattis.

Weithin reichte Scarlattis Einfluß durch seine Schüler: sein Sohn und Schüler Domenico Scarlatti (s. u.) wurde der glänzendste Vertreter des italienischen Clavier- und Orgelspiels, dem selbst ein Händel die höchste Achtung zollte. Sein Schüler Nicolo Porpora wurde eines der Häupter der italienischen Gesangsschule und gewann als Lehrer der großen Sänger Farinelli und Anton Hubert mächtigen Einfluß auf die Entwicklung des Gesangs in der Oper, ja, sofern er der Lehrer Haydn's wurde, reicht sein Einfluß gewissermaßen hinüber in die classische deutsche Tonkunst. In seinem Schüler Johann Adolf Hasse (s. u.) gab Scarlatti Deutschland einen der bedeutendsten Vertreter des italienischen Opernstyls, von dem mit Recht gesagt werden darf: „Kein anderer Meister hat so, wie Hasse, die gemeinsamen Grundzüge der damaligen italienischen Schule in ihrer höchsten Objectivität und Reinheit dargestellt“.

Die eigentlichen Häupter und Repräsentanten der neapolitanischen Schule: Durante, Leo, Greco, Vogrosscino sind sämmtlich Scarlattis Schüler gewesen.

Franzesco Durante (geb. 15. März 1684 zu Fratta Maggiore im Neapolitanischen, † 1755 als Director des Conservatorio S. Maria di Loreto zu Neapel), war Greco's und Scarlattis Schüler, studirte aber auch die Werke der römischen Schule mit eindringendem Ernste. In seiner künstlerischen Haltung verknüpft er daher den strengen Ernst der römischen Schule mit der warmblütigen Melodik der Neapolitaner. Seine Werke sind durch weiche Anmut der Form, strenges architektonisches Ebenmaß und vollströmende Cantilene charakterisirt; obwohl er seine Kunst nur der Kirche leiht, hat dieselbe doch die Erhabenheit und Unberührtheit des Palestrinastyls abgestreift und den Charakter subjectiver Bewegtheit angenommen.

Ihm ist Leonardo Leo (geb. 1694) zu San Vito degli Schiavi im Neapolitanischen, † 1746 zu Neapel als Lehrer am Conservatorio Sant' Onofrio) als der dritte Großmeister der neapolitanischen Schule anzureihen. Auch er ist bei den römischen Meistern in die Schule gegangen und eine große Anzahl von Kirchenwerken bekunden seine hohe Meisterschaft im strengen Styl, dem er, wie Durante, flüssige Bewegtheit und ergreifenden Ausdruck verlieh. Aber daneben componirte er auch über 42 Opern, dem Zuge der Zeit folgend, deren Schooßkind die Oper immer mehr wurde.

Die glücklichste Schöpfung der Neapolitaner war die heitere Oper, die opera buffa. Ihr kam gerade das zu gute, was der opera seria, der ernstesten heroischen Oper gefährlich wurde: die hohe Entwicklung der Gesangsvirtuosität; denn diese verlieh der Melodik jene sprühende Lebendigkeit und gelenkige Beweglichkeit, welche den Meisterwerken der Neapolitaner eine so unvergängliche Frische und einen so unwiderstehlichen Reiz verleiht. Als der Schöpfer dieses Genres, in welchem die Italiener heute noch unübertroffen, vielleicht unerreicht dastehen,

gilt unter Scarlattis Schülern Nicolo Logroscino (geb. 1700, † 1763), welcher zwar nicht der erste war, der komische Opern schrieb, aber durch die Einführung der ausgeführten Ensembles an den Actschlüssen die dramatische Lebendigkeit und Wirkung bedeutend erhöhte und der opera buffa ihre charakteristische Physiognomie verlieh.

Als Lehrer der Composition ragt endlich Gaetano Greco (geb. 1680 zu Neapel), als Operncomponist und Lehrer im Gesang noch Francesco Feo hervor.

Diesen Männern reihen wir nicht als Schüler, wohl aber als Geistesverwandten den durch seine schweren Schicksale bekannten Emanuele d'Astorga an, eine der edelsten und reinsten Erscheinungen in der Musikgeschichte; seine Art ist weich, innig, mild und faßlich; die Tonkunst war ihm die milde Trösterin, welcher er die Heilung seines schwer verwundeten Gemüthes verdankte. Nie hat er daher aus der Musik eine Quelle des Erwerbs gemacht. Seine Compositionen waren die Sprache seines Innern: als Zeichen der Dankbarkeit und Sympathie hinterließ er sie da, wo er liebevolle Aufnahme gefunden hatte. Emanuele d'Astorga wurde am 11. Dezember 1681 zu Palermo geboren. Er stammte aus einem vornehmen adlichen Geschlechte Siciliens. Sein Vater, in die Kämpfe des unabhängigen Adels gegen Spanien verwickelt, wurde auf qualvolle Weise hingerichtet, und Mutter und Sohn waren dazu verdammt worden, der Hinrichtung zuzusehen. Die Mutter starb dabei unter Zuckungen des Entsetzens. Der Sohn, damals 21 Jahre alt, verfiel in einen Zustand dumpfen Brütens. Erst in dem Frieden und in der Stille des Klosters Astorga, wohin er von mitleidigen Freunden gebracht worden war, und in den Tröstungen heiliger Mystik fand sein erschüttertes Gemüt wieder festen inneren Halt und Genesung; mit ganzer Seele fühlte er sich zur Kunst der Töne hingezogen. Nach zweijährigem Aufenthalt in dem Kloster, nach dem er sich nannte, trat er in die Welt; sein Wesen, geläutert und feingestimmt, gewann ihm überall die Herzen.

Am Hofe des Herzogs Franz von Parma erfaßte ihn Liebe zu seiner erlauchten Schülerin, der Tochter des Herzogs. Sie blieb unausgesprochen und Alstorga starb nach vielfachen Wanderungen durch Europa in stiller Zurückgezogenheit in Böhmen. Von seinen Compositionen ist sein Stabat mater für 4 Stimmen mit Instrumentalbegleitung am bekanntesten geworden.

3. Die italienische Oper im 18. Jahrhundert bis auf Gluck und Mozart.

Immer ausschließlicher wendeten sich die Jünger der neapolitanischen Schule der Oper zu; auf dem Gebiete der dramatischen Musik winkte dem Strebsamen und Glücklichen die Palme großartiger Erfolge: überallhin wurden die neapolitanischen Meister berufen und überall ward ihnen Beifall und reicher Lohn zu Theil. Kein Wunder, daß sie den Schwerpunkt des Schaffens in die Oper verlegten — kein Wunder, daß auch das, was sie für die Kirche schrieben, unwillkürlich den Lampengeruch annahm. — Der Erfolg einer Oper war nicht blos von dem Werte der Musik abhängig, sondern ganz wesentlich auch von dem Sänger. Wollte der Componist des Erfolges sicher sein, so mußte er dem Sänger zu Dank, sozusagen nach der Kehle schreiben. Dies kam der Oper insoweit zu gute, als die Sänger ihre Aufgabe in der Darstellung des Werkes selbst suchten. In dem Maße jedoch, als die edle Gesangskunst sich zur eiteln Gesangsvirtuosität entwickelte, suchten die Sänger ihre Ehre nicht mehr in der Darstellung des Tonwerks selbst, sondern in der prätentiosen Entfaltung der Stimmittel und der Kehlfertigkeit und der Componist, der ihnen zu Dank schreiben wollte, mußte darauf bedacht sein, den Sängern Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Virtuosität zu geben. Die Folge war, daß in der Oper das Coloraturwesen in einseitiger Weise überwucherte und die Rücksicht auf dramatische Wahrheit immer mehr zurücktrat. Auch das Publikum verlor das Interesse an der dramatischen Seite der Oper und wandte die Aufmerksamkeit ausschließlich dem Gesange, oft nur einer einzigen Arie, zu.

Ueber den Erfolg einer Oper entschied bald nicht mehr der Componist, sondern die Leistung und Laune des Sängers.

Das *dramma per musica* der Florentiner wurde so immer weniger das, was es sein wollte: denn die Musik diente nicht mehr zur ausdrucksvollen Darstellung der dramatischen Handlung; die letztere war vielmehr nur die scenische Ausstattung für die rein um ihrer selbst, beziehungsweise um der Sängers willen sich entfaltende Musik.

Eine stattliche Zahl bedeutender Operncomponisten gieng aus den Händen Durantes, Leos und Grecos hervor; in alle Lande trugen sie den Ruhm der neapolitanischen Schule. Nur die hervorragendsten seien hier angeführt.

In Neapel selbst wirkte Grecos Schüler Leonardo Vinci (geb. 1690 zu Strongoli in Calabrien, † 1734 in Neapel) als K. Kapellmeister; wiewohl er, ein strenggläubiger Katholik, mehrere Werke für die Kirche schrieb (Messen, Motetten, 2 Dramen), fand er seine Haupterfolge doch in der Oper (»*Iphigenia in Tauride*«, »*Astianatte*«). Umgekehrt ist es bei seinem Mitschüler, dem in jugendlicher Blüte dahingegangenen Giovanni Battista Pergolesi (geb. zu Jesi am 3. Januar 1710, † zu Puzzuoli bei Neapel am 16. März 1736). Er schrieb eine Reihe von Opern, darunter eine vorzügliche *opera buffa* (»*La serva padrona*«), ohne damit einen durchschlagenden Erfolg zu erringen, während ihn eine *missa solennis* zu Ehren des Schutzheiligen von Neapel zum berühmten Manne machte, wie er denn auch in einer kirchlichen Composition, dem wenige Tage vor seinem frühen Tode vollendeten *Stabat mater*, bis heute fortlebt. Es ist Durantes Geist und Art, was uns in eigentümlicher, fast weiblicher Verklärung aus Pergoleses Klängen entgegentritt; hinreißend schöne Cantilene, verbunden mit feiner harmonischer Färbung, edles, classisches Maß und feingemeißelte Form, Innigkeit und Wärme des Ausdrucks, müssen heute noch dem Schwanengesang des edlen Sängers alle Herzen gewinnen. Ein anderer Schüler Durantes, der Spanier Domenico Michele

Barnaba Terradegliàs (Terradellàs), (geb. 1711 zu Barcelona, † 1751 als Kapellmeister an der Jacobskirche in Rom), componirte zwar Einzelnes für die Kirche (eine Messe und ein Oratorium), fand seine Erfolge aber hauptsächlich als Operncomponist, mit Jomelli, seinem Studiengenossen um die Palme ringend. Dieser selbst, Niccolò Jomelli (geb. 10. September 1714 zu Aversa bei Neapel, † 25. August 1774 in Neapel), ist als einer der bedeutendsten Meister der neapolitanischen Schule zu bezeichnen, deren Großmeister Durante und Leo seine Lehrer waren. Seine ersten Opern (»L'errore amoroso« »Odoardo«) lenkten die Aufmerksamkeit auf ihn; er vervollkommnete seine Studien bei dem gelehrten Theoretiker Padre Martini in Bologna, war dann in Venedig als Director des conservatorio degli incurabili, in Rom als Kapellmeister an der Peterskirche thätig und schrieb in diesen Stellungen sehr nennenswerte polyphone Chorwerke (ein 8stimmiges Dixit, Miserere, Magnificat, ein Laudato für 4 Solostimmen mit Doppelchor u. a.). 1754 wurde er von dem prachtliebenden Herzog Karl von Württemberg als K. Hofkapellmeister nach Stuttgart berufen, wo er als Componist eine glänzende Thätigkeit entfaltete und von dem kunstliebenden Hofe in vollem Maße anerkannt wurde. Die Umstände zwangen den Herzog im Jahre 1768 die italienische Oper aufzulösen. Jomelli kehrte nach Neapel zurück; aber er fand bei seinen Landsleuten nicht mehr den Beifall, den er erwartete, wiewohl gerade seine letzten Opern (»Armida« »Demophoonte«, »Ifigenia in Aulide«) zu seinen besten gehören. Sein letztes Werk war das heute noch in Ehren stehende Miserere für 2 Soprane und Orchester.

Mozart rühmt von ihm: „der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so daß wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen; nur hätte er sich nicht daraus herausmachen und Kirchensachen schreiben sollen“. Er ist der geborene Theaterkapellmeister: reichere Instrumentalbegleitung, Beachtung der Dynamik und ein eminentes

Dirigirtalent haben seinem Ruhme ebensofehr Bahn gebrochen, wie seine Werke selbst.

Noch weitere Weltfahrten als Jomelli machte Traetta (geb. 1727 zu Bitonto), gleichfalls Durantes Schüler, der erst am herzoglichen Hofe zu Parma als Hofkapellmeister und Musiklehrer der Prinzessinen wirkte, dann kürzere Zeit als Lehrer am Conservatorium für Mädchen in Venedig weilte, von wo ihn die Kaiserin Katharina II. von Rußland nach Petersburg berief. Hier blieb er bis 1775, reiste dann nach London, und von hier nach Venedig, wo er 1779 starb. Neben vielen Opern schrieb er ein Oratorium „Salomone“ für Frauenstimmen, eine Passion nach dem Evangelium des Johannes und einige Kirchencompositionen. Einen anderen Schüler Durantes, Pietro Guglielmi (geb. 1727, † 1804), führte sein Weg nach Deutschland, wo er in Dresden (1762) und Braunschweig Vorbeeren erntete; 1772 gieng er nach London, 1777 nach Italien zurück, wo er als Kapellmeister zu St. Peter nur noch für die Kirche componirte. Auch er hat außerordentlich viel componirt, neben 79 Opern, einigen Oratorien, einer 5stimmigen Messe mit Orchester und anderen bedeutenderen Kirchensachen, auch Werke für Kammermusik (6 Quartette für Clavier, 2 Violinen und Violoncello, 6 Trios für Clavier, Violine und Violoncello u. a.).

Nach Paris verpflanzte die Kunst der Neapolitaner, speciell die opera buffa, gleichfalls ein Schüler Durantes, Egidio Romoaldo Duni (geb. den 9. Februar 1709 zu Matera, † 1775), der nach mehrfachen Erfolgen in Italien 1757 nach Paris übersiedelte und dort die komische Oper durch seine Werke dieses Styles dauernd einbürgerte.

In glänzender Weise vertreten die Schule in der französischen Hauptstadt ferner der hochbegabte Piccini, der zweite Schöpfer der opera buffa, und Sacchini. Nicola Piccini, geb. 1728 in Bari, war ein Schüler von Durante und Leo; schon mit seiner ersten Oper (»Le donne dispettose«) errang er Achtung und Beifall; mit der zuerst in Rom 1760 auf-

geführten Oper „Cecchina“ aber einen geradezu sensationellen Erfolg und europäischen Ruf. Ein augenblicklicher Mißerfolg in demselben Rom, das ihn bisher auf den Händen getragen hatte, veranlaßte ihn, einem von der Königin Marie Antoinette an ihn ergangenen Rufe Folge zu leisten und nach Paris überzusiedeln (1776). Hier wurde er von den Freunden der italienischen Oper — wohl ohne sein eigenes Zutun — auf den Schild erhoben und zum Haupte der gegen die dramatische Richtung der Gluckisten kämpfenden Partei gemacht, die nach ihm genannt wurde (die Piccinisten). Der Kampf, in welchem er, ein gutherziger, friedliebender Künstler, hineingezogen wurde, entsprach seinen Neigungen wohl kaum. Die Oper „Roland“, welche er für die französische Oper auf einen von Marmontel verfaßten französischen Text componirte, fand zwar großen Beifall, dagegen konnte seine Composition der »Iphigenie en Tauride« gegen Glucks Meisterwerk nicht aufkommen. Unermüßlich schuf er neue Opern und er erhielt sich in der Gunst des Publikums, obwohl ihm seit 1782 in Sacchini ein bedeutender Nebenbuhler erstand. Die Revolution nöthigte ihn, Paris zu verlassen; doch kehrte er 1798 zurück und starb zu Passy am 7. Mai 1800. Die Zahl seiner Opern betrug über 150; seine Kraft liegt in der leicht gefügten, melodienreichen opera buffa. — Antonio Maria Gasparo Sacchini, der Piccini in Paris eine Zeit lang verdunkelte, war der Sohn eines Fischers (geb. 23. Juli 1734 zu Puzzuoli bei Neapel); Durante entdeckte das in ihm schlummernde Talent und veranlaßte seine Aufnahme in das Conservatorio Sant' Onofrio, wo er den Compositionsunterricht bei Durante selbst erhielt. Er schrieb eine große Anzahl Opern, die seinen Namen in Italien populär machten, verließ dann 1771 Italien, um über Deutschland (München, Stuttgart) nach London zu reisen, wo er 1772—1782 blieb und mit seinen Opern bedeutenden Anklang fand. 1782 reiste er nach Paris. Dort componirte er zwei neue Opern (Hauptwerk: Oedipe à Colone), deren Aufführung er nicht

mehr erlebte. Er starb 1786. Außer seinen zahlreichen Opern hat er auch mehrere Oratorien, Kammermusikwerke (Streichquartette, 6 Trio für 2 Violinen und Cello, 12 Violinsonaten) componirt.

Zu den begabtesten Meistern auf dem Gebiete der opera buffa ist Giovanni Paisiello (geb. zu Tarent 9. Mai 1741, † zu Neapel 5. Juni 1816) zu zählen. Nachdem er durch eine Reihe von Opern sich weit über die Grenzen Italiens hinaus einen berühmten Namen gemacht hatte, reiste er, von der Kaiserin Katharina II. von Rußland veranlaßt, nach Petersburg, wo er sein populärstes Werk schrieb »Il barbiere di Sevilla«, das erst Rossinis gleichnamige Oper aus dem Felde schlug und in Vergessenheit brachte. Nach Neapel zurückgekehrt (1784) kam er in die unruhige Zeit der Revolution und Restauration und suchte sich, stets das Interesse der Kunst verfolgend, zu den verschiedenen Regierungen zu stellen, so gut es eben gieng. Auf Veranlassung Napoleons I. gieng er (1802) auf einige Jahre nach Paris, kehrte aber bald wieder nach Neapel zurück, wo er 1816 starb. Paisiello hat außer einer Menge von Opern viele Werke für die Kirche, für das Orchester (12 Sinfonien) und für Kammermusik geschrieben. Seine Hauptstärke war und blieb die opera buffa. Ganz so ist es bei Domenico Cimarosa (geb. 17. Dez. 1749 zu Aversa, † 11. Jan. 1801 in Venedig), dem frühverwaisten Armenschüler, dessen Talent ein Minoritenpater entdeckte und aus dem Dunkel zog. Er erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Conservatorio di Maria di Loreto zu Neapel; Piccini und Sacchini waren seine Lehrer. Gleich mit seiner ersten Oper (»Le stravaganze del conte« 1772) errang er Beifall und Namen; er componirte Oper auf Oper für verschiedene Bühnen Italiens. 1789 folgte er dem Beispiele Paisiellos, seines einzigen Rivalen, und reiste über Florenz und Wien nach Petersburg, verließ aber die Czarenstadt schon 1792 wieder und nahm einen längeren Aufenthalt in Wien, wo er die „Heimliche Ehe“ (Il matrimonio secreto), sein be-

Kanntestes Werk, schrieb, mit welchem er nie dagewesene Erfolge feierte. Nach Neapel zurückgekehrt, wurde er 1798 in den Aufstand verwickelt, in Folge dessen zum Tode verurtheilt, aber vom König begnadigt. Es trieb ihn aus der Heimat, wo er so vieles durchgemacht hatte, fort. Aber er kam nicht mehr weit; auf der Reise, die ihn nach Rußland bringen sollte, erkrankte er und starb in Venedig. Auch er hat außer 76 Opern eine Menge Cantaten für den Concertsaal und mehrere Kirchensachen componirt. Ueberdauert hat ihn nur die „heimliche Ehe“, ein Werk voll köstlicher Frische, das uns in allen Theilen die charakteristische Physiognomie der italienischen opera buffa zeigt und dessen liebenswürdige Grazie wohl verdiente, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Zwei Jahrhunderte hindurch beherrschte Italien die musikalische Welt. Das große Verdienst der italienischen Entwicklung ist es gewesen, daß sie auf allen Gebieten die Schönheit der Form ausbildete: das Ebenmaß der Form, die sinnliche Klangfülle, die Schönheit und Gesangmäßigkeit der frischquellenden Melodie — das sind Vorzüge, welche den Italienern nie sollten abgesprochen werden. Die Verklärung der Form war durchaus nothwendig, sollte die musikalische Kunst wirklich die Kunst des Schönen in Tönen werden. Ohne die Italiener wären Händel und Mozart bei allem Geiste nicht das geworden, was sie sind. Auch heutzutage, wo man über der Fülle von Gedanken, die auszudrücken man der Tonkunst anfinnt, die Form zerreißt, thut es noth, die Jünger der Kunst auf die Schönheitslinie hinzuweisen, welche die Italiener einzuhalten verstanden haben, auf das Ebenmaß und die reife Sinnlichkeit, ohne welche der Kunst der Zauber der Schönheit verloren geht, so daß uns eine „philosophische Musik“ im übeln Sinne des Wortes bleibt.

Die Entwicklung der Virtuosität in Italien.

Unter den ausführenden Künstlern standen, seit die neue Richtung

in der Musik herrschend geworden war, die Sänger in der ersten Reihe. Erst in zweiter Linie kamen die Instrumentisten.

Die Ausbildung der Gesangkunst ist das große, unbestrittene Verdienst der Italiener; sie waren die ersten, welche auf die Tonbildung und auf die naturgemäße Schulung der Kehle ein gründliches Studium verwendeten; denn so gerne der Romane auf „dramatische“ oder wie er es gerne nennt, „philosophische“ Musik verzichtet, so energisch bringt er auf dramatischen Gesang; was der Musik fehlt, muß der Sänger durch Stimme und Spiel ersetzen. Damit ist dem Sänger eine großartige Aufgabe vorgezeichnet. Keineswegs bildete Italien bloße Sing- oder Schreimaschinen oder bloße Stimmträger aus, es wollte dramatische Sänger erziehen. Dem entsprach der eiserne Fleiß und die tiefe Gründlichkeit, womit die großen Sänger Italiens ihrem Berufe oblagen. Da war allerdings die erste Aufgabe die, eine reine und klare Intonation, den schönen, vollen Gesangston zu gewinnen; dieser Aufgabe kann nicht ohne die gründlichste technische Schulung genügt werden; die Ausbildung der technischen Reifertigkeit bis zur denkbar höchsten Virtuosität war nur die eine Seite der italienischen Schule; ihr verdanken wir die vortreffliche Gesangsmethode, die man „die italienische Schule“ nennt, und deren ein Sänger sich heute noch nicht entschlagen kann. Die andre Aufgabe war: den Ton völlig in die Gewalt des dramatischen Ausdrucks zu bringen, also die Herrschaft über sämtliche Register der Stimme zu gewinnen, die dritte und wichtigste endlich war das Studium des dramatischen Ausdrucks selbst, was wiederum eingehende Studien in der Psychologie und Aesthetik erforderte.

Die Mittelpunkte des ächten, von der Idee der Kunst getragenen Gesanges bildeten die Schulen von Neapel und Bologna.

Aus der neapolitanischen Schule giengen Männer hervor wie Balbassaro Ferri (aus Perugia), Carlo Broschi, genannt Farinelli (geb. 1705 zu Neapel), der ohne Anstrengung vom ungestrichenen *a* bis zum dreimal gestrichenen *d* sang und an Stärke und Metall seiner Stimme mit der Trompete wetteifern konnte; der aber nie fertig war im Studium, sondern, wo er an sich Mängel entdeckte, immer wieder neu zu lernen anfieng (so auf Karls IV. Anregung in Wien); an dramatischer Wahrheit und hinreißender Leidenschaft soll er Alle übertroffen haben; er weilte 1736—1759 unter Philipp V., den er durch seinen Gesang von Trübfinn geheilt haben soll, und unter Ferdinand VI. in Madrid, wo er zu hohen Ehren gelangte, und starb zu Bologna 1782. — Als Lehrer ragt Farinellis Meister Porpora 1686—1767 hervor.

Die bedeutendsten Vertreter der Schule zu Bologna, welche der

Gefangskunst eine wissenschaftliche Grundlage zu geben suchte, während die neapolitanische Schule mehr der naturalistischen Richtung huldigte, sind Antonio Pistocchi (geb. 1659, † 1717) und Antonio Bernacchi (geb. 1690, † 1756); den letzteren nennt Händel den „König der Sänger“. Seine Methode liegt noch jetzt dem italienischen Gesangunterricht zu Grunde.

Einem kirchlichen Vorurteil verdankt die Geschichte der Musik die Unfitte des Kastratengefanges. Von der Kirche kam diese Unfitte auf die Bühne und hat sich bis nahe an die Gegenwart erhalten.

Mit der Oper war die Bedeutung der Orchesterinstrumente gewachsen; Scarlatti hatte insbesondere dem Bogeninstrumentenquartett eine größere Bedeutung gegeben. Unter den Bogeninstrumenten war das wichtigste die Violine. Der älteste Violinbauer ist Gaspar Duissopruggar (c. 1467—1530) (Ziefenbrugger) aus Tyrol, der sich 1510 in Bologna niederließ, später einem Rufe des Königs Franz I. von Frankreich folgend als Hofinstrumentenmacher nach Paris übersiedelte, von wo er aus Gesundheitsrücksichten nach Lyon zog. Gute Instrumente (insbesondere Bassviolon) baute Gasparo de Salo, Instrumentenmacher zu Brescia (c. 1565—1615?).

Um die Vervollkommnung der Violine wie der Bogeninstrumente überhaupt machte sich besonders verdient die Familie Amati in Cremona: Andreas Amati († c. 1577), Nicola Amati (der besonders vortreffliche Bassviolon baute, c. 1560—86), Antonio Amati (1590—1620), Geronimo Amati, vor allem aber Niccolò Amati, (1596—1684), der weltberühmte Geigenmacher, aus dessen Lehre wiederum die großen Geigenbauer Andrea Guarneri (blühte c. 1650—95) und Antonio Stradivari (geb. 1644, † 1737) hervorgingen. Der berühmteste Vertreter der Familie Guarneri war Giuseppe Antonio, der Nefte Andreas (geb. 1683, † 1767). Jakob Stainer brachte die Kunst des Geigenbaues von Cremona nach Deutschland (geb. 1621 zu Absam in Tyrol, † 1683 in Innsbruck); mit seinen Instrumenten wetteiferten die aus der Klotz'schen Werkstätte in Mittenwalde hervorgegangenen des Matthias Klotz (c. 1670—1696), (dessen Söhne Sebastian und Joseph Klotz; später Karl, Regibius, Georg, Michael Klotz).

Unter den ersten Meistern des Violinspiels ist zu nennen Giovanni Battista Bassani, (geb. 1657 zu Padua, † 1716), Kapellmeister zu Bologna und Ferrara. Er componirte außer verschiedenen Opern und kirchlichen Werken auch Sonaten (Suiten) für die Violine.

Der erste classische Vertreter des Violinspiels wie der Composition für die Violine aber ist Archangelo Correlli, »il Virtuosissimi di Violino e vero Orfeo di nostri tempi«, wie ihn seine Landsleute enthusiastisch nannten (geb. 1653, † 1713). Er reiste 2 Jahre in

Deutschland und war zuletzt Hauskapellmeister des Cardinals Ottoboni in Rom. Er hat durch seine Kunst dem geächteten Instrument der fahrenden Leute den Eingang in die Kirche verschafft. Wie die Instrumente ursprünglich einfach die Singstimmen spielten, so war auch die nächste Aufgabe der Instrumentalvirtuosen die, den vollen, runden Ton, der am meisten der seelenvollen Menschenstimme gleichkommt, zu gewinnen; Süßigkeit des Tons, Seele und Innigkeit des Vortrags zeichneten Corellis Spiel aus. Seine Hauptwerke sind 48 Sonaten für 2 Violinen mit Begleitung eines dritten Instruments (Orgelbaß, Cello, Baßlaute oder Cembalo), 12 zweistimmige Sonaten. 12 concerti grossi für 2 concertirende Violinen und Violoncello mit Begleitung des Streichquartetts.

Unter Corellis Schülern, welche meist auch als Componisten für ihr Instrument thätig waren, sind zu nennen: Pietro Castrucci (1689, † 1769 zu London, Erfinder der violetta marina, für welche Händel in „Orlando“ und „Sofarme“ Soli geschrieben hat), Tesfarini (geb. 1690), Locatelli (geb. 1693 zu Bergamo, † 1764 zu Amsterdam, Erfinder des mehrgriffigen Spiels), Francesco Geminiani, geb. 1680 zu Lucca, seit 1714 in London, † 1761 zu Dublin, der Verfasser der ersten Violinschule, endlich Somis (geb. 1676 zu Piemont, † 1763), dessen Schüler Giardini (geb. 1716, † 1796 in Moskau), und Gactano Pugnani (geb. 1727 zu Turin, † 1803) waren, welcher letztere seinerseits den Begründer des modernen Violinspiels Viotti (s. u.) heranbildete.

Der größte Geigenmeister außer Corelli (»il maestro delle nazioni«) war Giuseppe Tartini, geb. 1692 zu Pisano in Istrien. Ursprünglich zum Kloster bestimmt, studirte er gegen den Willen seiner Eltern zu Padua die Rechtswissenschaft und hatte eine wild bewegte Jugend, die mit der Entführung der Nichte des Cardinals Cornaro abschloß. Er mußte fliehen und fand Zuflucht in einem Franziskanerkloster. Hier bildete er sich im Violinspiel aus. Nach zwei Jahren durfte er nach Padua zurückkehren; als er den Violinisten Veraccini (geb. 1685, † 1750) spielen hörte, begann er auf's Neue zu studiren. 1721 wurde er an der Basilica di Sant' Antonio zu Padua angestellt und 1728 errichtete er seine hohe Schule des Violinspiels daselbst. Auf die Entwicklung der Kunst des Violinspiels hat er durch seine „Kunst der Vogenführung“, sowie durch seine von classischem Geist getragenen Violincompositionen bahnbrechend eingewirkt. Die Theorie der Musik verdankt ihm die Entdeckung der Combinationstöne, sowie eine höchst bedeutame Auffassung des Tonsystems, nach welcher der Moakkord nicht als die Milderung, Abschattung, son-

dem als der polare Gegensatz des Durakkords genommen wird. Tartini starb am 16. Febr. 1770 zu Padua. Aus seiner Schule giengen unter Anderen Marbini (geb. 1722, 1753—67 in Stuttgart, † 1793 zu Padua) und Solli (geb. 1730, 1762—73 zu Stuttgart, bis 1778 in Petersburg, † 1802 in Sicilien) hervor.

Endlich ist Corelli († 1708 zu Ansbach, zu nennen als der mutmaßliche Erfinder des 3fäßigen Soloconcerts, und Antonio Vivaldi (s. o. S. 168). Unter den späteren wären noch Babbì (geb. 1748, c. 1780—1814 in Dresden), Brunetti (geb. 1753, † 1808 in Madrid), Fiorillo (geb. 1753 in Braunschweig), Mestrino zu erwähnen (1748—1790).

Als Violoncellist wird Francischetti in Rom genannt, der mit Alf. Scarlatti so schön Duo gespielt haben soll, daß man meinte, „es sei ein Engel“; ferner Giacomo Vassèvi genannt Cervetto (geb. 1682, † 1783 in London als Director des Drurylane-Theaters) und Luigi Boccherini (geb. 1743 in Lucca, † 1805 in Madrid), der auf dem Gebiete der Kammermusik Hochbedeutendes leistete (s. u.).

Im Orchester spielte das Clavier eine große Rolle, sofern der Kapellmeister vom Flügel aus dirigierte. Der Erfinder der modernen Claviermechanik, welche an die Stelle der feststehenden Tangenten bewegliche Hämmer setzte, ist für Italien Bartolomeo Cristofali (oder Cristofori), geb. 4. Mai 1653 zu Padua, † 1731, Hofclaviermacher von Cosmus III. in Florenz. In Deutschland kam unabhängig von ihm auf dieselbe Erfindung Christoph Gottlieb Schröter (geb. 1699, † 1782), Organist in Nordhausen.

Auch auf die Ausbildung des Spieles auf diesem Instrumente hat die neapolitanische Schule bahnbrechenden Einfluß gehabt. Alessandro Scarlattis Sohn, Domenico Scarlatti („der Emanuel Bach“ der Italiener, geb. 1683, † 1757), und ein Enkel desselben, Giuseppe Scarlatti wirkten als große ausübende Künstler auf dem Clavier. Der erstere starb als Pianist des Königs von Spanien; der letztere lebte in Wien. Die Claviercompositionen Domenicos („Käufsfuge“) sind im Verhältniß zur Zeit sehr gelungen; sie sind gedrängt, gefällig, pikant, claviergemäß gedacht und ausgeführt.

Auch im Orgelspiel hat Italien bahnbrechend gewirkt. Schon das 14. Jahrhundert nennt den Florentiner Francesco Landino (il cieco) als einen gefeierten Orgelspieler; in Italien wirkte Bernhard der Deutsche (Bernardo di Steffanino Murer, 1445—1559 Organist zu S. Marco, welcher das Orgelpedal in Italien eingeführt hatte); im 15. Jahrhundert wird der Florentiner Squarcialupi („Antonio degli Organi“) † 1475, genannt. Im 16. Jahrhundert wird besonders

Venedig ein Sitz des classischen Orgelspiels: Willaert und Cyprian de Rore componirten für die Königin der Instrumente. Meister in Spiel und Composition sind die Organisten zu S. Marco: Vincenz Bellaver, Giuseppe Guami, Girolamo Parabosco, Giov. und Andrea Gabrieli, vor allen Claudio Merulo (1532—1604) (bildete die „Toccata“ aus) und „der Vater des wahren Orgelstils“ Girolamo Frescobaldi (1587—1653), der den fugirten Styl bedeutend förderte, endlich Ercole und Bernardino Pasquini. Sie haben das hohe Verdienst, den deutschen Großmeistern auf der Orgel, welche theilweise persönlich ihre Schüler waren, nicht bloß die Technik des Spiels, sondern auch die krystallisirte Kunstform für dasselbe, die Fuge, übergeben zu haben. Die höchste Ausbildung der Orgel, wie des Orgelspiels und der Orgelcomposition blieb freilich Deutschland vorbehalten.

Zweites Kapitel.

B. Die Entwicklung und Auflösung des classischen protestantischen Kirchenstils.

Italiens Aufgabe war gewesen, die musikalische Form nach der Seite der sinnlichen Schönheit (Plastik des Tons und der Melodie, Symmetrie und Klarheit) auszubilden. Deutschlands Aufgabe ist es, die Form mit Geist zu erfüllen; der deutsche Geist vermag auch auf unserem Gebiete sich nicht mit dem bloßen Formenpiel zu begnügen: wie in jede Kunst so auch in die Tonkunst legt der Deutsche die ganze Seele und das ganze Gemüt hinein und er bringt einen sittlichen Ernst an die Kunst heran, der aus derselben, wie die Welschen spottend sagen, »une affaire d'état« macht. In Deutschland ist die Geschichte der Tonkunst in ganz besonderem Sinne der Spiegel der Zeit und des Zeitgeistes, denn der Schwerpunkt der Entwicklung liegt hier in der fortschreitenden Entfaltung des Geistesgehalts, der sich der musikalischen Formen bemächtigt und sich in sie hineinlegt; die Entwicklung, Vervollkommnung und Verfeinerung der Kunstmittel und Kunstformen ist nur ein dienendes Glied in der Kette der Entwicklung, bereitet jedesmal nur eine neue Stufe der Entwicklung des Geistes vor, macht die Vertiefung des Gehalts möglich.

Aus dieser vorwiegenden Geistigkeit der deutschen Kunst ergibt sich einerseits eine gewisse Ungelenkigkeit und schulmeisterliche Pedanterie, welche daran schuld ist, daß sich zeitweise alle Sympathie der Kenner der flüssigen, schönheitgetränkten Kunst Italiens zuwendet; aber andererseits auch eine relative Uner schöpfllichkeit: der Idealismus des deutschen Geistes erlaubt niemals träges Stillestehen in der Entwicklung: auf dem politischen, religiösen und philosophischen Gebiete liegt dies am Tage. Das allgemeine Bewußtsein verflacht sich zwar momentan für den oberflächlichen Beobachter; in Wahrheit vertieft und bereichert es sich auch in Zeiten scheinbar trägen Stillstandes. Darum bietet sich auch der Kunst immer neuer Inhalt dar; wenn eine Blüte gewelkt ist, ersteht die neue, schönere; aus dem Verfall der einen Kunstperiode erblüht eine zweite.

Das deutsche Bewußtsein endlich geht nicht wie das romanische in der nationalen oder kirchlichen Beschränkung auf; ebensowenig aber das musikalische in irgend einer ästhetischen Schablone. Immer concentrirt es sich wieder auf das Innerste des Individuums und mißt von diesem Punkte aus das Recht oder den Wert der gewordenen Form. Daher ist der Inhalt, den der deutsche Geist in seine Kunst hineinlegt, gerade weil er der allerindividuellste ist, der allgemein menschliche; die deutsche Kunst trägt den Stempel der Universalität. Alle Einseitigkeiten der andern Nationen übersetzt der deutsche Geist in seine Innerlichkeit, löst sie so ab von der Beschränkung und humanisirt sie im besten Sinne des Wortes.

Die Entwicklung der deutschen Musik knüpft sich denn auch nicht an Schulen oder Schulformen, sondern an geniale urkräftige Individuen, welche meist die je zu ihrer Zeit bestehenden Formen und Style zu einem völlig Neuen vereinen, dessen Einheit und Eigenart eben der Styl ihrer Individualität ist. —

Ueberblick. Das Bewußtsein der Zeit, in welcher sich auf dem Gebiete der Tonkunst die deutsche Eigenart mächtig zu

regen beginnt, ist beherrscht und bestimmt von dem kirchlich-religiösen Interesse. Es ist die Hauptaufgabe der Tonkunst, dem neuen religiösen Geiste ein würdiges Kunstorgan zu schaffen; die deutsche Tonkunst ist wesentlich und in erster Linie eine kirchliche, Abdruck und Ausdruck des unmittelbaren religiösen Bewußtseins der Reformation; ihre erste Form ist das religiöse Lied, der Choral.

War das kirchliche Interesse das vorwiegende, so war es doch nicht das ausschließliche; zumal, als der gewaltige Geist, der mit der Reformation über Deutschland wehte, überall frisches, neues Leben weckend, sich zu einem öden Orthodoxismus verknöcherte, als das protestantisch-evangelische Bewußtsein zum protestantisch-kirchlichen sich verengte und gleichwohl mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit und ausschließliche Einzigkeit festgehalten wurde, da trat das Ideal, das reformatorische Princip, in Widerspruch mit der Praxis, mit dem protestantisch-kirchlichen Princip: das Leben und Bewußtsein des Volkes wurde auch der Kirche entfremdet, die aus seiner tiefsten und herrlichsten Begeisterung heraus geschaffen war; während das reformatorische Princip das ächt und wahrhaft Menschliche wieder in das Licht des Göttlichen gestellt und seine ewige Berechtigung dargethan hatte, richtete der Orthodoxismus die Schranken des alten Dualismus auf's Neue auf; eine Fülle wahrhaft religiöser Elemente und ächt menschlichen Lebens wurde ausgeschlossen von dem kirchlichen; so bildete sich bald auch eine Kunst, welche sich die Aufgabe stellte, die Fülle des von der Kirche ausgeschlossenen realen Lebens ausschließlich zur Darstellung zu bringen (Hamburger Oper).

Aus der confessionalistischen Engherzigkeit kehrt der deutsche Geist zum Universalismus der Reformation wieder zurück. Ueber das buchstäbliche Wort greift er hinaus in das heilige Leben selbst: wesentlich werden ihm die Gestalten der Schrift und der heiligen Geschichte in ihren Kämpfen und Leiden; Hauptsache in der Frömmigkeit wird ihm das fromme persönliche Leben

und Empfinden (Nationalismus und Pietismus). Prophetisch bahnt die Musik dieser Rückwendung des Geistes den Weg in den beiden Musikheroen Händel und Bach: von welchen ersterer als der Meister des classischen protestantischen Kirchenstils von vorwiegend epischem, letzterer von vorwiegend lyrischem Charakter zu bezeichnen ist.

Aber indem beide Meister die classische Höhe dadurch erreichten, daß sie sich von der Schranke des Formal-Kirchlichen befreiten, auf das rein und ewig Menschliche zurückgingen und dieses durch ihre Kunst verherrlichten (Händel in seinen biblischen Helden, Bach im Choral), war der Anstoß dazu gegeben, das Menschliche überhaupt vom Kirchlichen loszulösen und als solches zum Gegenstand der Kunst zu machen. Die Kunst wurde eine völlig weltliche, der Kirchenstyl löste sich auf in den reinen schönen Styl.

I. Epoche.

Die Musik des unmittelbaren protestantisch-religiösen Bewußtseins.
(Das Kirchenlied).

Die Reformation, welche das religiöse Individuum aus der absoluten Objectivität der Kirche loslöste, erschloß der Tonkunst, wie in den Zeiten ihres ersten Aufstehens, das persönliche fromme Gefühl in seinem unererschöpflichen Reichtum, seiner unergründlichen Tiefe und glühenden Innigkeit. Das sprechende Organ desselben ist das lyrische Lied und zwar in seiner frischesten kräftigen Naturwüchsigkeit als Volkslied. Erst in dem Maße, als die mächtige Bewegung sich in ruhiger Kirchenbildung verläuft, wird das religiöse Volkslied (der „rhythmische Choral“) zum hymnenartigen Choral oder zum Kirchenlied umgebildet; es ist ganz derselbe Proceß, den einst das urchristliche Volkslied durchgemacht hatte, bis es zum gregorianischen Choral geworden war. Das religiöse Volkslied, der unmittelbare Ausdruck des hochgehenden religiösen Lebens, trägt den Charakter des Naturalistischen; das Kirchenlied ist schon die Frucht der kirchlich nivellirenden Arbeit, angepaßt dem allgemeinen Bedürfniß und

der musikalischen Befähigung der singenden Gemeinde; es ist in seiner Art ein wohlstylisiertes Kunstwerk. —

1. Abschn.itt.

Das religiöse Volkslied der Reformation.

Quellen: Schameli, Martini, ev. Lieder Commentarius. Darinnen die alten Kirchen- und Kernlieder m. nothwendig zur Lieder-Historia gehörenden Anmerkungen und Erweckungen. — Abdruck d. allerersten Gesangbuchs Lutheri, gründl. Hymnopöographie, Besch. der geistl. Liederdichter und bequeme Harmonie d. Lieder-Melodien nebst Register x. 2. A. Leipzig, 1737.

Winterfeld, C. v., der evang. Kirchengesang. Leipzig 1843/47.

— Zur Geschichte heiliger Tonkunst, ib. 1850—52.

Anthes, die Tonkunst im ev. Cultus. Wiesbaden 1846.

E. C. Koch, Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesanges. 3. Aufl. Stuttgart 1866—76.

Luther, C. v., „Schatz des evang. Kirchengesanges“.

Schauer, Geschichte der biblisch-kirchlichen Tonkunst. Jena 1850.

Wackernagel, Bibliogr. zur Geschichte des deutschen Kirchenlieds. Frankf. 1855.

E. C. P. Wackernagel, das deutsche Kirchenlied von Luther bis Herman und Blaurer. Stuttg. 1844.

G. Wiener, Abhandlung über den rhythm. Choralgesang in der ev. Kirche. Nördlingen 1847.

Schlösser, J. F. H., die Kirche in ihren Liedern durch alle Jahrhunderte. Mainz 1852.

Baur, W., das Kirchenlied in seiner Geschichte und Bedeutung. Frankfurt 1852 (bes. f. Großherz. Hessen).

Hofmann, Gesch. des deutschen Kirchenlieds bis auf Luthers Zeit. Hannover 1854.

Meister, V. S., das kathoI. deutsche Kirchenlied in f. Singweisen von den frühesten Zeiten b. Ende d. 17. Jahrh. Freiburg 1862.

Oordt, A. M. van, proeve eener geschiedenis van het protestantische Kerkegezag. Deventer 1863.

Ungewitter, D. Kurzgefaßte Geschichte des ev. Kirchengesangs, vorzugsweise des Chorals seit der Reformation. Tilsit 1865.

L. Schletterer, Uebersichtl. Darstellung d. Gesch. d. kirchlichen Dichtung und geistlichen Musik. Nördlingen 1866.

C. F. Becker, Tonwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts. Leipzig 1855.

Das Kirchenlied der Reformation ist seinem Wesen und Ursprung nach ächtes Volkslied im besten und höchsten Sinne dieses Wortes; es verdankt seinen Ursprung der gewaltigen religiösen Bewegung, die von Luther ausgieng, ist Träger und unmittelbarer Ausdruck der durch diese hehre Bewegung erzeugten und in ihr wogenden Stimmung; was etwa die Reformatoren aus früheren Jahrhunderten dem Kirchenlied der neuen Kirche assimilirt haben, was etwa von Volksgefängen in der deutsch-katholischen Kirche schon eingebürgert war, das war dem neuen Geiste von Haus aus verwandt und entsprach nach seinem innersten Wesen der Eigenart und dem Bedürfniß desselben.

Daher ist es sowohl bei der Erfindung der neuen Weisen, als bei der Umbildung der altüberkommenen nicht sowohl auf Kunstmäßigkeit oder ästhetische Schönheit, als vielmehr auf religiösen Gehalt, Ausdrucksfülle, lebendigen Schwung und packende Kraft — mit Einem Wort auf edle, gewaltige hinreißende Volkstümlichkeit abgesehen. Die Kirche der Reformatoren war ja ihrem Ideal nach nicht die Gemeinde der Kleriker, sondern des Volks, die äußere Verwirklichung der Idee des allgemeinen Priestertums, eine wahre Volkskirche; die singende Gemeinde bedurfte daher vor allem ächt volkstümlicher Weisen, welche sich in Herz und Ohr sofort festsetzten und in Melodie und Trogang durch Prägnanz, Fülle und Kraft auszeichneten. Nun kamen die Volkssequenzen und Hymnen, nun aber auch das schlichte deutsche Lied zu Ehren; die Kirche nahm sie auf, bildete sie um mit edlem Geschmaç und dem Bedürfniß der singenden Gemeinde gemäß, und es entstand so ein völlig neues Kunstwerk: das prägnanteste Lied, das Lied auf der Potenz: der evangelische Choral.

Für die Musikgeschichte, zumal Deutschlands, ist damit ein Schritt von unabsehbarer Tragweite gethan. Das deutsche Lied als solches wird eine selbständige Kunstform; nicht, wie bei den Niederländern, wird die Melodie zerrissen und im

Dienst des contrapunktischen Kunstgewebes bis zur Unkenntlichkeit verrenkt; sondern der kunstmäßige Satz dient ausschließlich zum Schmuck des Liedes als solchen, welches die Hauptsache bleibt. Die kurze, rhythmisch und melodisch scharf bestimmte Liedform wird herrschend; wohl wird sie vom ungelentken Contrapunkt der älteren deutschen Meister noch vielfach zugebedt und erdrückt, denn auch diese Meister sind die Kinder ihrer Zeit, aber das Ziel, das dem kirchlichen Satze vorfähwebt, ist: die Weise selbst lichtvoll und klar auf dem Grunde des harmonischen Satzes hervortreten zu lassen, welches Streben sich mit Eccard und Sebastian Bach vollendet. Mit der Geltung der Liedform als selbständiger Kunstform ist das Grundgesetz der modernen Periodik ausgesprochen, wie sie der gesammten Instrumentalmusik zu Grunde liegt.

Hiezu kommt ferner, daß es ausgesprochener Maßen deutsche Klänge und Wendungen sind, welche nunmehr in die Kunst einziehen. Die neue Kunst ist eine wesentlich deutsche, darum dem Volke verständliche und heimatlich vertraute. Durch die Kirche und die an den religiösen Cultus sich von selbst anknüpfende tägliche Uebung bürgerte sich die Kunst ein im deutschen Gemüte und im deutschen Hause. Der Choral ist die wesentliche und erste Form der specifisch deutschen Volksmusik und Hausmusik, dieser hohen Freundin und Genossin des deutschen Familienlebens, das ein sinnvolles, für sich selbst befriedigendes sein will und seine schönste Weihe, seinen besten Schmuck durch die Tonkunst erhält.

Mit der Reformation ist die Tonkunst eine Macht im Volke, eine Macht am häuslichen Herde geworden. Der Mann, welcher der Hort und Begründer der evangelisch-deutschen Volkskirche geworden ist, darf auch ohne Anstand der Begründer der deutschen Musik genannt werden. Denn das ist er geworden durch das Lied: „Eine feste Burg“, das zündend in das Volksleben und den Volksgeist einschlug, ebenso wie durch die wichtige Persönlichkeit, welche er für die Tonkunst einsetzte, um ihr den

Ehrenplatz im deutschen Gemüt und Volksleben, in Kirche, Schule und Haus zu sichern. So ist er der geistige Ahn des großen Sebastian Bach.

1. Luthers Bedeutung für die Geschichte der deutschen Musik.

Quellen: A. F. Ramba ch, Ueber Luthers Verdienste um den Kirchengesang. Hamburg 1813.

Dr. G. A. Röstlin, Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesangs. Nr. 34 der Sammlung musikalischer Vorträge. Leipzig 1882.

Luther erkannte in der Tonkunst eine geheimnißvolle Offenbarung Gottes; sie war für ihn nicht bloß ein ergötzliches Spiel der Töne, sondern eine erbauende, geistig nährende und der Seele ein höheres Leben zuführende Kraft. „Die Musik ist eine Gabe und Geschenk Gottes, nicht ein Menschen Geschenk. So vertreibt sie auch den Teufel und macht die Leute fröhlich; man vergißt dabei alles Zorns, Unkeuschheit und anderer Laster. Ich gebe nach der Theologie der Musik den nächsten Locum und die höchste Ehre“. (Tischreden.) Diese hohe Anschauung war bei ihm die Frucht der persönlichen Erfahrung; in früher Jugend schon war ihm die Musik eine Beschützerin und Retterin geworden, zu Eisenach hat sie ihm, da er in Mangel und Entbehrung zu verzagen anfieng, das Herz der Wittwe Rotta geöffnet und ihm damit die gelehrte Laufbahn möglich gemacht. In späterer Zeit, da Anfechtungen der schwersten Art sein zartes Gewissen bewegten, war ihm die Tonkunst eine Trösterin, die seine Schwermut löste und seine Angst linderte. Die bekannten Lobsprüche über die „edle Musica“ sind bei ihm lauter Erfahrungssätze und nichts weniger als die Ergießungen eines bloßen, leeren Kunstenthusiasmus. So in den Tischreden: „Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musica, der ist der Satan sehr feind, damit man viele Anfechtungen und böse Gedanken vertreibt. Der Teufel erharret ihrer nicht“. „Musica ist der besten Künste eine. Die Noten machen den Text lebendig. Sie verjagt den Geist der Traurigkeit.“ „Mu-

sita ist das beste Labfal einem betrübten Menschen, dadurch das Herze wieder zufriednen, erquickt und erfrischt wird.“ „Die Musik ist eine schöne, herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologie. Ich wollte mich meiner geringen Musik nicht um was großes verzeihen.“ „Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, sie machet feine und geschickte Leute.“ „Einen Schulmeister, der nicht singen kann, sehe ich nicht an. Man soll auch junge Gesellen zum Predigtamt nicht verordnen, sie haben sich denn in der Schule wohl versucht und geübt.“

Daher bildete die Musik den lieblichen Schmuck seines Familienlebens; dies war nicht zum wenigsten die Ursache, daß sich in seinem gastreichen Hause jedermann sofort traulich und wohlthwendig angemutet fühlte. Wie Rakeberger erzählt, holte Luther des Abends nach dem Essen seine Partituren herbei und erfreute sich mit Kindern und Gästen der herrlichen Kunst. Die Meister seiner Zeit, der liebe Josquino de Prés, Pierre de la Rue, der Münchner Senfl, der deutsche Walthar waren durch ihre Noten in Luthers Haus wohl gekannt und geehrt, wie denn Luther stets auch ein vortreffliches und sicheres Urtheil in der Musik bewiesen hat.

Ein Mann, der selbst den idealen Lebenszufluß erfahren hatte, welchen die Tonkunst demjenigen gewährt, welcher sie mit reinem und keuschem Sinne treibt, mußte ihr auch in der Kirche als der Stätte, da man Gott ehrt mit allerlei Kräften und auf allerlei Weise, eine hohe Stellung zuweisen. Er ist nicht der Meinung: daß „durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen“, wie etliche „Aberggeistlichen“ vorgeben, sondern er erklärt: „ich wollt' alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat“. Das Princip, welches durch alle Vorschläge und Anordnungen des Gottesdienstes bei Luther sich hindurchzieht, ist kurz gefaßt das, daß Gesang und Musik den Cultus schmücken, aber dem „Wort“ dienen sollen: durch die Künste, die im Gottesdienst zur Ehre Gottes sich vereinigen,

soll dem Worte Gottes der Weg zu den Herzen gebahnt, sollen die Gemüter empfänglich gestimmt werden.

Unter diesem Gesichtspunkt gestaltete sich die Auswahl der Cultusgesänge und die Anordnung des musikalischen Theils des Gottesdiensts weitherzig: was nur irgend musikalisch schön und edel gehalten war, das hielt Luther für würdig, den Gottesdienst zu schmücken. Die von Luther getroffenen Einrichtungen haben nach seinem eigenen Ausspruch nur provisorischen Charakter; seine Vorschriften sind nur wohlmeinende Rathschläge, deren genaue oder modificirte Befolgung von dem liturgischen Geschmack und den musikalischen Neigungen der jeweiligen Zeit und der Gemeinde abhängig sein soll. „In diesen Dingen soll man frei und unverbunden sein und Niemand geziemen, weder mit Gesetzen und Verböten die Gewissen zu fahen“. Hier gilt die Freiheit des Geistes nach Gelegenheit der Stätte, der Zeit, der Person.

Luther griff aber nicht bloß indirect, sondern auch direct in die Musikverhältnisse ein; nicht bloß bestimmte er durch Schrift und Wort und durch die Macht seiner Persönlichkeit der Tonkunst Aufgabe und Ziel beim Cultus, sondern er gab ihr auch eine bestimmte Richtung und ein bestimmtes Gepräge durch seine Arbeiten auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges und durch sein thatkräftiges Organisationstalent, mit dem er die bestehenden Institute seinen Ideen unterwarf oder neue, denselben entsprechende, in's Leben rief.

Das Ziel, welches ihm dabei vor Augen stand, war der allgemeine Gemeindegang. Der kunstgeübte Chor sollte denselben stützen und heben, für den Anfang die Führung übernehmen und so die Gemeinde singen lehren.

Das erste Gesangbuch „Enchiridion“¹⁾, welches Luther

1) „eyn Handbüchlein, eynem jeklichen Christen fast nützlich bei sich zu haben, zur steten Übung und trachtung geistlicher Gesänge und Psalmen. Rechtschaffen und kunstlich vertheutschet 1523. (Gedruckt zu Erfordt zum schwarzen Horne bei der Kremer Brucken. 1524.

1523 bzw. 1524 herausgab, sollte der Gemeinde zunächst die deutschen Texte in die Hand geben und zum Nachlesen während des Chorgesangs dienen.

Auf das Enchiridion folgte ein Gesangbuch für den Schülerchor, das „Wittenberger oder Walthersche Chorgesangbüchlein“ („Geistlich Gesangbüchlein. Tenor. Wittenberg 1524“), damit die heraufwachsende Generation eine tüchtig geschulte, singende werde. Erst 1529 erschien das eigentlich für den Gemeindegesang bestimmte erste Gesangbuch „Geistliche Lieder, auf's neue gebeffert. Dr. M. Luther. Gedruckt zu Wittenberg durch Josef Klug 1529“.)

Mit feinem, ächt reformatorischem und pädagogischem Tacte, den Boden erst sorgsam bereitend für die neue Pflanzung, lösten die Männer, welche den musikalischen Beirat Luthers bildeten, ihre Aufgabe, das Volk singen zu lehren.

Unter ihnen steht voran neben dem greisen, ehrwürdigen Conrad Ruppff der Thüringer Johann Walthers, „kurfürstlicher von Sachsen sengermeister“. Beide waren im Jahre 1524 drei Wochen lang Luthers Gäste, seine „Cantores im Hause“. Ihnen gegenüber betrachtete sich Luther als Dilettanten. „Ihr Herren verstehet eure musicam und eure Noten löblich; was aber der geistliche Sinn und das Wort Gottes ist, so glaube ich auch ein Wörtchen dabei mitreden zu dürfen“. Mit diesen Worten kennzeichnet er ebenso bescheiden wie entschieden seine Stellung zur Redaction der Weisen wie des Sazes. Hat er namentlich letzteren wohl ganz den Meistern von Fach überlassen, so war er bei der Redaction der Weisen selbst mitthätig; denn hier handelte es sich um die genaue Anpassung der Weisen an den von ihm festgestellten Text. Während Walthers und Ruppff am Tisch saßen, über das Notenblatt gebeugt, mit der Feder in der Hand, gieng Vater Luther im Zimmer auf und nieder und probirte auf der Querpfeife die Melodiengänge, welche ihm zu den von ihm gefundenen Textesworten aus der Erinnerung und aus der Phantasie zuströmten,

so lange, bis die Versmelodie als ein rhythmisch abgeschlossenes, wohl abgerundetes und kraftvoll gedrungenes Ganzes feststand.

Um die freie Erfindung von neuen Weisen war es unserm Luther dabei weniger zu thun; er dürstete nach musikalischen Vorbeeren so wenig wie nach dichterischen. Wie er als Liederdichter nur darauf ausgieng, das Wort Gottes in deutsche Reime zu bringen oder die uralten Hymnen der Kirche zu verdeutschern, so handelte es sich für ihn in musikalischer Hinsicht um Zustufung, Abrundung, Stylisirung der Melodien für den volkstümlichen Gemeindegesang. Nicht bloß die Motive, sondern eine ganze Reihe fertiger Melodien fand ja Luther bereits vor in dem reichen Schatze des gregorianischen Kirchengesanges und des geistlichen und weltlichen Volksesanges. Von den sämtlichen, Luther zugeschriebenen Weisen gehört ihm keine einzige an, mit Ausnahme der Weise von „Ein feste Burg“. Auch diese wurzelt den Motiven nach im römischen Kirchengesang, ist aber in der geschlossenen, kraftvoll gedrunge- nen so charakteristischen Liedform Luthers eigenstes Werk und trotz aller gegentheiligen Behauptungen der classische Typus des neuen Kirchenlieds, wie es in kräftiger — volkstümlicher Frische, energisch in Rhythmus und Melodie, zunächst noch in scharfem Gegensatz zu dem kirchlich nivellirten gregorianischen Choral steht. Beide stehen im Reformationszeitalter auch in der evangelischen Kirche noch unvermittelt neben einander; sie mit einander zum stylisirten Kirchenlied zu verschmelzen, bedurfte es langwieriger, kirchlich-künstlerischer Arbeit.

Aus sämtlichen Gottesdienstordnungen von Luthers Hand geht hervor, daß Luther auch auf kunstmäßige Musik im Gottesdienst gerechnet hat. Des Chors bedurfte er nicht bloß aus kirchlich-pädagogischen Gründen; derselbe sollte im Gottesdienst mit der Gemeinde abwechseln und den edeln Schmuck des Gottesdienstes bilden.

Es galt daher, Institute zu gründen und Einrichtungen

zu treffen, daß der evangelischen Kirche ein guter, schulmäßiger Chorgefang erhalten bleibe.

Wohl hatten die fürstlichen Höfe in der Regel ihre Kapellen; insbesondere zeichneten sich durch Pflege der Vocalmusik der kursächsische und der bairische Hof aus. Auch hatte der Kurfürst Friedrich der Weise dem Reformator seine ausgezeichnete Kapelle (7 Chorales und 1 Symphoniacus) bereitwillig zur Verfügung gestellt. Aber einmal standen solche Kapellen nur den Kirchen der Hauptstädte oder doch der größeren und reicheren Städte zu Gebot und waren sehr kostspielig, da die Kunst fast ausschließlich in den Händen der Niederländer war, welche sich gut bezahlen ließen. Sodann war der Bestand der Kapelle immer wieder von der Gunst des regierenden Fürsten abhängig. Kaum war der Kurfürst Friedrich der Weise 1525 gestorben, so dachte sein Nachfolger Johann der Beständige allen Ernstes daran, die Kapelle aufzulösen.

Da galt es, die Sache fester zu gründen; am meisten Aussicht auf Bestand hatte der evangelische Chorgefang, wenn er eine Sache der Gemeinde selbst wurde, aus ihrem Schooße hervorgieng als freie Übung zur Ehre Gottes. Der Sinn dafür war durch die Meisterfinger geweckt worden; es galt nun, dem Volke den eigentlichen Kunstgesang zu geben, d. h. freiwillige Gesangsvereine zu gründen. Den Anlaß dazu gab die Auflösung (1530) der Torgauer „fürstlichen Cantorei“, an deren Spitze der schon genannte Freund und Mitarbeiter Luthers Johann Walthers als „kurfürstlicher von Sachsen Sängemeister“ stand. Luther erklärte zwar damals: „Etliche von Adel und Scharrhanssen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn 3000 Gulden an der Musik erspart, indeß verthut man unnütz 30000 Gulden! Könige, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, denn großen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht thun“. Aber auch diese geharnischte Erklärung vermochte die Auflösung der Kapelle nicht zu verhindern. Da traten etliche musikalisch be-

gabte Bürger zusammen und erklärten, „freiwillig und unentgeltlich“ unter Walthers Leitung die Gefänge einzuüben und auszuführen. Dies ist der erste freiwillige Gesangsverein — die Torgauer Cantoreigesellschaft — nach dessen Vorbild sich bald ähnliche Vereine bildeten (Wurzen 1545, Rochlitz 1579, in Mittweida 1595 u. a.); selbst kleine Städte bekamen so ihren Chor und diese Einrichtung hat der edlen Kunst unabsehbaren Nutzen geschaffen¹⁾.

Luthers scharfer Blick erkannte, was Noth that, um der neuen Einrichtung einen festen Halt zu geben; solche Vereine, die als Frucht edler Begeisterung entstehen, erlahmen in nüchternen Zeit, wenn ihnen nicht materielle Nachhülfe und ein tüchtiger Nachwuchs geschaffen wird. Für beides sorgte Luther, dem die Torgauer Gesellschaft ganz besonders am Herzen lag. Der Kurfürst sorgte für materielle Unterstützung, Luther als Bisitator für gründliche Schulung der heranwachsenden Jugend. Das Cantoren- und Organistenamt wurde getrennt²⁾, Walthers zum Cantor der Schule ernannt, auf den Chorus musicus der Schule besondrer Sorgfalt verwendet und die Currende³⁾ erweitert. Beide Institute waren schon vor Luther vorhanden gewesen; aber durch ihn gewannen sie neue, bleibende Bedeutung.

Fassen wir Luthers Thätigkeit für die Kirchenmusik zusammen, so verdient er auch hier den Namen eines Reformators; neben dem Neuen, welches der neue Geist erzeugte, pflegte

1) Vgl. Dr. O. Taubert, die Pflege der Musik in Torgau. Torgau 1868.

2) Der Cantor gab meist außer dem Gesang Religion, der Organist den Elementarunterricht.

3) Eine Anzahl (meist 7) Schulknaben wurde damit betraut, die liturgischen Gefänge beim Gottesdienst auszuführen; diese (als chorales) mit dem „Cantoristen“ an der Spitze bildeten die Currende: sie sangen um Geld oder um Brod auch vor den Häusern, erhielten für ihre kirchlichen Dienstleistungen freien Unterricht und ein kleines Salair (vgl. das Institut der Pauperes in Tübingen!).

er liebevoll und sorgfältig das Gute unter dem Alten. Weit entfernt, in dieser Sache vermöge seiner Autorität das letzte Wort zu reden, begnügte er sich damit, überall lebenskräftige Keime auszustreuen, Lust und Liebe zur Sache zu wecken und der jungen Kunst Aufgabe und Richtung vorzuzeichnen. Im Einzelnen bei der Ausführung folgte er bescheiden und willig dem Rathe der von seinen Ideen geleiteten Fachmänner und dem Bedürfnisse seiner Zeit. Auch auf unsrem Gebiete zeigt sich uns im Bilde des herrlichen Mannes die gewaltige, bahnbrechende Kraft vereint mit kindlicher Demut und liebe reichem Verständniß für das Kleine und Unscheinbare, das er hoch in Ehren hielt, wenn es nur im Stande war, in seiner Art den Schöpfer zu preisen und zu verherrlichen.

2. Die Tonsetzer Deutschlands im Reformationszeitalter.

- Quellen: Mohrnte, Hymnol. Forschungen. 1. Th. Gesch. des Kirchengesangs in Neuvorpommern seit der Reformation. Stralsund 1831.
 Täglichsbeck, J., Die musik. Schätze aus dem 16. u. 17. Jahrh. der St. Kathar.-Kirche zu Brandbrg. Brandbrg. 1847.
 Mühkell, J., Geistl. Lieder der evang. Kirche aus dem 16. Jahrh. Berlin 1855.
 — Dasselbe aus dem 17. und der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Braunschweig 1858.
 Mettenleiter, S., Aus der musik. Vergangenheit bayerischer Städte. Musikgesch. der Stadt Regensburg. Regensb. 1866.
 Jos. Müller, Die musikalischen Schätze der königlichen und Universitätsbibliothek zu Königsberg. Bonn 1870.

Wiewohl in der Zeit vor wie nach Luther die Niederländer auf dem gesammten Gebiet der Tonkunst herrschten, und für die Entfaltung einer besonderen deutschen Kunst die Verhältnisse in Deutschland nicht geeignet waren, so tragen doch die deutschen Meister bei aller Abhängigkeit von den niederländischen Mustern eine gewisse nationale Eigentümlichkeit an sich, vermöge deren wir sie hier in besondrer Entwicklungsreihe aufführen. Diese Eigenart hat sie ganz besonders befähigt, die

durch die Reformation geweckten Ideen aufzunehmen und künstlerisch zu verarbeiten.

Den deutschen Meistern, wenn sie vielleicht in technischer Gewandtheit hinter den Niederländern und Italienern ihrer Zeit zurückstanden — was nicht einmal immer zugegeben werden darf, — kommt schon darum eine bedeutsame Stelle in der Musikgeschichte zu, weil sie mit Vorliebe das Lied bearbeiten; sie componiren nicht bloß Messen; sie schreiben Haus- und Familienmusik und darin glückt es ihnen, auf diesem Gebiet begegnen wir manchem Kabinetsstück feinsinniger Kunst. Mit den Niederländern ihrer Zeit haben sie die gesunde Bravheit und mannhafte Tüchtigkeit gemein; treuherzige Ungelenkigkeit neben wunderbarer Tiefsinnigkeit charakterisirt ihre Weise als die ächt germanische.

Schon die Lieder des Vocheimer Liederbuches (1390 bis 1452) überraschen durch reine Harmonie und gediegene Stimmführung. Aber doch sind es steife und dürftige Anfänge, vergleichbar den älteren Heiligenbildern der deutschen Schule.

Unter den deutschen Schülern der Niederländer nennen wir als der ersten einen Heinrich Fink, der ein musikalischer „Dürer“ zu heißen verdient und c. 1492 zu Krakau unter Johann Albert und Alexander bis 1506 (?) lebte, ein erz- und herzdeutscher Mann (Ambros). Tüchtig, ohne eben genial zu sein, ist Thomas Stoltzer (1496—1526), in Diensten des Königs Ludwig von Ungarn; als Orgelvirtuos hochberühmt, um seiner Kunst willen in den Adelsstand erhoben, Ritter des goldenen Sporns, ist Paul Hofhaymer, geb. 1449 (1459?) zu Radstadt in den Salzburger Alpen, † 1537, dem wir eine Reihe inniger Melodien verdanken.

Den Meisterfingern in spießbürgerlicher Flachheit verwandt ist die »sodalitas« des Conrad Celtes in Ingolstadt; diese hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die classischen antiken Dichtungen mit Musik zu beleben. Sie war vor allem bemüht,

den musikalischen Rhythmus dem sprachlichen möglichst genau anzupassen; im übrigen haben ihre Compositionen etwas Dürftiges und Eintöniges.

Ganz anders imponirt die Erscheinung des von Italiens Zauber angehauchten Heinrich Isaac, in Italien Arrhigo Tedesco genannt, der 1475—80 in Florenz unter Lorenzo dem Prächtigen als kaiserlicher Geschäftsträger lebte, im vertrauten Umgang mit Josquin, Agricola und deren erlesenem Künstlerkreis. Seine Messen sind in niederländischem Styl gehalten und geben an Großheit und Kraft den niederländischen Mustern nichts nach. Uns ist er besonders bedeutungsvoll für die neue Richtung als der Componist herrlicher inniger Liedweisen, deren bekannteste die zu „Nun ruhen alle Wälder“ ist (urspr. zu dem Reiselied: „Inspruch ich muß dich lassen“). — Tüchtige deutsche Meister sind ferner Stefan Mahu, Georg Rhaw (geb. 1488 zu Eisfeld in Franken, Cantor an der Thomasschule in Leipzig, † 1548), dessen 12-stimmige Messe die denkwürdige Disputation in Leipzig 1519 eröffnete, Arnold von Brugg, (geb. 1480, † 1536 in Wien), Martin Agricola, 1486—1556, Cantor in Magdeburg, Benedict Ducis, Schüler Josquins, Breitengrasser, Lemlin, Cappel, Sirt, Dietrich, Blankenmüller u. a.; für die Geschichte des Chorals sind bemerkenswert: Nicolaus Decius c. 1523—1541, Pastor in Stettin, muthmaßlicher Urheber der Weisen „Allein Gott in der Höh“, und „O Lamm Gottes“ in ihrer liedförmigen Gestalt, Wolfgang Dachstein (Organist und Pfarrer in Straßburg c. 1525) („An Wasserflüssen Babels“)¹⁾, Joh. Schneefing (Chiomusos), † 1567, („Allein zu Dir Herr Jesus Christ“)¹⁾, Joh. Stahl („Nun laßt uns den Leib“), Joh. Kugelmann, geb. zu Augsburg, 1539 herzogl. preuß. Kapellmeister („Nun lob mein Seel“)¹⁾, Nicolaus Hermann, Cantor und Organist in

1) Die angeführten Weisen erscheinen zuerst mit dem angegebenen Text als Kirchenmelodien; ob die Dichter auch Urheber der Melodien sind, ist nicht zu erweisen.

Joachimsthal, geb. 1485, † 1561 („Lobt Gott, ihr Christen alle gleich“, „Erschienen ist der herrlich Tag“). Es gab eine recht ordentliche Anzahl von tüchtigen und soliden Künstlern in Deutschland, die im Stande und vermöge ihrer ganzen Richtung auch geneigt waren, das religiöse Volkslied, das ihnen als weltliches schon wohl bekannt und vertraut war, zu bearbeiten. Oben an steht unter Luthers Zeitgenossen der geniale Ludwig Senfl, gebürtig aus Basel-Augst, Schüler von Heinrich Isaac, erst in Kaiser Maximilians I. Diensten, 1530—1555 Kapellmeister des Herzogs Wilhelm von Bayern in München. Senfl war neben Josquin Luthers ausgesprochener Lieblings-Componist. „Eine solche Motette“ — sagte er einmal, als er mit seiner „Hauscantorey“ eine Motette von Senfl gesungen hatte — „vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreißen sollte — wie er denn auch wiederum nicht einen Psalm predigen könnte als ich. Darum sind die Gaben des Heiligen Geists mancherlei, gleichwie in einem Leibe auch mancherlei Glieder sind. Aber niemand ist mit seiner Gabe zufrieden und läßt sich niemand genügen an dem, das ihm Gott gegeben hat.“ Im Leben war Senfl eine ehrenfeste, treue, gemüthvolle Persönlichkeit; in seinen Werken zeigt sich neben trefflicher Schule eine ausgesprochne schöpferische Genialität und ein großer Reichtum der Erfindung. Von großer Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik sind seine auf Choralweisen aufgebauten Motetten („Christ ist erstanden“, „Also heilig ist der Tag“ u. a.), sofern die Motette recht eigentlich die Form des Kunstgesanges in der evangelischen Kirche ist.

Mit besondrer Pietät ist Luthers Freund und vielgetreuer Mitarbeiter Johann Walther zu nennen. Er ist geboren 1496 in einem Dorfe bei Cola (sehr wahrscheinlich mit dem jetzigen Kahl bei Jena identisch) in Thüringen, trat 1524 als Sänger in die Schloßcantorei zu Torgau ein, verheirathete sich 1525 mit Anna Heß, der Tochter des kurf. ehemal. Reitwieds Hans Heß, aus welcher Ehe ein Söhnlein, Johannes,

erblüte. Nach der 1530 erfolgten Auflösung der Schloßcantorei gründete Waltherr die freiwillige Torgauer Cantorei-gesellschaft; zugleich wurde für ihn eine Lehrstelle (Latein, Religion, Gesang-Unterricht) geschaffen. Nach der Schlacht bei Mühlberg (1547), welche Moritz von Sachsen zum Herrn des Landes machte, gründete der neue Landesherr wieder eine kurfürstliche Kapelle, an deren Spitze Waltherr berufen wurde. Noch 7 Jahre war er thätig. 1554 erhielt er mit 10 fl. und unter anerkennenden Worten seine Pension („unser lieber, getreuer Waltherr,“ „auf wiederholtes Ansuchen“, „weil er nun fast alt und onvermöglich worden“). Er war aber nicht zu entbehren und mußte noch ein Jahr aushalten, „umb die Cantorei wiederumb in eine richtige Ordnung bringen und fassen zu helfen“, „damit die neuen und alten Cantores Ihrer Stim und noth halben zu singen in eine rechte lieblich Concordanz und harmony bracht werden mochten.“ Waltherr starb 1570 zu Torgau.

Mit Luther bearbeitete er das erste Gesangbuch der evangelischen Kirche. Seine Bedeutung hat er weniger als selbständiger Componist, denn als Mitarbeiter der Reformation und Redactor der Melodien des Gesangbuchs.

Durch die Reformation gelangte die Orgel im Gottesdienst als das den Gemeinbegehang einleitende, tragende und führende Instrument zu besondrer Bedeutung.

Der bedeutendste Orgelvirtuose der Zeit war Paul Hofhaymer; er muß schon Erstaunliches geleistet haben. „Es genügt ihm nicht, etwas nur Gediegenes gespielt zu haben, es muß auch erfreulich und blühend sein“ — rühmt ein Zeitgenosse von seinem Spiel. Hervorragendes leistete namentlich die Familie Koch (Paul Koch, † 1535), berühmt waren Conrad Paumann, † 1473 blind in München, Arnold Schlick, gleichfalls blind; Haßler, Elias Nicolaus Ammerbach (Weipzig), Bernhard Schmid (Straßburg). Der größte Organist aber, als der Lehrer der Organisten halb Deutschlands „der Organisten-

macher“ genannt, ist Jon Pieters Sweelinck, geb. 1540 zu Deventer, Schüler Zarlino's in Venedig, Organist an der Hauptkirche in Amsterdam † 1621, der Lehrer eines Samuel Scheidt (Halle), Heinrich Scheidemann u. a. (s. u.).

3. Die Quellen des reformatorischen Kirchengesangs.

Es erübrigt nun noch, einen kurz gefaßten Ueberblick über die Quellen zu geben, aus welchen der religiöse Singstoff für die neue Kirche von Luther und seinen Mitarbeitern zusammengestellt wurde.

Die Weisen wurden theils dem Hymnenschatz des Antiphonars entnommen, theils dem geistlichen und weltlichen Volkslied.

Im ersteren Falle wurde der Text verdeutschet, die Weise aber entweder unverändert beibehalten oder liebformig umgebildet. Von urchristlichen Gesängen kamen so in den Gebrauch der evangelischen Kirche: »Veni redemptor« („Komm der Heiden Heiland“) (Ambrosius); »Veni creator spiritus« (Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist“) (Karl M.), »Te deum laudamus« („Herr Gott Dich loben wir“) (Ambrosius); »Pange lingua« („Mein Zung erkling' und fröhlich sing'“); »A solis ortus cardine« („Christum wir sollen loben schon“) (Cölius Sebaldus); »O lux beata trinitas« (Der du bist drei in Einigkeit), „Jesaja dem Propheten“ u. a. Aus dem reichen Schätze der Sequenzen nahm die evangelische Kirche theils unmittelbar theils in wesentlicher Umbildung auf: »Salve festa dies« („Also heilig ist der Tag“) (Fortunatus); »Grates nunc omnes« („Dobt Gott, o lieben Christen“), »Media vita in morto sumus« („Mitten wir im Leben sind“) (Notker Balbulus); »Mittit ad virginem« („Als der gütige Gott zc.“). Aus dem altlateinischen Gesang stammen der Grundlage nach ferner unter anderen die zum Lied umgebildeten Weisen: „Allein Gott in der Höh“ (ursprünglich das »Et in terra pax« des gloria paschalis), „O Lamm Gottes, unschuldig“, „Hallelujah, denn uns ist heut“, „Christ lag in

Todesbanden“, „Komm' heil'ger Geist Herre Gott“, „Jenen Tag, den Tag der Wehen“, „Gott Vater, Herr“, „Da Christus geboren war“.

Von geistlichen Volksweisen, deren es schon lange vor der Reformation für alle Hauptfeste gab, wurden zu evangelischen Kirchenliedern: das alte Kreuzfahrerlied „In Gottes Namen fahren wir“ (12. Jahrhundert), bekannt mit dem Texte „Dies sind die heiligen zehn Gebot“; — ferner die Osterlieder: „Christ ist erstanden von der Marter alle“ (12. Jahrh.), „Christ der ist erstanden von der Marter alle“ („In dich hab' ich gehoffet, Herr“), „Freu' dich, du werthe Christenheit“ („Es ist das Heil uns kommen her“); das Processionslied vom hl. Charfreitag „O Traurigkeit“; ferner die Weihnachtslieder: „Gelobet seist du Jesus Christ“, das schon die Schweriner Kirchenordnung (1519) ein canticum vulgare nennt, welches das Volk (»populus«) bei der Celebrirung des Sacraments anstimme; „Es ist ein Ros' entsprungen“, „Josef, lieber Josef mein“, »In dulci júbilo«; das Pfingstlied „Nun bitten wir den heil'gen Geist“ (13. Jahrh.), das Himmelfahrtslied „Christus fuhr gen Himmel“; die Lieder „Vater unser im Himmelreich“ (1400 schon „gar bekannt“), „Wir glauben all' an Einen Gott“ (findet sich schon 1417).

Aus dem reichen Schatze der weltlichen Volkslieder des 14. bis 16. Jahrhunderts kamen unter anderem in die Kirche: „Herr Jesu Christ, mein's Lebenslicht“, „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ (der alte Lindenschmittston, nach welchem unzählige weltliche und geistliche Texte gesungen wurden), „Christ unser Herr zum Jordan kam“, „Herr Christ du einig Gottes Sohn“ („Ich hört' ein Fräulein klagen“), „Von Gott will ich nicht lassen“ (urspr. ein Jägerlied „Einmal thät' ich spazieren“), „Ich dank' dir lieber Herre“ („Entlaubt ist uns der Walbe“), „Ach Gott, thu' dich erbarmen“ („Frisch auf ihr Landsknecht alle“), „Es ist gewißlich an der Zeit“ („In's Wildbad hin steht mir mein Sinn“)?, „Was mein Gott will“

(»Il me suffit«, französisches Liebeslied), „Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt“ (Scheideliied „Es ist auf Erd' kein schwerer Leiden“), die fälschlicher Weise Hans Sachs zugeschriebene Weise „Warum betrübst du dich“ („Dein G'fund mein' Freud“). Unter die ächten Volkslieder dürfen wir endlich rechnen, wiewohl die Urheber bekannt sind, die herrlich schönen Weisen „Nun ruhen alle Wälder“ von Heinrich Isaac (S. 202) und „Befiehl du deine Wege“ („Herzlich thut mich“), von Hans Leo Hasler (geb. 1564 zu Nürnberg, † 1612 zu Frankfurt a. M.) zu dem Text „Mein G'müt ist mir verwirret“ componirt.

4. Charakter der neuen Singweise.

Die dem Antiphonar entnommenen Weisen behielten nach wie vor den Charakter des gedehnt hinziehenden Chorals, die dem weltlichen Volksliederschaß entnommenen Weisen standen dem Choral geradezu gegenüber, waren etwas völlig Andersartiges. Die energischen, immer wechselnden Rhythmen entsprachen ganz dem gährungsvollen Wesen der ersten Zeit der Reformation, da die revolutionären und conservativen Elemente der Bewegung noch ungeschieden waren. Es mag dieser rhythmische Choralgesang in der Zeit des Kampfes von packender Gewalt und hinreißendem Schwung gewesen sein; ebenso sicher ist aber, daß die reich rhythmisirte Art dem Charakter der Kirchenweise gar nicht entspricht. Je mehr die Reformationsbewegung den stürmisch revolutionären Charakter abstreifte und in das Geleise der positiven, ruhigen Kirchenbildung einlenkte, desto schwieriger und fremdartiger wurden der Gemeinde auch die ursprünglichen Weisen; diese waren nicht mehr von Haus aus jedem eigen und als der frische, unmittelbare Ausdruck der Bewegung jedem von vorneherein verständlich; sie waren der späteren Generation nicht mehr Reformationslieder, sondern Gottesdienstlieder. Für den Ausdruck des gemeinsamen religiösen Gefühls aber erschien die Weise zu reizvoll und zu bewegt; sie mußte auf den Charakter des ein-

fach Würbevollen zurückgeführt werden. So bildete sich im Mund der Gemeinde selbst infolge der mit der Zeit zunehmenden Entfremdung gegen die ursprüngliche Bedeutung der Melodie ganz naturgemäß das rhythmische Lied zu dem hymnenartigen Gemeindelied um, welches dem Massengesang sowohl als dem Zweck des monumentalen Ausdrucks der Frömmigkeit am besten entspricht. Diese Umbildung ist weder vom liturgisch-hymnologischen, noch vom ästhetischen Standpunkte aus zu tabeln. Denn erst der stylisirte Choral verdient den Namen des Kirchen- und Gemeindeliedes im vollen Maße. „In ihm kommt die dem Liede wesentliche Einfachheit, verbunden mit idealer Großheit und mit einer von aller Ueberweichheit fernen, ernstkräftigen Haltung, zu ihrer vollen Verwirklichung, der Choral ist das Lied in seiner eigentlichsten Gestalt, das Lied auf seiner höchsten Potenz“ (Wischer-Röstlin, Aesthetik III. S. 994).

5. Der evangelische Kirchengesang in Frankreich und England.

In Frankreich wurde der erste und einzige Tonsetzer der Reformation Claudius Goudimel, der Lehrer Palestrinas (s. o. S. 131); noch heute ist in der calvinistischen Kirche hochgehalten sein Werk: »Les psaumes de David mis en rime française par Clément Marot et Théodore de Bèze, mis en musique à 4 parties par Claude Goudimel. Paris 1565.« Die deutsch-evangelische Kirche verdankt diesem Werke die Melodien von „Freu dich sehr, o meine Seele“ (Ps. 42), „Herr Gott dich loben alle wir“ (Ps. 134), „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ (Ps. 140), „Der Tag ist hin, mein Jesu bei mir bleibe“. In dem Cultus der reformirten Kirche fand die Tonkunst jedoch keine rechte Stätte; sie blieb auf den Psalmen-gesang beschränkt.

In England, wo unter der Regierung Heinrichs VII. und VIII. eine Reihe tüchtiger Tonsetzer lebte, wie Dr. Robert Fayrfax (Professor der Musik, Organist zu Oxford, Dr. der Musik, geb. 1460, † 1514), Thomas Phelippes, John

Taberner, Organist zu Boston in der Graffschaft Lincolnshire und Chorfänger an der damaligen Cardinalskirche zu Oxford, der längere Zeit um seines Glaubens willen im Gefängniß schmachtete; Thomas Tallis, Organist unter Heinrich VIII. und Eduard VI., † 1585, William Byrd (1546 bis 1623), Thomas Weelkes, gilt John Warbeck als der Vater der protestantischen Kirchenmusik, sofern er die beim Gottesdienst gebräuchlichen Hymnen in Musik setzte und 1550 drucken ließ. Unter der Regierung der Königin Elisabeth (1558—1603) wurden die Kirchenhymnen von Rob. Parsons tüchtig bearbeitet. Das von Sir Thomas Gresham (geb. 1519, † 1579), dem „königlichen Kaufmann“ und Gründer der Londoner Börse gestiftete Gresham'sche College enthielt auch eine Lehrstelle für Musik, deren erster Inhaber der berühmte John Bull (geb. 1563, † 1628) war. Die Kapelle der Königin Elisabeth vereinigte eine ganze Reihe trefflicher Tonsetzer, wie den genannten Bull, W. Byrd, R. Giles, Farrant, Dowland, Morley u. a.

2. Abschnitt.

Das stylisirte Kirchenlied.

Das Kirchenlied war vielfach durch die Schwierigkeit der harmonischen Bearbeitung wieder dem Chor anheimgefallen und dadurch der Gemeinde etwas entfremdet worden. Die Melodie lag meist im Tenor und Baß, die Harmonie, die das Lied umrankende Polyphonie, hatte die für sich sinnvolle Melodie zu ersticken gedroht. Die nächste Aufgabe für das Streben, das Lied als Gemeindelied zu erhalten, bestand darin, daß die Melodie in die Oberstimme (Discant) verlegt und die übrigen Stimmen zu Begleitungsstimmen herabgedrückt wurden, welche die Melodie zu heben und zu stützen, nicht aber zu überwuchern bestimmt waren. Man mußte auf den künstlichen Satz und seine Feinheiten verzichten und auf die möglichst einfache Satzweise reflectiren. Scheinbar verlor die Kunst dadurch, in

Wahrheit gewann sie: jetzt ward die künstlerische Bedeutsamkeit der Melodie erkannt und der Harmonie dadurch eine neue Aufgabe eröffnet, daß sie die Melodie in Ausdruck und Färbung verstärken mußte, nicht bloß zur Steigerung der Tonfülle und Tonschönheit überhaupt diene. Die Umbildung der Satzweise im angezeigten Sinne knüpft sich an die Namen tüchtiger, solider deutscher Tonsetzer; die Aufgabe wurde zuerst von Lucas Osiander, württemb. Oberhosprediger, in seiner Zuschrift an die Schulmeister vom 1. Jan. 1586 bezeichnet und ihre Lösung in seinem Werke „Fünzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf contrapunktweise also gesetzt, daß eine ganze christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann“ — angebahnt. Nach Osianders Anordnung soll der Schülerchor mehrstimmig singen, aber „sich in der Mensur und Text nach der Gemeinde richten und in keiner Note schneller oder langsamer singen, denn man zu singen pflegt, daß Choral und figurata musica fein bei einander bleiben“. Mit dem den Gesang führenden Schülerchor läßt Gesius (Cantor in Frankfurt a. O. um 1600) bereits die Orgel abwechseln und bald übernahm die letztere die Führung und Begleitung des Gemeindegesangs allein.

Eine Reihe tüchtiger Tonsetzer förderte direct oder indirect die Entwicklung des Kirchengesangs: so Samuel Marschall, der Osianders Grundsätze vertrat (Basel), Antonius Scandellus (geb. 1517 zu Brescia, † zu Dresden 1580, „Lobet den Herrn, denn er ist so freundlich“; 2 Bücher 4- und 5stimmiger deutscher Lieder, 1567—1568, ein Buch 5- und 6stimmiger geistlicher deutscher Lieder), Sethus Calvijus zuletzt Cantor an der Thomaschule zu Leipzig (geb. 1556, † 1615), Joachim a Burck, Cantor und Organist in Mülhausen (geb. 1541), Johann Steuerlein, Schultheiß in Meiningen, geistlicher Dichter († 1613), David Scheidemann (Hamburg c. 1585), Melchior Vulpius geb. 1560 in Wafungen, (Cantor in Weimar, „Christus, der ist mein Leben“, Das neugeborene

Rindelein“), Hieronymus (geb. 1560 zu Hamburg, † 1629 daselbst) und Jakob Prätorius († 1651) — mehr indirect Jacob Meiland (1542—1577) (Ansbach), Jacob Gallus (Prag), (Handl 1550—1591), Adam Gumpelzheimer (geb. 1559 in Troßberg, Cantor in Augsburg), Matth. Le Maistre, Kapellmeister am chursächsischen Hofe zu Dresden seit 1554. — Unter allen aber ragt hervor als einer der bedeutendsten Musiker seiner Zeit überhaupt der in der venetianischen Schule unter Andreas Gabrieli ausgebildete Nürnberger Hans Leo Hasler (geb. 1564, Organist zu Augsburg 1585, 1602 am kaiserlichen Hof in Prag, † 1612 in Frankfurt a. M.); er setzt bei Choralbearbeitungen die Melodie bereits in die Oberstimme; die Harmonie ist einfach und würdig gehalten. Von ihm stammt die schöne Weise „Befiehl du deine Wege“. (S. 207.)

Den Gipfel der Entwicklung in der neueingeschlagenen Richtung auf Stylisirung des einfachen Chorals bezeichnet Johannes Eccard, ein jüngerer Zeitgenosse und Schüler des großen Lassus (geb. 1553 in Mühlhausen an der Unstrut, lebte er 1571—74 in München, wurde zuerst Kapellmeister in Fugger'schen Diensten zu Augsburg, siedelte aber unter dem Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg nach Norddeutschland über, zuerst [1583] als Vicekapellmeister, 1599 als Kapellmeister in Königsberg, dann von 1608 an als Kapellmeister in Berlin, wo er mit dem Liederdichter Paul Gerhard in freundschaftlichem Verkehr stand und viele von dessen herrlichen Liedern componirte, † 1611). Sein Hauptwerk ist die Bearbeitung der in Preußen geltenden Kirchen-Lieder. (Geistliche Lieder auf den Choral 1597, Preußische Festlieder 1598.) In diesem Werke suchte er das Bedürfniß der singenden Gemeinde mit den Anforderungen der Kunst in Einklang zu bringen, indem er darauf ausging, die harmonische Bedeutsamkeit der Melodie, und nichts andres, im kunstvollen Satze zur Geltung zu bringen, andererseits aber auch auf die gegenseitige Beziehung der Stimmen zu einander, wie sie das Ideal des polyphonen Satzes

verlangt, nicht verzichtete. Die Kunst verklärt und veredelt das Lied, indem sie ihre Ausdrucksweise demselben völlig unterwirft ohne auf ihr eigenes Gesetz zu verzichten. Polyphonie und Homophonie sind vereint; der Vertheilung des Vortrags auf Singstimmen, von Frauen- und Männerstimmen unisono, kraftvoll geführt, und auf die in gewaltigen Tonmassen mitgehende, die Harmonie rein und voll ausströmende Orgelbegleitung steht nichts mehr im Wege. In vollem Sinne ist die Einheit von Homophonie und Polyphonie erst von Bach erreicht worden; Eccards Arbeiten streifen dann und wann doch an's Motettenartige, Künstliche an. Aber das Ideal des vierstimmigen Kirchenlieds ist bei ihm klar gezeichnet: Gedrängtheit der Stimmenverwebung, natürliche, ungezwungene Stimmführung und Unterordnung der übrigen Stimmen unter die Hauptstimme, die Liedmelodie. An Eccard schließen sich die Tonseker an, welche man unter dem Namen der Königsberger Schule oder der preussischen Tonschule zusammenfaßt: Johann Stobäus, geb. 1580 zu Graudenz, † als kurfürstl. preussischer Kapellmeister zu Königsberg, Eccards Lieblingsjünger, Kaldenbach, 1613—1636 in Königsberg, zuletzt Professor in Tübingen, Strattius u. a. In derselben Richtung arbeiteten die folgenden Tonseker: Melchior Frank, geb. zu Zittau 1580, † als Hofkapellmeister zu Koburg 1639 (Musikalische Bergreyen 1602, Melodiae sacrae 1600—1607, Teutsche Psalmen und Kirchengesänge 1602, Geistliche Gesänge und Melodien 1608, Geistlicher musikalischer Lustgarten 1616, Neue teutsche Magnificat 1622, neben vielen weltlichen Compositionen; von ihm stammt u. a. die Melodie „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“); ferner Thomas Walliser, † 1648 als Vicarius und Musikdirector zu Straßburg i. E., Erhardt Bodenschlag, geb. 1570, † 1638 als Pastor in Groß-Osterhausen bei Querfurt, ein fleißiger Sammler geistlicher Gesänge (Florilegium Portense 1603), Michael Altenburg, geb. 1583, † 1640 als Pastor an der Andreaskirche zu Erfurt (von ihm die Melodie „Herr Gott,

nun schließ' den Himmel auf"), *Helder*, geb. 1585 in Gotha, † an der Pest 1635 als Pfarrer in Remstädt bei Gotha, *Matthäus Appelles* von Löwenstern, Sohn eines Sattlers in Neustadt in Schlesien, hieß ursprünglich Löwe, war erst Lehrer in Neustadt und Leobschütz, kam dann als Musikdirector zu Herzog Heinrich von Oels, wurde 1631 Kammerdirector bei Kaiser Ferdinand II., erhielt den Adel und starb als Staatsrath bei dem Herzog in Oels. (Von ihm stammt u. a.: „Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit“).

II. Epoche.

Verweltlichung der protestantischen Kirchenmusik.

1. Die Kirchenmusik unter italienischem Einfluß.

In dem letzten Jahrzehnt des sechszehnten und im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts war in Italien der polyphone Styl durch den pathetischen verdrängt worden, der auf ausdrucksvollen Einzelgesang drang und im Interesse der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks die Chromatik einführte, sowie auf Ausbildung der Instrumentalmusik hinwirkte. Die Octaven-gattungen der sog. Kirchentöne verloren ihre Bedeutung und so fiel schon das äußere Merkmal der Kirchlichkeit weg, indem auf die Kirchenmusik dasselbe Gesetz, wie auf die weltliche angewandt wurde und auch hier das Streben nach Ausdruck und formeller Glätte in den Vordergrund trat.

In der Dichtkunst war das volkstümliche Element hinter dem kunstmäßigen zurückgetreten; seit Opitz galt Versbau, Sprachgewandtheit, Wortklang in der Lied-Dichtung mehr, als Naturwahrheit und volkstümliche Frische der Empfindung. Die Volksbewegung der Reformation war allmählich größtentheils zur dogmatischen Zänkerey verschrumpft, die große Masse des Volks selbst war der Sache der Religion innerlich in Folge der Streitsucht der Theologen ziemlich entfremdet worden: das Interesse für das specifisch Kirchliche, das Verständniß also auch für die Kirchlichkeit der Kirchenmusik war abgestumpft.

Man begann daher auch in der Composition des Kirchenlieds an die Stelle des Princip's der Volkstümlichkeit und der inneren Lebenskraft das der bloßen Kunstmäßigkeit und formellen Schönheit zu setzen und den neuen concertmäßigen Styl der Neapolitaner auch auf die evangelische Kirchenmusik anzuwenden. Dazu kam, daß dem geistlichen Gesang und der kirchlichen Musik überhaupt eine völlig andre, der Kirche fern stehende Musik gegenüber trat, welche der Darstellung des wirklichen profanen Lebens zu dienen sich zur Aufgabe machte, die Opernmusik. In dem Maße, als die Opernmusik in Deutschland aufkam, trat die ernste Kirchenmusik in der Liebe des Publikums zurück, ja der Geschmack der Zeit forderte zuletzt, daß die Musik, welche im Gotteshaus erklinge, in Styl und Form sich der Kunst des Tages anschließe. Die Folge war die völlige Verweltlichung der Kirchenmusik.

Die Männer, welche die Kunst der Italiener in Deutschland einbürgerten, sind Michael Prätorius und Heinrich Schück.

Michael Prätorius, geb. 15. Febr. 1571 oder 1572 in Kreuzburg an der Werra, † 1621 als herzogl. braunschweig'scher Kapellmeister zu Wolfenbüttel, ein überaus fleißiger, vielseitiger und tüchtiger, wenn auch nicht eben schöpferisch-genialer Tonsetzer, hat theils durch eigene Compositionen, theils durch selbständige Bearbeitung von italienischen Werken, theils durch seine schriftstellerischen Arbeiten wesentlich dazu beigetragen, der italienischen Musik in Deutschland Bahn zu brechen; er hat ebenso die massigen Chöre der Venetianer, wie das Kirchenconcert *Vibana* gepflegt und die Instrumentalbegleitung eingeführt. In den »*Musae Sioniae*« (1605—1610), einem monumentalen Werk von 9 Theilen, finden wir in den 5 ersten Theilen 2—12stimmige Concertgesänge über deutsche Psalmen oder Kirchenlieder, in den 2 letzten rein vierstimmig gesetzte Choräle; in der »*Polyhymnia III panegyrica*« finden sich 1= aber auch 24stimmige, 2= aber auch 6störige „Concertgesänge“ mit Trompeten und Continuo; im *pueritium* (1612) fügt er dem Gesange von 3—4 Knaben-

stimmen 4 Instrumente hinzu. Für die Musikgeschichte ist von besondrer Bedeutung das »Syntagma musicum« (1514—1620) in 3 Theilen.

Der ersten und größten Meister einer ist Heinrich Schütz, geb. 8. Oct. 1585 zu Köstritz im Voigtlande. Er kam mit 11 Jahren als Singknabe in die Hofkapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel, bezog nach trefflicher Vorbildung 1607 die Universität Marburg, um die Rechtswissenschaft zu studiren, genoß darauf mit einer Subvention des Landgrafen Moritz den Unterricht Johann Gabrielis in Venedig 1609—1612, lebte dann, in der Stille ausreifend, zu Cassel, bis ihn der Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen als Kapellmeister nach Dresden berief; dort hat er seine Hauptwirksamkeit entfaltet und ist mit wenigen Unterbrechungen (1616 in Cassel, 1625 in Italien, 1633 in Kopenhagen, 1638 in Braunschweig und Lüneburg, 1642—45 in Kopenhagen, von da an in Dresden) bis zu seinem am 6. Nov. 1672 erfolgten Tode der Hofkapelle von Dresden geblieben. Seine wichtigsten Werke sind: „Psalmen Davids Sampt Etlichen Motetten und Concerten“ (Dresden 1619), in welchen er den declamatorischen und recitirenden Styl der Italiener auf große Chormassen anwendet; die symphoniae sacrae, I. 1629, II. 1647, III. 1650, durchcomponirte Sologefänge mit obligater Begleitung mehrerer Instrumente, in welchen Schütz sich als Meister ersten Ranges in ausdrucksvoller Cantilene und durchgebildetem Satz bekundet. Seine „Geistlichen Concerte“ (Dresden 1636) und die 5—7stimmigen Motetten (*Musicalia ad chorum sacrum*) (Dresden 1648), gehören nicht dem bisherigen Motettenstyl an, sondern sind nach dem Vorbild des Concert- und Madrigalensstils componirt. In den Oratorien „Auferstehung“, „Sieben Worte“ und in den 4 Passionen nach den 4 Evangelisten steht Schütz vor uns als ein gewaltiger Meister oratorischen Chorstils, der in bedeutamen Zügen, besonders durch überraschende dramatische Kraft schon auf Händel weist.

Wenn nun Schütz auch in seinen dramatischen Kirchenwerken die Beziehung zur Kirche wahrte, indem er z. B. für den Evangelisten mit Vorliebe den Collectenton anwendet und die Kirchenweise einspricht oder anklingen läßt, so steht doch seine Kirchenmusik überhaupt dem Gemeindegesang schon als förmliche Concert- und Kunstmusik gegenüber, der evangelische Cultus aber hat streng genommen für das geistliche Concert keinen Raum. So ist der Styl dieses Meisters streng genommen nicht mehr Kirchenstyl, sondern theils Concert-, theils Oratorienstyl, welcher letzterer die Kraft des polyphonen Chorstyls mit dem ausdrucksvollen Pathos des Solo-Styls zum musikalischen Epos verknüpft. Der größte deutsche Tonmeister des 17. Jahrhunderts, der in der Schule Italiens die deutsche Eigenart sich bewahrt hat und in einer überaus traurigen Zeit, da jegliches ideale Interesse zu schwinden drohte unter den Schrecknissen des fürchterlichen Krieges, die Kunst zusammenhielt und auf begabte Jünger vererbte, verdient er als der größte Vorfahr eines Häufel und Bach mit vollem Rechte den Ehrentitel eines Erzwaters der deutschen Musik.

Unter seinen Schülern ist zunächst zu nennen Heinrich Albert, sein Neffe, geb. 1604 in Lobenstein, 1626 in Königsberg als Dichter und Componist bekannt gewordener Lieder und trefflicher Musiker († 1651). Unter den Zeitgenossen, welche schon weichere Klänge anschlagen, aber vom ariosen Liedsatz doch noch sich fernhalten, ragen hervor: Johann Hermann Schein, geb. 1586 zu Grünhain in Sachsen, † 1630 als Nachfolger des Sethus Calvisius im Cantorat an der Thomasschule in Leipzig („Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt“), ferner Johannes Crüger, geb. 9. April 1589 zu Großbreesen (Niederlausitz), erst Schullehrer, dann Theologiestudirender in Wittenberg, 1622 Organist an der Nicolaikirche in Berlin, wo er 23. Febr. 1662 starb. Zahlreiche Weisen von seiner Composition leben im evangelischen Kirchengesang fort („Schmücke dich, o liebe Seele“, „Run danket Alle Gott“, „Reuch ein zu deinen Thoren“, „Jesus

meine Zuversicht“ u. a.). Sein Nachfolger im Amte, Jacob Hünke, geb. 1622 zu Bernau, † als kurfürstl. brandenburgischer Hofmusikus in Berlin 1695, spendete zum Schatze unserer Kirchenlieder: „Gib dich zufrieden“, „Alle Menschen müssen sterben“. Ebenfalls in Berlin, später in Stettin wirkte Johann Georg Ebeling, geb. 1620 in Lüneburg; zu Hamburg Thomas Selle, welchen beiden die evangelische Kirche heute noch da und dort im Gebrauche befindliche Weisen verdankt, Johann Schöp, Stade u. a.

Unter den Tonsetzern, welche das Kirchenlied dem ariosen Style immer mehr annäherten, sind hervorzuheben: Johann Rudolf Ahle, geb. 24. Dez. 1625 zu Mühlhausen in Th., zuerst Cantor an der St. Andreaskirche zu Göttingen, seit 1649 Organist, zuletzt Bürgermeister zu Mühlhausen in Thüringen, von ihm stammen unter anderem die Melodien: „Liebster Jesu wir sind hier“, „Gott ist getreu“, „Morgenglanz der Ewigkeit“, Johann Georg Ahle (1650—1706), Sohn und Nachfolger des Vorigen, ferner Georg Neumark (geb. 6. März 1621 zu Langensalza, Bibliothekar und Geh. Archivsecretär in Weimar, † 8. Juli 1681), von dem die Weise stammt „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, Wolfgang Karl Briegel, geb. 1626, Hofcantor in Gotha, † als Kapellmeister in Darmstadt 1710, Georg Christoph Strattner, geb. 1650 (in Ungarn), † zu Weimar 1705 (Melodien zu Neanders Bundes- und Himmelsliedern 1691, vier aria novissima mit einer Sing- und 2 Instrumentalstimmen nebst Generalbaß 1685); von ihm stammen die Melodien „Der Tag ist hin“, „Himmel, Erde, Luft und Meer“, Peter Sohr („Mein's Herzens Jesu“), Joachim Neander („Wunderbarer König“), Johann Welker, Neufß, Dreesse („Seelenbräutigam“) u. a. Endlich ist zu nennen Johann Pachelbel, einer der bedeutendsten Meister im Orgelspiel, dem jedoch der Kirchengesang einzelne noch jetzt viel gesungene Melodien verdankt („Was Gott thut, das ist wohlgethan“), (er ist geb. 1. Sept. 1653 in Nürnberg, dort und

zu Altdorf und Regensburg ausgebildet, 1674 in Wien, 1677 in Eisenach, 1690 in Stuttgart, 1692 in Gotha, 1695 in Nürnberg als Organist, † 3. März 1706 daselbst) und J. C. Störl (1676—1730).

Mehr auf dem Gebiete des kirchlichen Kunstgesangs liegen die Verdienste von Johann Rosenmüller (geb. 1610, Col-laborator an der Thomasschule in Leipzig, von wo er, wegen sittlicher Anstöße verfolgt, nach Hamburg entflohen; später gieng er nach Venedig, 1667 durfte er zurückkehren und starb 1686 als Kapellmeister in Wolfenbüttel). Er behandelt den Choral nach Art der italienischen Kirchenconcerte, indem er die Melodie mit mehrstimmigen Sätzen verknüpft; von den von ihm aller Wahrscheinlichkeit nach selbst componirten Choralweisen lebt im Gemeindegesang fort: „Welt Ahe, ich bin dein müde“, „Mache dich mein Geist, bereit“.

Eine bedeutfame Stellung nimmt Andreas Hammer-schmidt ein, geb. 1611 zu Brüx in Böhmen, 1635 Organist in Freiberg, 1639 in Zittau, † 1675 daselbst. Er pflegt gleichfalls die Form des Kirchenconcerts mit großer Vorliebe, verwendet aber dabei häufig und gerne die eigentliche Kirchenweise, so daß er in manchen seiner Werke schon die Bach'sche Cantate vorbereitet. (Besonders bezeichnend sind »Dialogi spir-rituali« oder „Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele“, 1645, „Musikalische Gespräche über das Evangelium“, 1655 u. a.)

Neben dem, was diese Tonsetzer hervorgebracht haben, liegt ihre Bedeutung darin, daß sie die Tonkunst in Deutschland nach ihrer formellen Seite gefördert und ausgebildet und durch ihre Werke Sinn und Verständniß für die kunstmäßige Musik im Volke verbreitet haben. Auf diesem Grunde konnte eine neue Scheidung des Kirchlichen und Weltlichen ohne Nachtheil für das Leben der Kunst eintreten. Der Boden war auch für die weltliche Kunstmusik geschaffen, sie verkümmerte nicht mehr aus Mangel an Theilnahme und Verständniß.

2. Die Oper in Deutschland.

- Vgl. Fink, Wesen und Geschichte der Oper. Leipz. 1838.
 D. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. Berlin 1855.
 Niehl, Musik. Charakterköpfe Bd. I. „die Schriftgelehrten mit Zopf und Schwert“.
 Rudhart, F. M., Geschichte der Oper am Hofe zu München, 1 Th. Die italienische Oper von 1654—1787. Freising 1865.
 Fürstenau, Mor., Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe d. Kurf. v. Sachsen und Königs v. Polen, 2 Bde. Dresden 1861.
 Meinardus, Rückblicke auf die Anfänge der deutschen Oper. Hamburg 1878.

Der mörderische Krieg, der dreißig Jahre (1618—48) lang unser armes Vaterland verheerte, hinterließ überall Verödung und Erschlaffung. Die Nation war in tiefster Erschöpfung, das Land entvölkert, das Volk verwaist; in der Bildung war man um mehr als 100 Jahre zurückgeworfen; alles ideale Leben, nicht nur das künstlerische, sondern auch das sittlich-religiöse war, wie es schien, entschwunden — kein Wunder, daß, wie in politischer, so auch in culturgeschichtlicher Beziehung dem fremdländischen Einfluß Thür und Thor geöffnet wurde.

Die italienische Opernmusik drang überall ein; wer konnte sich noch an die Kunst halten außer den Fürsten? Die Musik war eine LUXUSKUNST, eine GENUßKUNST der Höfe geworden. Für diesen Zweck eignete sich ganz besonders die glanzvolle italienische Oper mit ihren guten und schlimmen Seiten. Bald sang man an den Höfen nur noch italienisch; Musik und italienische Sänger waren unzertrennlich. Die kleinen und großen Fürsten wetteiferten im Prunk und Glanz der italienischen Oper.

Trotzdem fällt in diese Zeit der Verödung und Entnationalisirung Deutschlands der Anfang einer wahrhaft und innerlich deutschen Kunst. Zwar war der deutsche Musiker, wenn er nicht wie z. B. Hassé und Graun sich völlig italienisirte,

in der Regel auf Winkelstellen angewiesen und meist in prekären Verhältnissen; aber der bescheidene Organist und Cantor bewahrte dafür der Kunst das deutsche Gemüt: deutsche Tiefe und deutsche Ehrlichkeit. Die deutschen Meister durften wohl bei den Welschen in die Schule gehen, etwas von der schulmeisterlichen Steifheit und pedantischen Herbigkeit abstreifen — es blieb ihnen noch genug Gründlichkeit und Originalität.

So finden wir denn eine Reihe ehrfamer, deutscher Meister im Cantoren- und Organistenstand, welche treu die altererbte Kunsttradition fortpflanzen, ohne sich dem Guten, das ihnen aus Italien zukam, zu verschließen. Sie bilden gleichsam eine geistige Schule, deren Frucht die beiden Meister Bach und Händel sind. In der Musik allein ist in Deutschland nach 1548 deutscher Geist, prangende Gesundheit, tagtägliche Vervollkommnung. Das in Politik und Poesie entselbstete Deutschland gewann sein Selbstbewußtsein zuerst wieder in der Musik, um welche sich seine erstarkenden Kräfte wieder sammelten. Ehe es einen Göthe und Schiller gab, gab es einen Händel und Bach; ehe Lessing das kritische Schwert schwang, kämpfte der „musikalische Patriot“ um eine deutsche Musik und für eine geläuterte Kunst, im Sinne und unter der Beschränkung seiner Zeit zwar, aber doch als „deutscher Patriot“ gegen den „welschen Truthahn“.

Die erste Aeußerung des nationalen Kunstgeistes trat energisch in der Gründung der deutschen Oper in Hamburg zu Tage; denn ausdrücklich wird sie als deutsche Oper den „welschen Kapaunen“, als Volksooper der mit der Gunst der Großen coquettirenden Hofoper gegenübergestellt. Vom dramatischen, musikalischen und ästhetischen Standpunkt aus mag man an dem Hamburger Unternehmen Vieles auszufehen haben, aber culturgeschichtlich war es von hoher Bedeutung, denn es war eine deutsche That: deutsches Leben wurde dadurch geweckt und der Boden bereitet, auf dem einst Lessing weiterbauen konnte.

Schon früher waren deutsche Singspiele aufgeführt worden, aber immer nur aus Anlaß einer besonderen Festlichkeit. Im Jahre 1687 nun vereinigten sich zu Hamburg zwei hochangesehene Männer, die Vicentiaten Gerhardt Schott und Lütjens mit einem Tonkünstler ernster Richtung, Johann Adam Reinken, zur Gründung einer stehenden deutschen Oper.

Das Unternehmen ist eine „unbewußte, aber im Geist des Volks unternommene Erneuerung der alten geistlichen Dramen“. Während man in Italien den Stoff aus der griechischen Mythologie nahm, griffen jene ehrenfesten Deutschen nach dem, was dem deutschen Volke noch immer das Wichtigste und Bedeutendste war, nach der Bibel. Denn diese umschloß den Vorstellungskreis, der dem Volke am meisten lieb, wert und vertraut war. Mit der Darstellung von biblischen Begebenheiten wurde begonnen (zuerst mit „Adam und Eva“ ged. von einem gewissen Richter, comp. von Theile; „Michal und David“, „die maccabäische Mutter“ 1679; „Esther“ 1680, die „Geburt Christi“ 1680, „die hl. Eugenia oder die Bekehrung der Stadt Alexandria“ 1688, „Kain und Abel oder der verzweifelte Brudermörder“). Das geistliche Ministerium hatte zur Errichtung des Instituts seine Einwilligung gegeben, Luther selbst hatte ja seinerzeit dem Theater das Wort geredet.

Das Unternehmen gedieh rasch. War es doch von Haus aus dem Stoff und der Form nach volkstümlich; die Schauspieler waren Deutsche; die musikalische Form war vorwiegend das specifisch deutsche, strophische Lied. So roh und unbehülflich diese „Dramen“ gefertigt waren, es lag doch darin der Keim zum deutschen Schauspiel (man nehme nur gleich das erste „Adam und Eva“)¹⁾ und der tiefe Ernst, mit dem die Sache getrieben und angefaßt wurde, entsprach ganz den Stoffen. Oratorium und Oper, Tragödie und Komödie —

1) Vgl. Brenzel a. a. O. S. 173 ff.

alles war noch ineinander. In einer Zeit, da für das Literaturdrama weder Befähigung, noch Regel, noch Empfänglichkeit da war, bildete die Musik das künstlerische Element, das dem Ganzen die höhere Weihe gab, die oft gar kindlichen Stoffe mit dem Zauber der Idealität übergieß und so für die Hörer aus dem Opernhaus einen wirklichen Tempel der Kunst schuf.

Es blieb nicht lange bei dem reinen Anfang. Das Theater zog allerlei Leute an; Schott sah natürlich beim Engagement auf keine Confession, sondern nur auf die Begabung; das Volk strömte zum Musentempel und bald donnerte es von den Kanzeln herab gegen die „neue Satanaskapelle“, „den Ort der Sünde und der Schande“. Die Oper antwortete; man appellirte an die Facultäten von Rostock und Wittenberg, welche für das Theater entschieden und erklärten, daß die Mitglieder zum hl. Abendmahl zuzulassen seien. — Die Geistlichkeit witterte in jenem Unternehmen den Keim des deutschen Theaters; aber die Gunst, welche seitens der Höfe auf der italienischen Oper ruhte, kam nun jenen Deutschen zu Gute. Bekanntlich haben die Gegner die ganze Wuth später an dem Komöbiantentum ausgelassen.

Das deutsche Element wich auch hier bald dem italienischen. Die Formen Scarlattis kamen mit den Werken des trefflichen Steffani, hannöverschen Kapellmeisters, nach Hamburg (1693 durch Couffers Vermittlung) und das dortige Musikwesen erfuhr eine durchgreifende Umbildung; die herrlichen Weisen, ächte, volle, quellende Brusttöne, mit denen die Scarlatti, Leo, Durante die Oper ausstatteten, wie sie damit den Altar umrankten, idealisirten jetzt auch die deutsche Oper.

Auf dem Boden, der so gelegt war, erwuchs das Institut zur vollen Blüte, als wieder gründlich deutscher Einfluß herrschend wurde durch das vierblättrige Kleeblatt: Reinhard Keiser, den altdeutschen Mozart; Matthejon, den streit-

fertigen Allerweltskünstler und „musikalischen Patrioten“, Postel, den überchwänglichen Wortkönig und Händel, den bescheidenen Geiger am zweiten Pult.

Abgesehen von dem grunddeutschen Zug der Sache und der gut deutschen Reiser'schen Musik („Liederchen“) war die Oper in Hamburg freilich schon zur betäubendsten Abgeschmacktheit heruntergesunken. Mit dem italienischen Einfluß war die antike Mythologie eingebracht, die nur der Deckmantel der widrigen, schäferlichen Liebesf sentimentalität war, wie sie in jenen Tagen zum guten Ton gehörte. Lüsterne Frivolität und grenzenlose Prunkentfaltung schienen von dem Opernweesen bereits unabtrennbar zu sein.

Man bedenke ferner, daß noch ein schweres Vorurteil auf dem weiblichen Gesang lastete. Nur solche, welche den besten Theil der Weiblichkeit schon weggeworfen hatten, Blumenmädchen und Freudenmädchen u. a. entschlossen sich anfangs zum Auftreten. Das männliche Personal war entsprechend: Schuster, Schneider, verkommene Studenten — kurz, es war die „deutsche“ Oper das getreue Vorbild der ersten deutschen Komödie. Leichtsin, Lüderlichkeit im Gewande der naivsten Geradheit herrschten unter dem Personal, weil deutsche Schüchternheit und Zurückhaltung den besseren Theil der Gesellschaft von der Bühnenlaufbahn noch abhielt und in der Regel, wenn sie je aus Kunstenthusiasmus mitthat, bei den hoch geehrten enorm bezahlten Italienern unterzukommen suchte.

Das würdige Haupt jener Operngesellschaft war der ebenso gutherzige, als leichtsinnige, ebenso geniale, als oberflächliche Reinhard Reiser; »le premier homme du monde« im galanten Sinne zu sein, war ihm wichtiger, als seine Musik; letztere, die er mit unbegreiflichem Reichtum an Phantasie geradezu aus dem Aermel schüttelte, war ihm nur das Mittel, mit dem er Geld und eine gesellschaftliche Stellung errang. 1673 bei Leipzig geboren widmete er sich in den Universitätsjahren der Musik und lebte seit 1693 völlig dem Theater am Hamburger

Gänsemarkt, für welches er im Ganzen nicht weniger als 120 Opern verfertigte. Ein Scandal trieb ihn fort; 1728 ehrte ihn aber die Stadt mit dem Titel eines »cantor cathedralis und canonicus minor am Dom; das „Belialskind“ beschloß sein leichtfinniges Leben mit einem geistlichen Werke und starb — noch im Tode der Liebling des Publikums, 1739. Seine musikalische Bedeutung hat sein Zeitgenosse Telemann wohl am besten gezeichnet, wenn er von ihm sagt: „er war ein Züchtling der Natur“. Denn es charakterisirt ihn in erster Linie das, was sich der Künstler nicht erarbeiten kann, was ihm von oben gegeben sein muß: Frische und Natürlichkeit der Empfindung, sowie eine Grazie und Flüssigkeit der Melodik, die zuweilen verheißungsvoll den Mozart'schen Melodieenfrühling ahnen läßt. Der Reiz der Anmut hat seinen „Lieberchen“, wenn ihnen auch die eigentliche Tiefe abgeht, überall Bahn gebrochen; sie waren in Paris so populär wie in Deutschland. Jenen künstlerischen Ernst, der die ganze Persönlichkeit in die Arbeit legt, läßt er freilich vermissen. — Tiefere Studien hat er denn auch wohl nicht gemacht, in der Composition sich mit den Eingebungen seines Genius begnügt, ohne nach Vertiefung und Concentration des Schaffens zu ringen. —

Neben ihm wirkte als erster Tenor Johann Mattheson¹⁾, ein Mann von unermüdbarem Eifer, riesiger Arbeitskraft und reichem Wissen. Der Schwerpunkt seines Wirkens auf unsrem Gebiete liegt in seiner Kritik und schriftstellerischen Thätigkeit („Der musikalische Patriot“, „Der vollkommene Kapellmeister“). Ist auch viel scholastischer Wust in seinen Arbeiten anzutreffen, so zeugen sie doch von Tüchtigkeit und Ernst; er kämpfte, in vielleicht übereifriger Weise, für eine deutsche Kunst und ist,

1) V. Meinardus, Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst. Leipzig 1880. (Sammlung musik. Vorträge von Graf Waldersee I. 8.)

ein Kritiker mit Zopf und Schwert, als der Vater einer gefunden, musikalischen Kritik in Deutschland anzusehen. Ist er auch nicht ein „Reformator der deutschen Tonkunst“ (Meinardus) zu nennen, so hat er doch um die Hebung derselben (Bekämpfung des Castratenwesens, Begründung musikalisch-ästhetischen Wissens und Forschens) unvergängliche Verdienste.

Seit 1721 wirkte neben diesen Männern als Director des Chorus musicus an der Stadtkirche und Cantor an der Johannischule Georg Philipp Telemann, einer der gefeiertsten Tonsetzer seiner Zeit. Er wurde am 14. März 1681 zu Magdeburg geboren, wo sein Vater Prediger war, erhielt eine tüchtige Schulbildung und sollte sich zum Juristen ausbilden. Seine Begabung für die Musik war so bedeutend, daß er sich schon im 14. Jahre an die Composition einer Oper wagte und ihm während seiner Studienzeit in Leipzig der Organistendienst an der neuen Kirche übertragen wurde (1704); auf das musikalische Leben der Universitätskirche wirkte er durch die Gründung eines Musikvereins unter den Studenten (collegium musicum) ein, den er selbst leitete und der dem Chor der Thomasschule bedeutend Abbruch that. 1704 wurde er Kapellmeister des Grafen Promnitz in Sorau, 1708 Concertmeister und 1709 Hofkapellmeister in Eisenach, 1712 Kapellmeister an der Barfüßer- und Katharinentkirche in Frankfurt a. M., wo er sich mit der ältesten Tochter des Rathskornschreibers, Maria Katharina Textor verheirathete. 1721 siedelte er nach Hamburg über und blieb daselbst, 1722 das ihm angebotene Cantorat an der Thomasschule in Leipzig ausschlagend, bis zu seinem Tode, der am 25. Juli 1767 erfolgte. Telemann war ein außerordentlich gewandter und fruchtbarer Tonsetzer, der allen Ansprüchen, die an ihn gestellt wurden, gerecht werden konnte, ohne der Würde der Kunst nahe zu treten. Er soll 40 Opern, 44 Passionsmusiken, nicht weniger als 12 vollständige Jahrgänge von Gottesdienstmusik (Cantaten und Motetten), 32 Cantaten zu Investituren, 8—10 Oratorien,

über 300 Ouverturen, Krönungs-, Hochzeits-, Begräbnis-Musiken und eine Fülle von Sachen für Kammermusik geschrieben haben.

Für die Hamburger Bühne componirte mehrere deutsche Opern und ist deshalb diesem Kreise beizuzählen der Dresdener Hofkapellmeister und Violinvirtuos Nicolaus Adam Strungk, geb. 1640 zu Celle, † 1700 zu Leipzig. Derselbe verdient auch deshalb hier erwähnt zu werden, weil er schon 1693 eine Oper mit deutschen Sängern zu Leipzig in's Leben rief, die freilich bald nach seinem Tode (1729) eingieng.

Auch die Hamburger Oper kam nach Keisers Tode in die Hände der Italiener, welche mit ihrer hoch entwickelten Gesangkunst und ihren vollendet schönen Formen die musikalische Welt wenigstens auf dem Gebiete der Oper vollständig beherrschten. Unter den deutschen Tonsetzern dieser Zeit, welche auf diesem Gebiete den Italienern ebenbürtig waren, aber auch ganz und gar dem italienischen Einfluß unterlagen, ohne ihre speciell deutsche Eigentümlichkeit in der Kunst ausprägen zu können, wäre neben Haffe (s. S. 172) zu nennen Karl Heinrich Graun, geb. den 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück in Sachsen; derselbe erhielt seine musikalische Bildung in Dresden, wo damals die italienische Oper florirte: zuerst fand er in Braunschweig als Tenorist und Vicekapellmeister Anstellung. Von dort berief ihn der damalige Kronprinz von Preußen, der nachmalige König Friedrich der Große nach Reinsberg. Als derselbe 1740 den Thron bestieg, wurde Graun Königl. Hofkapellmeister und erhielt den Auftrag, zur Herstellung einer italienischen Oper in Berlin die Kräfte aus Italien zu holen. Graun löste die Aufgabe trefflich und von nun an gieng seine Thätigkeit fast ganz im Wirken für die italienische Oper auf, für die er und Haffe fast ausschließlich den Stoff lieferten. Außer seinen Opern, deren es etwa 36—40 sein dürften, schrieb Graun Cantaten, Motetten und einige Werke für Kammermusik. Sein berühmtestes Werk ist das Oratorium „Der

Lob Jesu“, welches freilich den Operncomponisten stark ver-räth. —

Während in Deutschland die italienische Oper unbedingt die Herrschaft behauptete und — mindestens auf dem Gebiet der ernstern Oper — die deutsche Eigenart nicht aufkommen ließ, hatte in Frankreich schon Lully (1633—87 f. u.) eine specifisch französische Oper begründet, welcher ein deutscher, Glück, die classische Vollendung geben sollte (daher wir erst später im Zusammenhang darauf zurückkommen).

In England war dem italienischen Einflusse eine bedeutende, original-englische Künstlerindividualität in Henry Purcell entgegengetreten. Geboren 1658 in Westminster als der Sohn des Chorleiters an der Westminster-Abtei erhielt er seine erste Ausbildung als Kapellknabe an der königl. Kapelle unter Cooke, Humphrey und Blows. Eine Oper »Dido and Aeneas« (1675) lenkte die Aufmerksamkeit auf ihn; er schrieb nun für verschiedene Schauspiele Einleitungen, Einlagen u. s. f. 1680 wurde er Organist an der Westminster-Abtei, 1682 an der Chapel Royal, und starb am 21. Nov. 1695. Er schuf neben seinen zahlreichen Opern, in welchen er die Musik der Handlung unterzuordnen bemüht ist, eine bedeutende Reihe von kirchlichen Compositionen: ein Tedeum und Jubilate auf den Cäcilientag, 20 Anthems mit Orchester, 32 Anthems mit Orgel, 3 Services, Hymnen u. u. Nach Purcells frühem Tode drang auch in England der italienische Einfluß siegreich durch. Denn weder sein Bruder Daniel Purcell noch sein Sohn Edward konnte ihn ersetzen. Aber zehn Tage nach seinem Tode wurde in Deutschland der gewaltige Mann geboren, der Purcells Erbschaft in England antreten sollte, ihn freilich um mehr als Haupteslänge überragend: Georg Friedrich Händel.

In Deutschland selbst aber, welches auf dem Gebiete der Oper, des verwöhnten Schooßkinds der Zeit, hinter den Italienern zurückstehen mußte, kam der deutsche Geist zu originalem und

gewaltigem Ausdruck in den Werken des sächlichen Cantors an der Thomasschule zu Leipzig, Johann Sebastian Bach, des Patriarchen der deutschen Musik.

Mit diesen drei Gewaltigen, Bach, Händel, Gluck, geht die geistige Führerschaft auf dem Gebiet der Musik auf Deutschland über, wenn auch erst langsam und allmählich.

Unhang. Die Instrumentalmusik in Deutschland.

Als hochbedeutende deutsche Meister im Orgelspiel, das mehr und mehr selbständige Bedeutung gewann, sind zu erwähnen Samuel Scheidt (geb. 1587 zu Halle, † 1654), ein Schüler Sweelind's und Componist einer großen Anzahl von wahrhaft orgelgemäßen, thematisch gearbeiteten Orgelstücken (Fugen, Toccaten, Variationen u. a.), Johann Jacob Froberger (geb. zu Halle, Hoforganist von Ferdinand III. in Wien, † 1667 zu Héricourt [Mömpelgart]), ein Schüler Frescobaldis, Johann Caspar Kerl (geb. 1628 zu Gaimersheim in Bayern, † 1693 zu München), zugleich tüchtiger Operncomponist, Dietrich Buxtehude (geb. 1637, † 1707, 1668—1707 in Lübeck), Johann Adam Reinken (geb. 1623 zu Deventer, 60 Jahre lang Organist zu St. Catharina in Hamburg), Jacob Prätorius, Heinrich Scheidemann, beide Sweelinds Schüler, Vincent Lübeck (1654—1740), Organist in Hamburg, Johann Theile (1646—1724), Georg Muffat († 1722), Friedrich Wilhelm Zachau (1663—1712) in Halle (Händels Lehrer) und Georg Böhm, Schüler Reinkens in Lüneburg (als Bach dort war) 1661—1735.

Hervorragende Violinvirtuosen waren: Heinrich Johann Franz Biber (1638—1698), Nicolaus Adam Strungf (geb. 1640 zu Celle, † 1700 s. o.), Johann Georg Pisendel (geb. 1687 zu Karlsburg, † 1755 in Dresden, Schüler von Torelli in Ansbach), Franz Benda, das Haupt der Künstlerfamilie Benda (geb. 1709 in Böhmen, † 1786 zu Potsdam), Johann Carl Stamitz (geb. 1719 zu Deutschbrod in Böhmen, † 1761

zu Mannheim), Christian Cannabich (geb. 1731 in Mannheim, † 1798 in Frankfurt a. M.), Schüler von Stamitz, sein Sohn Carl Cannabich (1769—1805), F. Fränzl (1734—1803), Friedrich Wilhelm Rust (geb. 6. Juli 1739, † 1796 in Dessau) u. a.

Das Flötenspiel fand seinen glänzendsten Meister in Joaachim Quanz (geb. 1697 im Hannover'schen, seit 1741 Kammermusikus und Hofcomponist Friedrichs des Großen, † 1773 in Potsdam), ein vielgereifter und gründlich gebildeter Musiker, der namentlich auch bei den Neapolitanern in die Schule gegangen war.

Die Posaune fand einen glänzenden Virtuosen in Arnold Ferdinand Christian († in Wien), dessen Familie den Posaunistendienst fast 100 Jahre daselbst versah, so daß der berühmte Verfasser des »Gradus ad Parnassum«, Fux sagt: „daß dieses Instrument denen Christian angeboren sei“.

Auf dem Clavier waren die meisten Organisten so tüchtig wie auf der Orgel, wie denn die Spielweise beider Instrumente noch nicht auseinandertrat. Man bewegte sich beim Clavierspiel in denselben Formen wie auf der Orgel (Toccata, Ricercare, Fugen, Capriccios u. s. f.), cultivirte aber daneben auch Tänze (Chaconne, Sarabande, Polonaise, Allemande, Anglaise, Gavotte, Courante, Siciliano u. s. f.); schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts verband man eine Reihe solcher Tänze zu einem Cyclus (»Suite« oder »Partite«). Der erste, welcher die Eigentümlichkeit des Instruments in sprechender Weise bei der Composition zum Ausdruck brachte, ist der Franzose François Couperin (geb. 1668 zu Paris, 1696 Organist zu St. Gervais, seit 1701 Kammerclavierist des Königs, † 1733). Sein Einfluß auf die gesammte Claviercomposition war ein bedeutender, wie denn auch der Vater des modernen Clavierspiels, der Schöpfer des „Wohltemperirten Claviers“, J. S. Bach auf Couperin viel gehalten hat. Als der Begründer der Clavier-sonate wird gewöhnlich der Vorgänger Bachs im Cantorat an der Thomaschule zu Leipzig, Johann Ruhnau

(geb. 1667 in Geyfing am Erzgebirge, seit 1684 Organist in Leipzig, seit 1701 auch Cantor, † 1722) genannt, insofern mit Recht, als er zuerst die Form der Kammersonate auf das Clavier übertrug, (die erste bestand aus I. Präludium und Fuge, II. Adagio und III. Allegro, worauf der I. Doppelsatz wiederholt wurde). Wie Couperin, so hat auch Kuhnau sich herzlich auf Programmmusik für das Clavier eingelassen („Musikalische Vorstellungen einiger biblischer Historien in 6 Sonaten, auf dem Claviere zu spielen“, worunter der erste Satz der Sonate, welche den „von David vermittelt der Musik curirten Saul“ darstellt, im Einzelnen repräsentirt: 1. Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit, 2. Davids erquickendes Harfenspiel, 3. des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe). — Die völlig claviergemäße Ausgestaltung, an welcher Domenico Scarlatti (dessen Sonaten aus nur Einem, unsrem ersten Sonatensatz, bestehen) ganz wesentlichen Antheil hat, war erst das Werk Philipp Emanuel Bachs (s. u.). —

3. Epoche.

Die classische Vollendung der protestantischen Kirchenmusik.

Reißmann, Von Bach bis Wagner. Berlin 1861.

E. Naumann, Deutsche Tondichter von Bach bis auf die Gegenwart Berlin 1875. 2. Aufl.

Riehl, Musik. Charakterköpfe. Stuttg. 1874.

O. Gumprecht, Neue musik. Char.-Bilder. Leipzig 1876.

Zwischen der gefunden, natürlichen Lebensanschauung und den Forderungen und Schematen einer dürren, scholastischen Orthodogie war allmählich ein scharfer Gegensatz entstanden. Der Pietismus mit seinem treffenden Sätze: *pectus facit theologum* suchte die Kluft zwischen Orthodogie und Leben auszufüllen, indem er die Religion als Sache des Lebens und des Herzens ansehen lehrte und nicht als Sache der trockenen Verstandesbetrachtung. In der Wissenschaft selbst regte sich der Sinn und das Interesse für das geschichtlich Geschehene;

wurde auch die Geschichte rationalistisch gemeißelt und in höchst ungeschichtlichem Sinne getrieben, das Interesse war doch da und von den trockenen Sätzen der scholastischen Orthodoxie lehrte es sich zu der wirklichen Erscheinung und dem wirklichen Leben des Christentums.

Für beide Seiten hat auch die Musik ihre bestimmten Formen gefunden und so in ihrer Weise zur Darstellung des neu geweckten lebendigen evangelischen Christentums beigetragen.

In den, seine volle Größe entfaltenden und seine höchste Meistererschaft bekundenden biblischen Oratorien feiert Händel die heilige Geschichte in mächtigen, bisher nie gehörten Klängen. Auf dem breiten Strom einer gewaltigen, aber bei aller Erhabenheit doch wahrhaft volkstümlichen Musik von edelster Einfachheit und Klarheit führt er dem Gemüte die herrlichen Gotteshelden der Bibel vor und zwingt uns durch die Macht der Töne, mit ihnen zu klagen und zu beten, theilzunehmen an ihren Kämpfen und Siegen. Die künstlerisch-musikalische Feier der Offenbarungsgeschichte, der großen Thaten Gottes, ist an und für sich ein Gottesdienst im weiteren Sinne des Wortes und gehört darum von Haus aus in die Kirche; ein durchaus richtiges Gefühl führte bald darauf, alle bildartige Darstellung auszuschließen, Oratorium und Drama streng von einander zu scheiden und die Vorstellung der heiligen Welt und ihrer Gestalten der durch heilige Musik beflügelten Phantasie des Glaubens zu überlassen. Sofern die Vertrautheit mit der heiligen Geschichte, das lebhafteste persönliche Interesse mit ihren Helden, die lebendige Theilnahme an ihren Kämpfen und Zielen diejenige Stellung zur hl. Schrift voraussetzt, welche der Protestantismus seinen Bekennern anweist, sehen wir in dem biblischen Oratorium, wenn es auch in der katholischen Kirche seinen Ursprung hat, ein spezifisches Kunstwerk des Protestantismus. Händels Oratorien bilden zusammen ein Epos der christlichen Offenbarung. Wir feiern daher in ihm nicht bloß einen der größten

und universalsten Tonsetzer aller Zeiten überhaupt, sondern es liegt für uns seine spezifische und einzigartige Bedeutung wesentlich auch darin, daß er das musikalisch-biblische Epos geschaffen hat, ein Kunstwerk, dessen erbauliche und gottesdienstliche Seite freilich von der Kirche, deren Geist es am nächsten verwandt ist, der protestantischen noch nicht genügend gewürdigt worden ist.

Nach in Bach steht zunächst ein musikalischer Hero von einer Größe und Vielseitigkeit vor uns, wie sie noch nicht dagewesen ist. Aber ausdrücklich stellt er seine Kunst in den Dienst der evangelischen Kirche; ihr eine würdige Musik zu geben, das ist der leitende Gedanke seines Lebens und Schaffens. So gipfelt denn auch sein Schaffen, so Gewaltiges er auf den übrigen Gebieten der Musik hervorgebracht hat, in der Kirchenmusik, die bei ihm protestantische Kirchenmusik im eigentlichen Sinne sein will von Haus aus und darum ausdrücklich für den Gottesdienst bestimmt ist.

So haben wir ein Recht, diese beiden Meister, Händel und Bach, unbeschadet ihrer universalen Stellung in der Musikgeschichte, als die klassischen Vertreter der protestantischen Kirchenmusik in Anspruch zu nehmen.

1. Abschnitt.

Georg Friedrich Händel.

Händel, G. F., Lebensbeschreibung nebst einem Verzeichniß seiner Ausübungswerke. Uebs. von Mattheson. Hamburg 1761.

Schölicher, The life of Handel. London 1857.

Chrysander, G. F. Händel. Leipzig 1858 ff.

Servinus, Händel und Shakespeare. Leipzig 1868.

Georg Friedrich Händel (er selbst schreibt sich in Deutschland Händel, in Italien Hendel, in England Handel) stammt aus einem kräftigen Geschlechte. Der Großvater väterlicherseits, ein ehrfamer Kupferschmiedemeister, war aus Breslau um seines evangelischen Glaubens willen vertrieben worden und in Halle

eingewandert. Der Urgroßvater mütterlicherseits gehörte zu den 1625 aus Böhmen vertriebenen evangelischen Geistlichen. Der Zug energischer Treue gegen die Einmal anerkannte Wahrheit steckte den Händel somit im Blut.

Der Vater Georg Händel, wohnhaft zu Halle, hatte es zum Amtswundarzt des Amts Gibichenstein, ja zum „Hurfürstlich-sächsischen Kammerdiener“ gebracht. Er heirathete, schon 62 Jahre alt, in zweiter Ehe Dorothea Laust, Tochter des Pastors von Gibichenstein; es war „eine Ehe, die auf kein vergängliches Interesse, sondern vielmehr auf Gleichheit der Gemüther und wahre Tugend gegründet war“, sagt die Leichenrede auf Händels Mutter und fügt noch bei: „es hat unsre Selige mit diesem, ihrem Eheherrn bis an den Tag seines Todes jederzeit ruhig, vergnügt und christfriedlich gelebt“.

Aus dieser Ehe wurde als zweiter Sohn (der erste war bald gestorben, 6 Kinder hatte der Vater von der ersten Frau) am 24. Febr. 1685 (nach anderen am 23.), ohne Zweifel im Hause Nr. 4 in der Schlammgasse Georg Friedrich Händel geboren.

Der Vater war ein aufstrebender Mann von kräftigem, festem und ernstem Charakter, der Sohn erbte von ihm den unbeugsamen Sinn und die ungeschwächte Willenskraft, vermöge deren er aus dem schwächlichen Zeitalter wie ein Riese hervortragt. Die Mutter war eine ehrenfeste, treugefinnte deutsche Hausfrau von hellem Geist und tiefer Herzensfrömmigkeit; die Leichenrede hebt als besondere Charaktereigenschaft an ihr die kindliche Hingebung und Aufopferung hervor, welche sie ihrem alten Vater in Noth- und Krankheitszeiten erwiesen habe. Von ihr hatte der große Sohn die grundgesunde Tüchtigkeit im Schaffen, den sittlichen Ernst, der oft an's Rigorose und Harte streifte, und den hellen Geist; der ebensoweit von der oberflächlichen Freisinnigkeit seiner Zeit als von frömmelnder Schwärmerei entfernt war.

Die Familie lebte in einer hochansehnlichen bürgerlichen

Stellung und in recht behäbigen Geldverhältnissen. Es war das Haus Schlammgasse Nr. 4 ein solides Bürgerhaus, in dem Biederfinn, protestantischer Ernst und freie Gastlichkeit herrschten.

Georg Friedrich zeigte schon in früher Jugend eine hervorragende Neigung zur Musik; als Kind erhielt er vom Weihnachtsmann alle Arten von Instrumenten: der Vater aber, der aus seinem Liebling „etwas Rechtes“ machen wollte, verbot eines schönen Tages das Geklimper.

Eine gute Hausstante wußte jedoch dem Kleinen heimlicherweise ein Clavichord zu verschaffen und Händel spielte darauf, wie erzählt wird, Nachts, wenn die Hausgenossen im Schlafe lagen. Es war die bloße Freude an der Sache, am musikalischen Hören und Gestalten, was ihn zur Musik hinzog, nicht etwa die eigenwillige Sucht, ein Musiker zu werden.

Der Vater gestattete übrigens das Musificiren wieder; stillschweigend freute er sich der reichen Begabung seines Kindes; ja er gab den Sohn, durch den Zuspruch seines Fürsten bewogen, in den Unterricht des Organisten Zachau, welcher, so geschmacklos er als Componist war, doch ein tüchtiger Lehrer gewesen sein muß; denn Händel hat von ihm nie anders, als mit der größten Pietät gesprochen. Durch ihn ist Händel mit der strengen Kunst des Contrapunkts vertraut geworden und durch ihn hat er die solide Basis erworben, auf welcher seine ganze musikalische Entwicklung ruhte.

Schon im 16. Jahre war er in seiner Vaterstadt eine musikalische Autorität; Telemann suchte ihn, als er nach Halle kam, auf, und beide verstanden sich. Schon 1696 war Händel von seinem Vater nach Berlin mitgenommen und der geistvollen Kurfürstin Sofie Charlotte vorgestellt worden. Diese war eine begeisterte Schülerin Steffanis und der italienischen Musik zugethan; sie hatte einen gewählten Kreis bedeutender Künstler um sich versammelt und förderte eifrig die Kunst. Der junge Händel erregte in hohem Grade die Aufmerksamkeit dieses

Kreises und der hohen Herrschaften. Aber trotz aller Anerbietungen, welche der Kurfürst (später König Friedrich I.) dem Vater Händels machte, willigte derselbe nicht ein in den Vorschlag, seinen Sohn Musiker von Profession werden zu lassen.

Händel selbst ehrte den Willen seines Vaters auch nach dessen 1698 erfolgtem Tode trotz der mächtig sich geltend machenden Neigung zum Künstlerberuf; er bezog am 10. Februar 1702 die Universität Halle, um ernstlich Jura zu treiben, wie einst der berühmte Heinrich Schüz.

Hier hat er zwar seinen musikalischen Neigungen freien Lauf gelassen, indem er an den freien Nachmittagen begabtere Studiengenossen in seinem elterlichen Hause versammelte, um zu musizieren; aber der Hauptzweck wurde von ihm, der in erster Linie ein guter Sohn war, keineswegs außer Acht gelassen, wie Mattheson später von ihm bezeugte: „Händel habe neben seiner ungemeynen musikalischen Wissenschaft gar keine Studia gemacht“.

An der reformirten Hauptkirche war der Organistendienst aufgegangen, indem der bisherige Organist durchgegangen war. Da derselbe die Noten mitgenommen hatte, so mußte bei der Neubesezung der Stelle auf eine wirkliche musikalische Capacität gedacht werden, die zu componiren im Stande wäre. Der 18jährige Händel erhielt die Stelle und mit der Stelle die Pflicht und Gelegenheit, fleißig zu componiren; diese Thätigkeit reifte seinen Entschluß, umzufatteln, und mit der vollen Einwilligung der Seinen bog er nun in die Laufbahn ein, welche ihm seine musikalische Begabung anwies. Nur ein Jahr blieb er zu Halle; 1703 — fünf Jahre erst nach seines Vaters Tod — zog er nach Hamburg, der hohen Schule der Oper in Deutschland, um als Musiker zu lernen und sich zum Künstler auszubilden.

In Hamburg erblickte man in jenen Tagen den Mittelpunkt des musikalischen Lebens in Deutschland. Der ernste Styl war durch tüchtige Organisten vertreten; am Gänsemarkt

aber blühte der neue Styl, für welchen Mattheson streitbar und schreibfertig eintrat. Händel brachte solide Kenntnisse mit: „er war stark auf der Orgel, stärker als Ruhnau, in Fugen und Contrapunkten, absonderlich *ex tempore*; aber er wußte sehr wenig von der Melodie“, urtheilt sein aufgedrungener Mentor Mattheson, dem er „einige besondre Contrapunktgriffe eröffnete“, wogegen ihm der vielgeschäftige Mann den „dramatischen Styl“ beibrachte; denn Händel „setzte sehr lange, lange Cantaten, die doch nicht das rechte Geschick und den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten“; er „wurde bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzt“.

Wie weit Matthesons Lehrerverdienst reicht, lassen wir dahingestellt. Händel war gewohnt zu lernen und mit eiferner Energie an sich zu arbeiten. Von Haus aus ernst gesinnt, hielt er sich von dem lächerlichen Treiben der Keiser und Genossen möglichst fern, so weit es überhaupt sein Dienst als Ripienist bei der zweiten Violine zuließ. In der kurzen Zeit seines Hamburger Aufenthalts hat sich der sparsame junge Mann in den Kreisen, da man „nie Geld hatte“, 200 Ducaten zusammengespart. Wo man zudringlich wurde, da wußte er mit heißendem Sarcasmus sich zurückzuziehen.

Der Dichter Postel fühlte sich von den ernsteren, solideren Klängen Händels angezogen und dichtete eine Passion, die Händel 1704 componirte. Während dies Erstlingswerk wohl wegen seiner massigen Breite keinen nennenswerten Erfolg hatte, machte ein zweites Werk, die Oper „*Almira*“ (1705), den Componisten mit einem Male zum Löwen des Tages und zum Liebling des Publicums, zog ihm aber zugleich den Neid und die Eifersucht Reinhard Keisers zu und wurde mit die Veranlassung zu einer peinlichen Fehde mit dem „Gönner“ Mattheson, welche Händel beinahe das Leben gekostet hätte, wenn nicht Matthesons Degen an Händels Rockknopf abgesprungen wäre.

Bezeichnend ist, daß Händel nur ein einziges Mal jene Scene erzählt hat und zwar ohne Matthesons Namen zu nen-

nen, ebenso daß er sich in würdiges Schweigen hüllte gegenüber von den bühnischen Intriguen und niederträchtigen Verleumdungen, die Keisers Eifersucht in Scene setzte. Er schrieb, von dem ungeheuren Beifall, welchen die Almira gefunden hatte, aufgemuntert eine zweite und dritte Oper „Nero“ (1705) und „Florindo und Daphne“ (1708 aufgeführt), reiste aber, ohne sich um den Erfolg oder Mißerfolg dieser Werke im geringsten zu kümmern und ihn abzuwarten, mit seinen Ersparnissen dem Lande des Gesangs, der Heimat der Musik zu, in das herrliche sonnige Italien (1707).

Es war ein glücklicher Stern, welcher Händel nach Italien führte. Italien war damals das Ziel der Wallfahrt nicht bloß für die Künstler selbst, sondern überhaupt für Alle, welche als feine gebildete Kunstkenner in der Gesellschaft mitzählen wollten, ja für alle, welche auf feineren Geschmack und umfassendere Weltbildung Anspruch machten. In der Musik speciell war bei den Italienern das Formgefühl am feinsten ausgebildet: Ebenmaß, Schönheit des Klanges und einheitliche Gesamthaltung galten für die ersten Bedingungen eines Kunstwerks. Die Form war damals noch nicht zur Schablone geworden, sondern es war organische Form, Form in und aus sich selbst voll Leben und Reiz. Es war ja noch die Zeit der Durante, Corelli, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, die Zeit der ersten, vom Geiste ächten Künstlertums beseelten Sänger und Sängerinnen, die, weil innerlich und vielseitig gebildet, nicht auf Glanz und Effect, sondern auf ächte, dramatische Wirkung hinarbeiteten und daher vom Componisten verlangten, daß seine Sachen sich genau in den Grenzen des natürlichen Stimmumfangs bewegten und in jeder Beziehung das natürliche Maß einhielten. Alles das waren Dinge, die Händel noch fehlten: aus Italien erst hat er sein sicheres Ebenmaß und das feine Gefühl für die Schönheitslinie mitgebracht; dort hat er gelernt, aus dem Geist und dem Charakter jeder einzelnen Stimme heraus zu componiren (man ver-

gleiche in dieser Beziehung den rücksichtslos mit der Stimme wie mit einem Instrument verfahrenen Bach mit dem feinfühlenden Händel!). Vor der Verflachung, die später den deutschen Künstler in Italien bedrohte, bewahrte ihn der für alles Schöne offene, vielseitige und hochgebildete Kunstsinne der damaligen musikalischen Welt Italiens: das damalige Italien empfand und würdigte in vollem Maße die Größe und Höhe des deutschen Stils; man wurde nicht verwirrt durch die großartige Anlage von Händels Sätzen, der in bisher nicht gewohnter Gewalt und Gedrungenheit seine Melodien und Harmonien ordnete; ja die riesige Kraft, die Massigkeit und granitne Fügung der Sätze des großen „Sachsen“ weckte den stürmischen Enthusiasmus des italienischen Publikums, das neidlos die Vorzüge des Fremden bewunderte. Auf Händel selbst warf dieser ungeheure Erfolg seines Genies lichte Reflexe zurück: eine jugendfrische sonnige Freudigkeit ist über die Werke seines italienischen Aufenthalts ausgegossen. Sie bezeichnen die herrliche Blüte, noch nicht die gereifte Frucht seines Wirkens. 1707 vollendete er die Oper „Rodrigo“ in Florenz, die ihm viel Geld und Ehre sowie die enthusiastische Verehrung der gefeierten Vittoria Tesi gewann, welche nun nichts mehr als „Händel'sches“ sang; im Januar 1708 brachte er die Oper „Agrippina“ in Venedig zur Aufführung und lernte Antonio Votti kennen. Im März 1708 reiste er wieder nach Rom und fand daselbst die wärmste Aufnahme. Er lernte Corelli kennen, componirte 2 Oratorien (»Il trionfo del tempo e del disinganno«, »La resurrezione«) und wurde in den Künstler- und Gelehrtenbund der Arkadier aufgenommen. Die künstlerische Frucht dieses Umgangs ist das Schäferspiel „Acis und Galathea“ 1708, welches zu Neapel componirt wurde. Dorthin war er mit Alessandro Scarlatti und dessen Sohn Domenico, an die er sich schon in Rom angeschlossen hatte, im Juli 1708 gereist. Im Herbst 1709 war er wieder in Rom, wo er, angeregt durch die Pifferari, die sinfonie pastorale zum

Messias concipirte. Ueberall ließ er Werke als Zeugen der reichen inneren Anregung zurück, welche ihm das herrliche Land und der treffliche Umgang gewährte.

In Venedig hatte er Ernst August von Hannover kennen gelernt und dieser hatte ihn an sich zu fesseln gesucht. 1710 reiste er auf dessen Veranlassung mit dem Abbate Steffani, dem Hofkapellmeister Ernst Augusts, über Halle nach Hannover. Da Steffani bald darauf Bischof wurde und nach Rom übersiedelte, erhielt Händel die Kapellmeisterstelle und reiste mit der Bewilligung des Kurfürsten Ernst August und auf Anregung desselben nach England. Unerhört war der Enthusiasmus, mit dem der deutsche Meister in England aufgenommen wurde. Die in dem kurzen Zeitraum von 14 Tagen zum Theil aus älteren Stücken zusammengestellte Oper „*Rinaldo*“ ertrug 1500 Pst. (c. 280,000 M.). Nur ungern kehrte er nach Hannover zurück. Schon 1712 reiste er wieder nach England; das zur Friedensfeier componirte *Utrechter Te-deum* trug ihm einen bleibenden Jahresgehalt von 200 Pst. ein.

Als die Königin Anna 1714 starb, folgte ihr der bisherige Kurfürst von Hannover, Ernst August, als König Georg I. auf dem englischen Throne. Ihm zu Ehren componirte Händel eine Serenade, die sogenannte „*Wassermusik*“. 1716 gieng er im Gefolge des Königs nach Hannover, wo er die *Passionsmusik* auf einen Text von Brokes componirte. Von hier aus reiste er nach Halle, um seine Mutter zu besuchen und die alte Heimat wieder zu sehen. Nach seiner Rückkehr über den Canal war er drei Jahre der Gast des Herzogs von Chandos auf dessen Schloß Cannons bei London, wo er die beiden *Chandos-Te-deum*, 12 *Chandos-Anthems* und das erste *Oratorium* „*Esther*“ componirte und das Schäferspiel „*Acis und Galathea*“ umarbeitete.

1719 wurde auf dem Heumarkt unter Anregung von Seiten des Hofes die „*Königliche Akademie für Musik*“ (Royal academy of music) gegründet und Händel mit der Leitung dieses

Instituts betraut. Für ihn begann damit eine Kette von Widerwärtigkeiten und Bitternissen. Schon nach 8 Jahren, während welcher Händel eine Reihe von Opern componirte und unter steigendem Beifall aufführte („*Radamisto*“ 1720: „*Muzio Scevola*“, „*Floridant*“ 1721; „*Ottone*“, „*Flavio*“ 1723; „*Giulio Cesare*“ 1724; „*Lamerlano*“ 1724; „*Robelinde*“ 1725; „*Scipione*“ 1726; „*Messandro*“ 1726; „*Admeto*“ 1727; „*Riccardo I.*“ 1727; „*Siroe*“ 1728; „*Tolemeo*“ 1728) gieng das Unternehmen in Folge von Intriguen und wegen schlechter Finanzen auseinander, kurz nachdem Händels Haupttrivale Giovanna Battista Buononcini (geb. 1660 zu Modena, seit 1716 in London) hatte das Feld räumen müssen. Ein gewisser Heidegger, der bisherige technische Director, kaufte das Theater und übertrug Händel die Leitung, der 1729 mit neuem Personal, das er selbst in Italien geworben hatte, die Akademie wieder eröffnete und die Opern „*Gotario*“ 1729, „*Partenope*“ 1730, „*Poro*“ 1731, „*Gzio*“ 1731, „*Sofarme*“ 1732, „*Orlando*“ 1732 zur Aufführung brachte. Seine Unbeugsamkeit in Sachen der Kunst brachte ihm schroffe Verwicklung mit dem Sänger Senesimo und führte dessen Entlassung herbei. Händels zahlreichen Gegnern war dies willkommenen Anlaß, dem Unternehmen des starrsinnigen Meisters ein Concurrnzunternehmen mit den weltberühmten Sängern Senesimo und Farinelli gegenüberzustellen, dessen Leitung erst Porpora dann Haffe übertragen wurde. Heidegger war ein zu kluger Geschäftsmann, um jetzt noch an Händel festzuhalten; er räumte sein Theater den Italienern ein und Händel miethete nun das Theater am Coventgarden, das er auf eigene Rechnung führte. Die unsäglichen Anstrengungen, die es ihn kostete, das Unternehmen durchzusetzen (er brachte unter anderem zur Aufführung: „*Terpsichore*“ 1734, „*Ariodante*“ 1734, „*Alcina*“ 1735, „*Atalanta*“ 1736, „*Giustino*“ 1736, „*Arminio*“ 1736, „*Berenice*“ 1737, „*Alexandersfest*“ 1737, „*Deborah*“, sowie in neuer Bearbeitung „*Esther*“, „*Acis*

Galathea“) untergruben seine Kraft; er wurde vom Schlage getroffen, erholte sich wieder und, nachdem das Concurrrenzunternehmen der Italiener in die Brüche gegangen war, versuchte er es abermals mit Heidegger („Faramondo“ 1737, „Cerse“ 1737), dann allein („Jove in Argo“, „Imeneo“, „Deidamia“). Von 1741 an aber wandte er seine ganze geniale Kraft ausschließlich der Aufgabe und Form zu, welche er in einer für alle Zeiten mustergültigen Weise zu vollenden berufen war und in welcher er der Classifier im vollsten Sinne des Wortes wurde, dem Dratorium.

Ohne Decorationsbeiwert wirkt hier ausschließlich vereint Poesie und Musik: mit gigantischer Kraft führt Händel auf seinen dichtgeordneten Tonwellen, die einem gewaltigen Strome vergleichbar sind, die großartigsten Momente und Stimmungen der heiligen Geschichte und der heiligen Helden vor: die Gleichartigkeit des Ganzen, welche bei aller Feinheit der Charakterzeichnung im Einzelnen doch im Ganzen vorwaltet, stempelt den Styl zu einem epischen, so daß sich die Wirkung des Händel'schen Dratoriums am besten mit der eines großartigen Epos vergleichen läßt und wir berechtigt sind, das Dratorium Händels ein musikalisches Epos zu nennen.

Schon 1738 hatte Händel die Dratorien „Saul“; „Israel in Egypten“ mit den hochdramatischen Chören, 1740 »L'Allegro il Penseroso ed il Moderato«; noch früher, 1720, „Esther“, zwischen 1732—34 „Deborah“, „Athalia“, 1736 „Alexandersfest“ componirt. 1741 schrieb er in 24 Tagen das herrlichste aller seiner Werke, den „Messias“, „eine wahre christliche Epopöe in Tönen“ (Herder). Es folgen „Samjon“ 1742, „Semele“ 1743, „Herakles“ 1744, „Belsazar“ 1744, das „gelegentliche Dratorium“ 1745, „Judas Maccabäus“ und „Josef“ 1746; „Josua“ und „Alexander Balus“ 1747; „Suzanna“, „Salomo“ 1748, „Theodora“ 1749 und zuletzt „Jephtha“ 1751 — welches Dratorium er schon als blinder Mann schrieb.

Wie es in der Regel in der Kunst geht, so gieng es auch hier: die Werke, die schon darum Händels Meisterchaft bekunden, weil Können und Wollen, Form und Inhalt darin völlig eins sind und sich gegenseitig innig durchdringen, so daß die Wirkung eine durchaus reine, volle und darum überwältigende ist, der Hörer in die großartigen, Völker und Herzen bewegenden Stimmungen durch den Strom der Töne förmlich hineingerissen wird — diese Werke fanden anfänglich nicht den rechten Beifall; die Leute verstanden den gefeierten Meister plötzlich nicht mehr, begriffen die neue Richtung, das neue Kunstwerk nicht.

In Dublin führte der Meister 1741 zum ersten Mal den „Messias“ zum Besten der in Schuldhast befindlichen Gefangenen auf; 1742 eroberte das „heilige Oratorium“, das erste, das ganz aus Worten der hl. Schrift bestand, auch in London die Herzen und Händel hat es bis zu seinem Tode alljährlich zum Besten des Findlingshospitals in London aufgeführt. Der Messias hat „die Hungrigen gespeiset, die Nackenden bekleidet, die Waisen verpflegt“, sagt daher ebenso schön wie wahr Burney — und mit dem „Messias“ ist der Meister aus der Kunstwelt geschieden, die Aufführung desselben, die er 8 Tage vor seinem Tode leitete, war seine letzte That.

Seit 1751 war er erblindet. Nichtsdestoweniger war er bis zum Ende thätig. Sein Wunsch, er wolle am Charfreitag sterben, damit er seinem Heiland und Erlöser entgegenkommen könne, ward erfüllt. Er starb lebensmüde am Charfreitag 13. April 1759. Seine irdischen Reste ruhen in der Westminster-Abtei inmitten der Großen der englischen Nation, ein Marmordenkmal bezeichnet das Grab des Fremden, für dessen Wirken sein eigenes Volk noch nicht die Reife des Verständnisses und den großen Sinn besaß; denn es konnte ihn erst verstehen lernen, als ein neuer Geist die engen Schranken und kleinlichen Verhältnisse jener trüben Zeit vom deutschen Boden weggeegt hatte, im 19. Jahrhundert.

II. Charakteristik. Händels Charakterbild ist theils von Neidern ungerechter Weise verdunkelt, theils von Enthufianften verzeichnet worden. Die vielen Anekdoten, welche über ihn umlaufen, müssen deßhalb vorſichtig aufgenommen und ſorgfältig geſichtet werden.

Außerlich war Händel eine impoſante Erſcheinung von athletifchem Körperbau und gewaltiger Kraft. (Bekannt iſt ja die Anekdote von ſeiner Scene mit der Cuzzoni!) In ſeinem Weſen hatte er etwas Urſprüngliches und Granitenes, das uns geſtattet, ihn einen Urcharakter zu nennen. Der hervorſtehendſte Zug in demſelben war eine gebiegene, auf ſittlichem Grunde ruhende Feſtigkeit, die neben heftiger Erregbarkeit des Gemüths recht wohl Platz hatte. Vorſichtig und zurückhaltend, wo er ſich etwas innerlich noch nicht angeeignet hatte, erſchien er zäh bis zum Eigenſinn, wenn es galt, das, was er für recht erkannt hatte, feſtzuhalten. Als ihm z. B. in Italien das Anſinnen geſtellt wurde, katholiſch zu werden — wohl um leichter fortzukommen — erklärte er: „Ich bin weder geſchickt noch geneigt zum Forſchen oder Unterſuchen in Dingen dieſer Art, ſondern feſtlich entſchloſſen, als ein Glied derjenigen Gemeinde, darin ich geboren und erzogen bin, zu leben und zu ſterben, die Glaubensartikel mögen nun wahr oder falſch ſein“. So haßte er auch in der Muſik nur das Niedrige und Gemeine und ließ ſich nie zur Nachgibigkeit dagegen bringen, während er gegen das Harmloſe ſtets nachſichtig und tolerant war, ja ſolche harmloſe im Zeitgeſchmack liegende Dinge, über die er ſelbſt ſarkastiſch lächeln mußte, in ſeinen eigenen Werken unbefangen mitlaufen ließ. Rückſichtslos in der Vertheidigung ſeines Rechts und ſeiner Ehre war er nobel und mild gegen Feinde; Klatschereien fanden nie Gehör bei ihm. Vor allem aber ehrt ihn die kindliche Pietät und Sohneſtreue, welche er bis zuletzt bewahrt hat und welche aus derſelben Wurzel ſtammte, wie ſeine unbeugſame Treue gegen die Kunſt.

Der Adel einer durch und durch wahrhaftigen und bei allen Ecken und Kanten eines lebhaften Temperaments durchaus lauterer und groß angelegten Persönlichkeit konnte den reinen und vollen Ausdruck nicht in der dem Modezwang und der lächerlichen „galanten Sitte“ unterworfenen Form der Oper finden. Ihm entspricht allein die epische Breite des Oratoriums; hier legt er stets die ganze gewaltige Persönlichkeit in die Sache: er ist immer groß; manchmal kann er leer erscheinen, nie klein; breit, nie arm. Dem Epos entsprechend hat sein Styl etwas Heroisches; er entwirft große Contouren, aus der Masse zeichnen sich die Individuen in großen Umrissen ab — während der dramatische und subjective Bach diese von innen heraus zeichnet. — Handels Kraft und Gewalt liegt in dem Gestalten des Großen, der massigen Seelenstimmungen und der Stimmungen der Massen. Was das religiöse Volk im Großen bewegt, das hat er mit urkräftiger Frische und Gesundheit in Tönen zum Ausdruck gebracht.

Die Form ist mit Ernst des Gefühls und Größe des Gedankens gesättigt, kraftdurchweht bei aller Lieblichkeit und Anmut; die classische Rundung und lichte Klarheit der Formgebung, unbeschadet der künstlerischen Tiefe und Strenge, die Volkstümlichkeit und Verständlichkeit vereint mit der Hoheit ächter Künstlergesinnung lassen Handels Oratorien noch immer als die besten und dankbarsten Aufgaben aller besseren volkstümlichen Musikvereinigungen erscheinen. Eine hohe Weihe, die mit den Werken sich auf Lehrer und Lernende, Zuhörer und Ausübende, legt, lohnt reichlich die Mühe, welche der strenge Meister, der seiner Kunst nichts vergibt, von seinen Jüngern verlangt. — Schon der Stimmumfang, die Tonlage, die Faßlichkeit und Durchsichtigkeit seiner Oratorien eignen diese für das Studium der Dilettanten. Er ist -- und wird es immer bleiben -- der Classifier des Oratoriums; in der Oper muß er andern die Palme reichen; im Epos ist er unerreicht und Mendelssohns „Paulus“ und „Elias“ sind bei

aller Schönheit und Selbständigkeit doch eben Nachbildungen von Händels Mustern.

2. Abschnitt.

Johann Sebastian Bach.

- Quellen: Forkel, Ueber J. S. Bachs Leben, Kunst und Werke. Leipzig 1802, 1855.
 Hilgenfeld, J. S. Bachs Leben, Wirken u. Werke. Leipzig 1850.
 C. Bitter, J. S. Bach. Berlin 1865. 2. Aufl. Dresden 1880.
 Spitta, Ph., J. S. Bach. I. Leipzig 1873. II. 1880.
 R. Franz, Mitthlg. über J. S. Bachs „Magnificat“. Halle 1863.
 C. Ludwig, J. S. Bach in seiner Bedeutung für Cantoren, Organisten und Schullehrer. Weicherode 1865.
 Ramann, Bach und Händel, Monographie. Leipzig 1869.
 Bruyst, C. van, Technische und Aesthetische Analysen des wohltemperirten Claviers. Leipzig 1867.
 Mosevius, Bach in seinen Cantaten und Choralgefängen. Derf., Ueber die Matthäuspaffion.
 Dr. Chr. Palmer, Joh. Seb. Bach, in dessen „Geistliches und Weltliches“. (Tübingen) Freiburg 1873.
 Riehl, Seb. Bachs Clavierwerke in der Gegenwart in „Musik. Charakterköpfe“. Bb. I.

I. Bildungsgeschichte. Johann Sebastian Bach wurde am 21. März 1685 zu Eisenach geboren, wo sein Vater Johann Ambrosius Bach „Hof- und Stadtmusikus“ war. Die Ahnen und fast sämmtliche Verwandten waren ebenso eifrige als tüchtige Musiker. Das kernfeste Geschlecht war schon vor 1550 im Thüringischen ansässig. Seit Bach, der Stammvater der Bach'schen Musikerfamilie, hatte sich zeitweise in Preßburg niedergelassen, so lange der Protestantismus in den Ostländern in Blüte stand, war aber nach Thüringen zurückgekehrt, als die Gegenreformation unter Kaiser Rudolph II. (1576—1612) dem Protestantismus an die Wurzel gieng. Von Profession ein Bäcker, später Müller, pflegte er eifrig Musik, wie Philipp Emanuel Bach, sein Urenkel, erzählt; er hatte „sein meistes Vergnügen an einem Cythringen (Guitarrenart) gehabt, welches er

auch mit in die Mühle genommen, und unter währenddem Mahlen darauf gespielt. Es muß doch hübsch zusammengelungen haben! Wie wohl er doch dabei den Tact sich hat imprimiren lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen“. Seinen Sohn „Hans“ (Johann Bach), der besondre Neigung zur Musik an den Tag legte, ließ er einen „Spielmann“ werden und that ihn zu Caspar Bach, dem Rathsmusiker zu Gotha, einem Repräsentanten des ächten deutschen Thürmer- und Kunstpfeifertums. Von seinem Sohne Christof, der gleichfalls Kunstpfeifer wurde, stammte das Zwillingenspaar Johann Christof Bach (der bedeutendste Motettencomponist seiner Zeit) und Johann Ambrosius Bach, der Vater unsres Bach. Dieser war 1667 als Rathsmusiker in Erfurt angestellt und hatte sich am 8. April 1668 mit Elisabeth Lämmerhirt verheirathet. 1671 siedelte er nach Eisenach über, wo die Familie allmählich auf 6 Söhne und 2 Töchter anwuchs. —

Begabung und Neigung zur Musik hat Bach also als Erbe von den Ahnen empfangen. Nie hat er eigentlich in einer andern Welt gelebt, als in der Welt der Töne; im Vergleich mit Händels Entwicklung, welche dem Studium der großen Welt wie der Meisterwerke seiner Zeit zugewendet war und in der Zueinsbildung der vorhandenen Kunstströmungen zu einem das Gepräge seiner Individualität tragenden Händel-Styl bestand, ist Bachs Entwicklung vorwiegend eine organische Entfaltung des Auererbten, die selbstverständlich die aufmerksame Beachtung und Aufnahme des Großen und Guten, das die Zeit bot, nicht ausschließt, aber doch immer nur das sich assimilirte, was ihr gerade förderlich und Bedürfniß war. Daher zeigte Bach nie einen auffallenden Drang in die Ferne. Sein Wesen ist viel subjectivistischer als das Händels, sein Leben fließt verhältnißmäßig geräuschlos dahin, reich an innerem Wachstum und an Freuden und Leiden eines gemüthvollen Familienlebens. Er bedurfte mehr nur der Anregung, weniger

der eigentlichen Schulung; er ist, so viel er durch den Aufblick zu Andern und durch das Studium Anderer gelernt hat, wesentlich Autodidakt.

Früh verlor er die Mutter. Von 8 Kindern hatten die Eltern nur 3 am Leben behalten. Der älteste Sohn, Johann Christof, welcher (seit 1686) drei Jahre lang den Unterricht Pachelbels in Erfurt genossen hatte, wurde erst in Arnstadt, dann 1690 in Ohrdruff als Organist an der Stadtkirche angestellt. Der zweite Sohn, Johann Jacob fuhr in die Weite, er zog als Hautboist mit dem genialen Schwedenkönig Karl XII. zu Felde und starb als K. schwedischer Kammermusikus in Stockholm.

Johann Sebastian, der jüngste unter den Brüdern, mag nach dem Tode der Mutter viel sich selber überlassen geblieben sein. Die Natur des Thüringerlandes, voll landschaftlichen Reizes und reich an Sagen und Erinnerungen, mag auf das Kind nicht ohne Einfluß gewesen sein, zumal da dasselbe von Haus aus ein beschaulich sinniges Wesen gehabt haben muß. Der Vater nahm den Kleinen wohl öfter mit, wenn er über Feld mußte, und da mag derselbe von Luther gehört haben, der auf der Wartburg die Bibel übersezt, vom Lannhäuser, vom Landgrafen Hermann und all den Helden und Geschichten, die mit dem Namen der Wartburg verknüpft sind.

Leider starb der Vater schon 1695, als Johann Sebastian Bach erst 10 Jahre alt war. Der Bruder Johann Christof nahm sich der Erziehung des Kleinen an und hielt ihn einfach und streng, wie es durch das bürgerliche Herkommen begründet war.

Neben dem trefflichen Schulunterricht, welchen Sebastian Bach auf dem Lyceum zu Ohrdruff erhielt, wurde er von seinem Bruder in der Musik unterrichtet. Mit welchem Eifer und mit welcher ausdauerndem Fleiße der Knabe der Musik zugethan war, zeigt der Umstand, daß er ein Notenbuch, welches ihm der Bruder aus musikalisch-pädagogischen Gründen

vorenthielt, hinter dem Rücken desselben beim fahlen Mondenshimmer abschrieb!

Durch Vermittlung des Cantors am Lyceum zu Ohrdruff, Elias Herda, trat der junge Sebastian im April 1700 in den Chor der Michaelisschule zu Lüneburg ein, in welchem er, da er seine schöne Sopranstimme bald nach seinem Eintritt verlor, wohl als Violinist und Cembalist (letzteres beim Generalbassspielen), sowie auf der Orgel verwendet wurde. — Hier erhielt er, ohne Zweifel sofort nach seinem Eintritt, einen Platz am Klosterfreitisch und ein kleines Gehalt von 12 Groschen bis zu 1 Thaler monatlich. Mit der kirchlichen Musik wurde er, da der Chor reichlich zu thun hatte, frühe vertraut und im Orgelspiel hatte er an dem Organisten Georg Böhlm ein vortreffliches Vorbild.

Die ausgedehnten verwandtschaftlichen Beziehungen der Bach'schen Familie veranlaßten mancherlei Ausflüge. Tiefe Eindrücke hinterließen im Gemüthe des Jünglings seine Besuche in Hamburg, das 5 Meilen von Lüneburg entfernt war, und wo wahrscheinlich während dieser Zeit Johann Ernst Bach, ein Brudersohn Sebastians studienhalber sich aufhielt. Den jungen Pilger, der seine Ausflüge selbstverständlich zu Fuße und mit den bescheidensten Mitteln machte, zog nicht der Glanz der Hamburger Oper an, sondern der Name des hochgefeierten Orgelspielers Johann Adam Reinken, den wir als einen der Mitbegründer der Hamburger Oper kennen gelernt haben, der sich aber, abgestoßen von dem lasciven Treiben, das bald dort eingerissen war, von dem Unternehmen mit der Zeit zurückgezogen hatte. Mit tiefer Andacht mag der Jüngling dem Spiel des greisen Meisters gelauscht haben.

Von bedeutsamem Einfluß auf die musikalische Phantasie des jungen Bach waren wiederholte Ausflüge nach Celle, wo die französische Tanzmusik und Kammermusik durch die herzogliche Kapelle eifrig gepflegt wurde und sich dem jungen Bach Gelegenheit bot, die Werke eines Couperin, Marchand,

Rivers, Anglebert, Clairembault u. a. kennen zu lernen und sich mit der französischen Manier der scharfen Pointirung in der Musik vertraut zu machen.

Im Jahre 1703 finden wir Bach als Violinisten an der Kapelle des Herzogs Johann Ernst zu Weimar, in welcher Stellung er wiederum Gelegenheit hatte, eine Fülle von Instrumentalmusik kennen zu lernen.

Schon im August 1703 trat er die Stelle eines Organisten an der neuen Kirche zu Arnstadt an. Diese Stellung entsprach seiner Eigenart, denn Neigung, Studium, Erziehung und anererbte Auffassung der Kunst wiesen Bach zur Kirchenmusik. So wenig er die großen Erscheinungen der Zeit außer Acht ließ, so aufmerksam er sie vielmehr studirte und in seine Eigenart aufnahm, so sehr concentrirte sich sein innerstes Interesse auf die Orgel und die Kirchenmusik. Dem Glitter und Glanz der Oper blieb er innerlich ferne, sein streng gebiegener, protestantisch-bürgerlicher Sinn sträubte sich wohl dagegen. Nichtsdestoweniger hat er die Errungenschaften, welche die Oper auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und des Gesanges aufzuweisen hatte, in vollem Maße gewürdigt und für seine Zwecke nutzbar gemacht, wie sein Verhältniß zu Haffe und überdies seine Cantaten und Passionsmusiken hinlänglich beweisen.

In seiner Stellung zu Arnstadt hatte Bach reichlich Gelegenheit, sein Compositionstalent auszubilden und zu bethätigen: nicht nur war er dienstlich sehr wenig (nur dreimal in der Woche) in Anspruch genommen, sondern er hatte auch durch seine amtliche Verbindung mit dem Sängerkhor Anlaß, eigene Arbeiten aufzuführen (in diese Zeit fällt die erste Bearbeitung der Ostercantate: „Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“). Früchte der Arnstädter Zeit sind das »Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto« (Capriccio auf die Abreise seines geliebten Bruders), componirt zum Abschied des Bruders Johann Jacob, der mit Karl XII. zu Felde zog, recht ein Beweis dafür, „wie unfrem Meister alles, was

er Bedeutungsvolles im engen Familienkreis erlebt, zum goldnen Klange wird“. Ferner stammt aus der Zeit des Arnstädter Aufenthalte das Capriccio: In honorem Joh. Christoph. Bachii — das dem brüderlichen Lehrer zu Ohrdruff von der dankbaren Pietät des Schülers Kunde geben sollte; einige Fugen (C moll) und wohl, wenigstens dem Entwurfe nach, verschiedene Orgelchoräle.

Die amtliche Stellung wurde mit der Zeit für Bach, der nicht der Mann war, der strengen Kunst um der „Gemeinde willen“ Abbruch zu thun und der mit seinen 18 Jahren auch noch nicht gelernt hatte, sich Ansprüchen zu beugen, die, wenn auch von andrem Standpunkte aus noch so berechtigt, seinen künstlerischen Anschauungen zuwiderliefen, unhaltbar. Die Gemeinde wurde, wie das gegen ihn aufgenommene Protokoll des Consistoriums ausweist, durch „die vielen wunderlichen variationes und fremden Töne, die er in die Choräle mischte, confundiret“. Mit dem Dirigenten des Chors überwarf er sich; dazu kam, daß er es wagte, „eine fremde Jumpsfer zum Singen auf das Chor zu bieten“, um den Arnstädtern zu zeigen, was Gesang sei; endlich gab eine Urlaubsüberschreitung den Ausschlag. Um den berühmten Dietrich Buzthude, Organisten in Lübeck, zu hören, war er nemlich mit vierwöchentlichem Urlaub zu Fuß die 60 Meilen gepilgert, um „ein und andres in seiner Kunst zu begreifen“; viel konnte Bach bei dem großen nordischen Meister, der namentlich auch in der Cantatenform für seine Zeit groß dasteht, lernen und so verlängerte sich denn auch der Aufenthalt, der vierwöchentliche Urlaub wurde um das dreifache überschritten. Nun gab es — und vom Standpunkte des Arnstädter Consistoriums gewiß mit Recht — unliebsame Vernehmungen vor Consistorium und Rath, welche dem gekränkten Meister einen Antrag der Stadt Mühlhausen hoch willkommen erscheinen ließen. Im Juli 1707 trat er daselbst als Nachfolger Johann Georg Ahles ein. Mühlhausen hatte als die Stadt Johann Eccards den Namen einer Pflegestätte guter und ernster Kirchenmusik.

Hier gründete er den häuslichen Herd und verheirathete sich mit Maria Barbara Bach, der Tochter des Organisten Johann Michael Bach; aus dieser Ehe wurden ihm vier Söhne geboren, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Gottfried, Leopold August. Wir haben keine Familienchronik über Bachs erstes Glück. Wer in Tönen zu lesen versteht, dem erzählen Bachs kleine und große Präludien beredt und warm von Glück und Leid eines gemütvollen, innerlich reichen Familienlebens; selbst das wohltemperirte Clavier, trotz des steifen und ernstesten Gesichts, erzählt manche liebe und traute Kindergeschichte.

Im Beruf gab es freilich bald die alten Reibungen; Bach erkannte, wie er in seinem Promemoria an den Rath ausspricht, als den „Endzweck seines Lebens“ „eine wohlzufassende Kirchenmusik zu Gottes Ehren“; diese Aufgabe faßte er mit künstlerischer Hochherzigkeit auf. Aber allerlei Zwistigkeiten in der Kirchengemeinde zwischen Orthodoxen und Pietismus erschwerten wohl unfrem Bach seine Aufgabe, der, wiewohl selbst allem fanatischen und formelmäßigen Luthertum abhold und innerlich einem warmherzigen, evangelischen Christentum zugethan, doch viel zu sehr Künstler war, um sich mit dem gegen die Kunst auch in der Kirche zum mindesten indifferenten Pietismus befreunden zu können, und viel zu fest und treu an der Art der Väter hielt, um den orthodoxen Geistlichen irgendwie Opposition zu machen, andrerseits zu sehr in Musik lebte, um sich tiefer auf den Kern des theologischen Streits einzulassen. Mit Freuden folgte er daher einem Rufe, der ihn aus allen diesen Schwierigkeiten herausriß. Schon 1707 verließ er Mühlhausen und kam nach Weimar als „Kammermusicus und Hoforganist“ des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar.

In der letzten Zeit des Arnstädter oder in der ersten des Mühlhausener Aufenthalts, noch unter dem Eindruck der Burghude'schen Kunst sind eine Fuge in A moll, die Phantasie in

G dur, eine Fuge in G dur entstanden, ebenso ein Präludium mit Fuge in Es dur, das Frohbergers Einfluß verräth, und eine concertmäßig gehaltene, wiederum an Buxtehudes Compositionsweise sich anlehrende Orgelcomposition in C dur. Aus der Mühlhaufener Zeit stammen eine Kirchencantate, die Bach für den Chor in Langula componirte, die sog. Rathswechselcantate und eine auf die zweite Verhehelichung des Pfarrers Stauber componirte Hochzeitscantate („der Herr denket an uns“), die sich noch an die bisherige Weise der Cantatencomposition anschließen.

In Weimar erlebte Bach die glücklichste Zeit seines Lebens. Der Herzog, ein ernst gerichteter und streng kirchlich gesinnter Mann, legte einen ganz besonderen Nachdruck auf die Kirchenmusik. Demgemäß fand Bach den Boden am Hofe wie beim Publicum für seine Bestrebungen wohl vorbereitet.

In der Hofkirche („Weg zur Himmelsburg“) stand ihm eine tüchtige, wenn auch nicht eben glänzend ausgestattete Orgel zu Gebot: im Umgang mit den Musikern der Kapelle, in erster Linie mit dem Organisten an der Stadtkirche, Johann Gottfried Walther und dem Cantor Reineccius, wohl auch mit Joh. Samuel Dreese, dem invaliden Kapellmeister und Georg Friedrich Strattner fand er mannigfache Anregung und Förderung. Der neunjährige Aufenthalt zu Weimar kam in erster Linie dem Orgelspiel und der Orgelcomposition Bachs zu gut. „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles Mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen. Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzt“. (3 Präludien aus G dur, A moll, C dur; Fantasie in C dur; 8 Präludien und Fugen: G moll, E moll u, Toccate und Fuge in D moll, D dur, G dur, G moll, die berühmte A moll-Fuge). Hier in Weimar studirte Bach mit Energie die Italiener: er übertrug 16 Violinconcerte Antonio Vivaldis auf's Clavier, 3 auf die Orgel

und der Einfluß der italienischen Concertform verräth sich wieder in eigenen Compositionen (Concerto in C moll, Toccata und Fuge in C dur u. a.). Mit demselben Eifer versenkte er sich in die italienischen Muster der Orgelcomposition eines Frescobaldi und Legrenzi, verarbeitete das Neue, das er darin gefunden, wieder in selbständiger Weise (Alla breve in D dur, Orgelfuge über ein Thema von Legrenzi). So arbeitete er sich in Weimar zur vollen Meisterschaft durch, indem er überall lernte und alles, was er, sei's von den Franzosen, sei's von den Italienern übernahm, in die eigene, urkräftige und genial-schöpferische Individualität auflöste (die Meisterschaft bezeugen der C moll Passacaglio, die Fugen in A dur, C moll, F moll, F dur).

Von dem tiefen Ernste und der zarten Pietät, mit welcher er den Choral künstlerisch bearbeitete und von Künstlern in der Kirche behandelt wissen wollte, gibt das „Orgelbüchlein“ Zeugniß, das er seinem Sohne Friedemann (zum Unterricht) geschrieben hat.

Von Cantaten fallen in die Weimarer Zeit, und zwar in die erste Hälfte: „Nach Dir, Herr, verlangt mich“, „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir“, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“; in die zweite Hälfte die auf Neumeister'sche Texte componirten Cantaten: „Uns ist ein Kind geboren“, „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“, „Ich weiß, daß mein Erlöser“, „Nun komm' der Heiden Heiland“, „Wer mich liebt; ferner die auf C. Frank'sche Texte componirten: „Ich hatte viel Bekümmerniß“, „Himmelskönig sei willkommen“, „Barmherziges Herze“, „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“, „Komm, Du süße Todesstunde“, „Ach ich sehe, jezt da ich“, „Wachet, betet, seid bereit“, „Nur jedem das Seine“, „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“, „Tritt auf die Glaubensbahn“, „Mein Gott, wie lang' ach lange“, „Alles, was von Gott geboren“. In allen diesen Cantaten liegt der Schwerpunkt noch im Sologesang (Recitativ, Arie, Duett &c.).

Auch für das Clavier war Bach in dieser glücklichsten und sonnigsten Zeit seines Lebens nicht müßig (Clavierfugen in A dur, D dur, A moll; 4 Fantasien in G moll, H moll, A moll, D dur; 3 Toccaten in D moll, G moll, E moll u. a.).

Von Weimar aus verbreitete sich Bachs Ruhm nach allen Seiten. Er machte Concertreisen nach Cassel, Halle, Leipzig, nach Meiningen, nach Dresden 1717, wo er bei Hofe mit Marchand, dem damals berühmten Claviervirtuosen, zusammentraf und diesen zu einem musikalischen Wettstreit aufforderte, welchem Marchand aber sich durch plötzliche Abreise entzog. Das Jahr 1717 bringt ihm Ruf und Titel eines Organisten und fürstlichen Kapellmeisters von Cöthen; hier verlor er 1720 die Gattin. Die Rücksicht auf die Kinder nöthigte ihn zu einer zweiten Heirath; die zweite Gattin, Anna Magdalena Wülkens, ist ihm die treue Gehülfin geworden in dem bitteren Leid, an dem Bachs späteres Familienleben überreich gewesen ist. Sie besaß ein warmes Verständniß für Bachs musikalisches Schaffen, er selbst leitete ihre Ausbildung. Das „Clavierbüchlein von Anna Magdalena Bach“ (1722) mit den 24 leichten Clavierstücken ist ein Stück Tagebuch, verständlich wiederum dem, der in Tönen zu lesen versteht (schon die Titel „Anticalvinismus“ „Antimelancholicus“ „Christenschule“ lassen uns errathen, welche Rolle die Kunst im häuslichen Leben Bachs spielte).

Ebenso ist ein Tagebuch aus schöner Zeit das zweite Buch, das den Namen der Frau Bach trägt, mit dem schönen C dur-Präludium, den Liedern „Gib Dich zufrieden“, „Dir, dir Jehovah“ und „Schlummert ein ihr matten Augen“ u. a. Der treue, liebevolle Sinn des erzdeutschen, ehrenfesten Hausvaters sieht gar lieb unter der gepuderten Perücke hervor in dem traulich ernstern Lied: „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“.

In diese Zeit fällt eine Reise nach Hamburg, wo sich Bach um die Organistenstelle an St. Jacob bewarb; diese

Reise brachte ihm zwar nicht die Stelle, aber dafür die größte Anerkennung, die es für einen Bach nur gab. Als er nemlich über den Choral „an Wasserflüssen Babels“ phantasiert hatte, fiel der greise Reinken, um dessentwillen der junge Bach so manches Mal vonüneburg nach Hamburg gepilgert war, ihm um den Hals mit den Worten: „ich glaubte, diese Kunst wäre gestorben, nun ich sehe, daß sie noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen“.

Zeugen des innerlich wechselvollen, freuden- und leidenreichen Göthener Aufenthalts sind an Cantaten: „Wer sich selbst erhöhet“ und „Das ist je gewißlich wahr“ — an Orgelcompositionen: eine Fuge in G moll — für Clavier das „Clavierbüchlein für Friedemann Bach“ (Uebungsstücke in systematischer Ordnung), die gleichfalls Unterrichtszwecken dienenden „Inventionen“ und „Sinfonien“, Sonaten in A moll und C dur; — für Violine: 6 Sonaten für Violine und obligates Clavier, Sonaten für Gambe und obligates Clavier, für Flöte und obligates Clavier — 3 Sonaten und 3 Suiten für Violine solo, Violoncello solo; Concerte für Violine, für den Flügel u. s. f. — vor allem das wohltemperirte Clavier (1722) und die französischen Suiten — mit welchen zwei Meisterwerken Bach die volle Höhe erreicht hat. Von nun an hat er wohl an Vertiefung und Concentration noch zugenommen, in technischer Meisterchaft konnte er nicht mehr weiter fortschreiten.

1723 bezog er die letzte Station seines Lebens, indem er Kuhnaus Nachfolger als Cantor an der Thomasschule zu Leipzig wurde.

Die neue Stelle bot dem nunmehr 38jährigen Meister nicht bloß eine behäbige bürgerliche Existenz, sondern sie eröffnete ihm auch die Möglichkeit, sich mit ganzer Kraft derjenigen Aufgabe zu widmen, zu welcher er sich vor Andern berufen wußte und welche er als seine Lebensaufgabe betrachtete: der Pflege und Ausbildung der Kirchenmusik. Das Institut der Thomas-

schule diente wesentlich kirchenmusikalischen Zwecken; aus den Alumnen der Schule wurden die Kirchenchöre der Stadt Leipzig gebildet. Wohl war das Institut sowohl in musikalischer als in disciplinärer Hinsicht zu der Zeit, als Bach sein Amt antrat, ziemlich verwahrlost; auch war das ihm zur Verfügung gestellte Material ziemlich dürftig: außer dem Chor der Schüler, die er sich überdieß stets erst selbst heranzuschulen hatte, stand ihm ein Orchester von 4 Stadtpfeifern und 3 Kunstgeigern zu Gebot; aber ein Mann von so bedeutendem künstlerischem Ansehen wie Bach konnte hoffen, in den Kreisen der Studirenden freiwillige Kräfte zu gewinnen. Bestand doch unter den Studenten der von Telemann gegründete Musikverein (collegium musicum), dessen Leitung Bach 1729 übernahm. Zudem brachten ihn schon seine amtlichen Verpflichtungen, vermöge deren er an den hohen kirchlichen Festen und bei officiellen Acten als Universitätsmusikdirector an der Universitätskirche zu fungiren hatte, ohnedieß in Berührung mit den Kreisen der Universität. Als Cantor hatte Bach, neben der Verpflichtung, einige Stunden Unterricht im Lateinischen zu ertheilen (wovon er bald befreit wurde), den Gesangunterricht an den oberen Classen der Thomasschule zu ertheilen und überhaupt den gesammten Musikunterricht an der Anstalt, bei welchem er von 4 Chorpräfecten unterstützt wurde, zu überwachen. Dazu kam die Leitung beziehungsweise Ueberwachung der aus den Thomanern gebildeten Kirchenchöre, welche in 4, zuweilen in 5 Kirchen der Stadt die Chorgesänge beim Gottesdienst auszuführen hatten. In der Thomaskirche, in der Nicolaikirche, sowie bei solennen Leichenbegängnissen und Hochzeitsfeierlichkeiten hatte der Cantor selbst zu dirigiren; im übrigen konnte er sich durch einen Chorpräfecten vertreten lassen, jedenfalls aber hatte er stets die aufzuführende Musik zu bestimmen. So verließ dem Cantor schon seine amtliche Stellung einen bedeutenden, maßgebenden Einfluß auf die Kirchenmusik der Stadt Leipzig, und von dieser Seite hat Bach denn auch seine Stellung wesentlich aufgefaßt,

wie er sich stets als *director musices* unterzeichnete, das Schulamt aber als Nebenamt ansah.

Auch seine schaffende Thätigkeit gieng in den nächsten Jahren fast ausschließlich in dem Dienste der Kirche auf: nicht weniger als 266 Cantaten hat Bach in Leipzig componirt (wovon bis jetzt c. 210 bekannt geworden sind); im ersten Jahr seiner Wirksamkeit entstanden außer dem großartigen Magnificat (für 5-stimmigen Chor, Streichquartett, 2 Oboen, 3 Trompeten, Pauke und Orgel) und der Passionsmusik nach dem Evangelium Johannes die Cantaten:¹⁾ „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“, „Die Elenden sollen essen“, „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, „Ein ungefärbt Gemüthe“, „Mergre dich nicht, o Seele“, „Ihr, die ihr euch nach Christo nennet“, „Preise Jerusalem den Herrn“ (zur Feier der Rathswahl), „Höchst erwünschtes Freudenfest“ (zur Einweihung der neuen Orgel in Störenthal bei Leipzig), „Christen, äzet diesen Tag in Metall und Marmorsteine“, „Dazu ist erschienen“, „Sehet welch' eine Liebe“; 1724 folgten die Cantaten: „Singet dem Herrn ein neues Lied“, „Sie werden aus Saba alle kommen“, „Erfreute Zeit im neuen Bunde“, „Christ lag in Todesbanden“, (Osterfest), „Erschallet ihr Lieder“ (Pfingstfest), „O heil'ges Geist- und Wasserbad“ (Trinitatisfest), „Schau, lieber Gott, wie meine Feinde“, „Mein liebster Jesus ist verloren“, „Jesus schläft, was soll ich hoffen“, „Du wahrer Gott und Davidssohn“, „Weinen, klagen, sorgen, zagen“, „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“, „Lobe den Herrn, meine Seele“. Zwischen 1724—1727: „Was ist der Mensch, das Erdenkind“ (1725), „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“, „Herz und Mund und Thut und Leben“, „Herr Gott, dich loben wir“, „Herr, wie du willst, so schick's mit mir“, „Alles nur nach Gottes willen“, „Nimm was dein ist und gehe hin“, „Leichtgefinnte Flattergeister“, „Halt' im Gedächtniß Jesum Christ“.

1) Nach der von Spitta hergestellten Reihenfolge.

„Du Hirte Israels“, „Wo gehst du hin“, „Wahrlich, wahrlich ich sage euch, so ihr den Vater bitten werdet“, „Sie werden euch in den Bann thun“, „O Ewigkeit, du Donnerwort“, „Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe“, „Erforsche mich Gott und erfahre mein Herz“, „Thue Rechnung! Donnerwort“, „Herr, gehe nicht in's Gericht“, „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz“, „Du sollst Gott, deinen Herrn lieben“, „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“, „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende“, 1728 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“; 1728—29 fällt aller Wahrscheinlichkeit nach die Matthäus=Passion, die am 15. April 1729 zum ersten Mal aufgeführt wurde; 1729 und 1730 kommen die Cantaten: „Ehre sei Gott in der Höhe“ (Fragment), „Gott, wie dein Name“, „Ich steh mit Einem Fuß im Grab“, „Sehet, wir gehen hinauf“, „Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen“, 1731—34: „Ich bin vergnügt“, „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“, „Man singet mit Freuden“, „Ich habe meine Zuversicht“, „Geist und Seele sind verwirret“, „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“, „Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust“; die Choralcantaten (1731): „Der Herr ist mein getreuer Hirt“, „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ“, „Gelobet sei der Herr, mein Licht und Leben“; 1732: Lobe den Herren, den mächtigen“; 1734: „Zu allen meinen Thaten“, „Nun danket alle Gott“, „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut“, „Wachet auf, ruft uns“, „Es ist der Herr“, „Was Gott thut, das ist wohlgethan“, „Christus, der ist mein Leben“; ferner die Cantaten: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“, „Es ist nichts gesundes“, „Wer da glaubet“, „Ich glaube, Herr“, „Dem Gerechten wird das Licht“, „Ein' feste Burg“. — Die Solocantaten: „Was soll ich aus dir machen“, „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“, „Ich will den Kreuzstab“, „Jauchzet Gott in allen Landen“, „Ich habe genug“, „Falsche Welt, dir traue ich nicht“, „Widerstehe doch der Sünde“, „Schlage doch, gewünschte Stunde“. Das Jahr 1735 bringt 20 Cantaten:

„Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit“, „Gott fähret auf mit Jauchzen“, „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“, „Also hat Gott die Welt geliebet“, „Auf Christi Himmelfahrt“. „Ich bin ein guter Hirte“, „Es ist euch gut“, „Bisher habt ihr nichts gebeten“, „Gott, der Herr ist Sonne und Schild“, „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden“ (1736), „Es wartet alles auf dich“, „Wer Dank opfert, der preiset mich“; 1738—41: „Freue dich, erlöste Schaar“, „Gott ist unsre Zuversicht“, „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“. Endlich die 35 Choralcantaten, die im Zeitraum von 1735—1744 entstanden sein dürften:

- „Ach Gott vom Himmel sieh' darein“.
- „Ach Gott, wie manches Herzeleid“.
- „Ach Herr, mich armen Sünder“.
- „Ach lieben Christen seid getrost“.
- „Ach, wie nichtig, ach wie flüchtig“.
- „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“.
- „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir“.
- „Christum wir sollen loben schon“.
- „Christ unser Herr zum Jordan kam“.
- „Das neugeborne Kindelein“.
- 1744. „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“.
- „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort“.
- „Gelobet seist du, Jesu Christ“.
- „Herr Christ, der einig Gottessohn“.
- „Herr Gott, dich loben alle wir“,
- „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“.
- „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“.
- 1735. „Ich freue mich in dir“.
- „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“.
- „Jesu, der du meine Seele“.
- 1736. „Jesu, nun sei gepreiset“.
- „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“.
- „Mache dich, mein Geist, bereit“.
- „Meinen Jesum laß ich nicht“.
- „Meine Seele erhebet den Herren“.
- „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“.
- „Nimm von uns Herr, du treuer Gott“.

- „Nun komm', der Heiden Heiland“.
 „Schmücke dich, o liebe Seele“.
 1736. „Was frag' ich nach der Welt“.
 „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit“.
 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“.
 „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“.
 „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“.
 1735. „Wo soll ich fliehen hin“.

In diesen Cantaten steht Bach als der Schöpfer eines eigentümlichen und einzigartigen protestantischen Kirchenstils vor uns; in musikalischer Hinsicht beweisen sie alle eine un-gemeine Gestaltungskraft und Formbeherrschung; ob sich Bach an die ältere Cantatenform anschließt, wie in seinen früheren, oder ob er die italienischen Formen des Kirchenconcerts und der Arie in seinen aus dem Orgelstyl herausgeborenen Cantatenstyl einschmilzt, oder ob er das Kirchenlied zur Cantate ausgestaltet, die ehrwürdige Weise bald mit dem Blätter- und Blütengeranke edelster Polyphonie umkränzend, bald in das fein ausgeführte contrapunktische Kunstwerk einflechtend — immer zeigt er sich als den Meister, der mit sicherer Hand und edlem Geschmack gestaltet und selbst aus dürftigen Elementen Neues und Großes bildet. In kirchlicher Beziehung stehen die Choralcantaten am höchsten, weil hier die Kunst die richtige Stellung zu dem objectiv-kirchlichen Element, dem Gemeindelied einnimmt. Während die ältere Kirchengantate und das Kirchenconcert in den Cultus etwas Fremdes, von ihm nicht unmittelbar Gefordertes hineinzwängt, gibt die Choralcantate Bachs dem, was die Gemeinde singend bekennt, nur erhöhten, künstlerischen Ausdruck; indem sie die Gemeineweise in den Goldrahmen edelster Kunst einfaßt, stellt sie nicht ein absolut Neues, sondern die höchste, künstlerische Verklärung des Choral, den Choral auf höherer Potenz dar.

Außer fünf vollen Jahrgängen von Kirchenmusik schuf Bach eine Anzahl Motetten („Unser Wandel ist im Himmel“, „Singet dem Herrn ein neues Lied“, „Sei Lob und

Preis mit Ehren“, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“), vor allem aber ragen als monumentale Zeugnisse seiner Schöpferkraft in die Zukunft hinein seine Passionsmusiken nach den Evangelien des Johannes und Matthäus, das Weihnachts-Oratorium und die gewaltige H moll-Messe.

Bach hat 5 Passionen geschrieben, aber nur zwei, die nach dem Evangelium Johannis und die nach dem Evangelium Matthäi 1729 sind erhalten worden; die letztere überragt die erstere um ein Bedeutendes und stellt die höchste künstlerische Feier der Geschichte ohne gleichen dar, zugleich die edelste, geistigste Vollenbung der alten Passionsspiele, an die sie in Aufbau und Gliederung noch anklingt. — Auch die auf die drei Feste: Weihnachten, Ostern, Himmelfahrt componirten Oratorien (Weihnachtsoratorium (1734), Osteroratorium (1736) Himmelfahrtsoratorium (?) klingen an die alten Weihnachts- und Osterspiele an. Unter ihnen ragt das Weihnachtsoratorium hervor, wie die Matthäuspassion über die nach Johannes.

Die H moll-Messe endlich ist wohl die abgeklärteste und großartigste Schöpfung des Bach'schen Genius; sie ist das musikalische Gegenbild eines herrlichen, gothischen Doms. Gewaltig und erhaben, groß und feierlich ist der Eindruck des Ganzen, und doch wieder alles bis in's Kleinste und Einzelnste hinein so fein und zierlich, so reich und blühend, so persönlich und warm, daß man nicht loskommen kann. In diesem monumentalen Werke reicht der deutsche, protestantische Bach dem größten Tonmeister der katholischen Kirche, Palestrina, die Hand als der einzige, auf diesem Gebiet ihm ebenbürtige.

Daß Bach außer diesen Kirchenwerken noch eine Fülle von Instrumentalcompositionen schuf, beweist nur die Universalität dieses gewaltigen Geistes. Obenan steht das Instrument, welches ihm vorzugsweise seine Sprache leihen mußte, die Orgel; aber auch für Orchester und einzelne Instrumente zeitigte die Leipziger Wirklichkeit reife, herrliche Früchte. Die Leitung des Telemann'schen Musikvereins, welche Bach

von 1729—1734 besorgte, gab ihm dazu reichlich Veranlassung; überdies blühte in seiner Familie die Hausmusik. (Suiten, Partiten, Concerte, insbesondre das italienische Concert); Chromatische Phantasie und Fuge; Phantasie und Fuge in C moll, A moll; der zweite Theil des wohltemperirten Claviers; Kunst der Fuge; 6 Orgelsonaten für 2 Manuale und ein Pedal; 6 Choräle für Manuale und Pedal u. s. f.)

Wachs äußeres Leben floß in Leipzig ziemlich gleichmäßig hin, 1727 reiste er zum letzten Male nach Hamburg; 1740 entschloß er sich auf die Bitte seines Sohnes Philipp Emanuel, der als Hofmusikus und Accompagnist bei Friedrich dem Großen angestellt war, zu einer Reise nach Berlin, wo er vor dem großen Könige spielte und mit Ehren aufgenommen wurde. Im Uebrigen reiste er nur zuweilen nach Dresden, um die „Dresdener Lieberchen“ d. h. die Oper zu hören. Seine amtliche Stellung wurde ihm seit 1734, dem Eintritt des Rectors Ernesti, vielfach verkümmert und verbittert. Um so energischer zog er sich auf seine Kunst zurück; die Anerkennung der Besten und Auserwählten in der Kunst wurde ihm zu Theil, so wenig seine Vorgesetzten ihn zu würdigen wußten. Haffs und dessen Gattin Faustina, Wenda, Pisendel, Graun waren seine Freunde und besuchten ihn, wenn sie durch Leipzig kamen. 1736 ehrte ihn der Hof durch die Verleihung des Titels „Hofcompositour“. — Im Familienleben gab es Freude und Leid. Zu den 4 Söhnen aus erster Ehe kamen in Leipzig aus der zweiten Ehe noch 7 Töchter und 6 Söhne; davon überlebten den Vater nur 3 Söhne und 3 Töchter. Düstere Schatten warf in das Familienleben die schiefe Entwicklung des Erstgeborenen Wilhelm Friedemann, der einst des Vaters Liebling gewesen war, später aber ihm Sorge und Kummer bereitete. Ein lichter Freudenglanz gieng über sein Familienleben hin, als er einer der Töchter die Hochzeit bereitete und ihre Hand in die seines Schülers Altnikol legen durfte. 1749 steigerte sich die Schwäche seiner Augen, an

der er schon von Jugend auf litt, zu einem schweren Augenleiden. Eine Operation machte das Uebel nur schlimmer, Bach wurde blind und die vielen Arzneien untergruben schnell den starken Organismus. Aus der Tiefe eines in Trübsal getauchten Herzens heraus kam sein Schwanenlied: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“, das er seinem Schwiegersohn in die Feder dictirte. Kurz vor seinem Ende vermochte er wieder zu sehen — Gott ließ ihn nochmals die schöne Welt und die theuren Gesichter der Seinen schauen. — Bald darauf entschlief er im Frieden, im Leben wie im Tod ein durch und durch herzensfrommer und glaubensstarker Christ, am 28. Juli 1750, 1/49 Uhr Abends. Sein Grab schmückt kein Stein und kein Kreuz; Niemand weiß, wo der größte deutsche Meister der Kirchenmusik ruht. Nur wenige Erwählte wußten ja überhaupt damals, was mit ihm dahin gegangen war. Denn die große Menge kannte ihn nicht und konnte ihn nicht kennen; das Ausland, welches seinen allein ebenbürtigen Kunstgenossen noch im Grabe geehrt hatte, nahm von dem schlichten Cantor keine Notiz, der seine opera mit Darangabe seines Augenlichtes hatte selber stechen müssen. Kaum die Schule, an welcher er so treu und so lange als Lehrer gewirkt, zeigte sich von seinem Tode berührt.

Die Wittwe, deren jüngstes Töchterchen Barbara erst 8 Jahre alt war, fiel nach seinem Tode zulezt der äußersten Dürftigkeit anheim.

Seine Werke wurden vergessen, denn die Kirchenmusik trat überhaupt in der Neigung des Volks zurück: eine andre Kunst kam in die Mode. Von den zahlreichen Schülern, die er gebildet hatte, erreichte ihn keiner nur von ferne.

Dem 19. Jahrhundert war es vorbehalten, die Werke des Meisters aus dem Staube der Vergessenheit erstehen zu lassen und es ist das Verdienst Mendelssohns, der Nation in's Gedächtniß gerufen zu haben, was ihr Bach gewesen ist und heute noch sein kann. — Die Herausgabe der Werke Bachs

durch die Bach-Gesellschaft ist das schönste Denkmal, das ihm konnte gesetzt werden.

II. Charakteristik. Bachs Bedeutung in Kürze zu skizziren ist nicht leicht; man muß sorgfältig ausscheiden, was ein einseitiger Bachcultus zu viel gethan hat. Gleichwohl ist Bachs Wirken von universalere Bedeutung gewesen.

In seiner Persönlichkeit tritt uns die „Kraft und Mannheit der guten alten Bürgerfitte“ (Niehl) entgegen. Unbeugsame Wahrhaftigkeit, zähes Festhalten am Rechten, rastlose Treue im Kleinen, ungeschminkte Herzlichkeit, selbstlose Aufopferung (wie manchem half er mit eigenen Mitteln weiter!) und innige Frömmigkeit bilden die hervorstechenden Züge seines Wesens.

Neben künstlerischem Freimuth und künstlerischer Hochherzigkeit, vermöge deren er ein Feind des Schlendrians, der Schablone und der todtten Regel war, kennzeichnet ihn große Pietät für das Ueberkommene.

Seine Denk- und Gefühlsweise wurzelt tief im reformatorischen Glauben, (wie er denn nicht weniger als 81 theologische Bücher besaß, darunter Luthers Werke mehrfach).

Seine Kirchenwerke sind Kirchenwerke im besten Sinne des Wortes. Wie er sein »Jesu juva!« an die Spitze seiner Werke setzte und diese mit einem »Soli Deo gloria!« abschloß, so wollte er auch in Wahrheit nur „Gott zur Ehre“ Musik machen.

Er ergreift das Kirchentum in seiner vollen Realität; weil es aber die absolute Voraussetzung seines Denkens und Empfindens war, so legt sich auch in die Kirchenwerke der „ganze Bach“, seine ganze Individualität hinein.

Das erklärt uns die wunderfame Doppelnatur der Bach'schen Werke: das Nebeneinander von kräftig individueller Empfindung und starrer Formalistik, reicher Subjectivität und gewaltiger Objectivität. Der Tonkörper, dem er die Kirchenmusik anvertraut, aus dem heraus er musikalisch denkt, ist die

Orgel, das Instrument der Kirche. Selbst sein Vocalstyl ist „höchste Verlebendigung des Orgelstyls“ (Spitta). „In seinen Kirchensachen herrscht nicht der Chor“, sondern „die große Orgel mit verfeinerten, biegsameren, bis zum Sprechen individualisirten Registern“. — Die Singstimmen werden objectivirt, in die „Instrumentalmusik eingeschmolzen“ (Spitta).

Da wo Andre mit Bewußtsein „kirchliche Stimmung“ ausdrücken wollen, also rein objectiv schildern, kann Bach gerade am meisten sich selbst geben, weil jene Objectivität den Hintergrund und die Voraussetzung seiner Subjectivität bildet; man vergleiche einmal, um sich diesen Punkt klar zu machen, Bach, den naiven Kirchenmusiker, mit Cherubini, dem reflectirenden.

Diese Naivetät des Kirchenmusikers Bach drückt seinen Kirchensachen den Stempel lauterer Wahrhaftigkeit und herzinniger Offenheit auf und verleiht jeder Note neben warmer Subjectivität eine Ganzheit, Nothwendigkeit, Festigkeit und Geradheit, die überall den starken Charakter verräth.

So darf Bach auch nüchtern bleiben: er spricht doch immer das Höchste und Tieffste, sein ganzes Inneres aus! Stählende Kraft und reinigende Weihe wohnt seinen Werken inne und theilt sich dem mit, der sich mit lauterem und gesundem Sinne dem Studium derselben hingibt.

Im Mittelpunkt seines kirchlichen Schaffens steht der Choral. Darin ist er der classische Meister. Seine Choralbearbeitungen (sowohl die 4-stimmigen Choräle, als die Orgelchoräle) sind das Beste, was je auf diesem Gebiete ist geleistet worden und je wird geleistet werden können. Die Harmonie füllt, färbt und interpretirt in den 4-stimmigen Chorälen die Melodie, aber die Stimmen sind selbständig, jede für sich selbst melodisch, sinnvoll und kräftig gehalten.

Bach hat selbst wenig neue Choralmelodien componirt: in der überkommenen Choralmelodie stellt sich ihm das Objectiv des Glaubens dar: indem er eine Melodie auf die verschiedenartigste Weise bearbeitet, spiegelt sich darin zwar die Mannig-

faltigkeit der Stimmungen gegenüber dem objectiven Glauben, aber auch die Pietät, vermöge deren Bach sein eigenes Wesen an das Objective hingab.

Dasselbe Streben, in der Kirchenmusik nicht die eigene Persönlichkeit vorzudrängen, sondern den Kirchenchoral mit der ihm verliehenen Kunst auszuschnüden, also seine Subjectivität völlig in den Dienst der Objectivität zu stellen, zeigt sich in seinen Cantaten, die überall die alte Kirchenweise als Hauptsache hervortreten lassen, in den tiefsinnigen Choralbearbeitungen (Präludien, Figurationen u.) für die Orgel, und in seinen „Passionsmusiken“. Auch in diesen tritt ja auf dem Höhepunkt der Handlung immer der Choral ein und faßt die hervorbrechende Stimmung des den Herrn im Geiste geleitenden Subjects (Gemeinde) in kräftiger, gedrungener Vvrik zusammen.

So liegt Bachs Bedeutung in erster Linie darin, daß er den protestantischen Kirchenstyl in classischer Vollendung darstellt. Das Gemeindelied bildet den Mittelpunkt und die Grundlage der kirchlichen Kunstmusik; die Arbeit, die mit Luther begonnen hatte, ist abgeschlossen.

Für die Musikgeschichte aber liegt Bachs Bedeutung ferner in seinen Instrumentalcompositionen, sowie in seiner Lehrthätigkeit, durch welche er der Begründer der modernen Haus- und Kammermusik geworden ist. Die moderne Behandlung des Claviers geht auf ihn zurück (Präludien, Inventionen, Sonaten, das wohltemperirte Clavier); der selbständigen und künstlerischen Behandlung der Streichinstrumente (Violine und Violoncello) hat er die Bahn gebrochen. Als Meister des Orgelspiels und der Composition für die Orgel endlich steht er für alle Zeit unübertroffen da. Die Zueinsbildung schöpferischer Melodik und tiefsinniger Harmonie, vermöge deren ihn Beethoven den Vater der Harmonie genannt hat, beschreibt am treffendsten sein Biograph Spitta, da er von jenen Präludien redet, „in denen unter einem durchgehenden, einförmigen Rhythmus die

Harmonien sacht wie Nebelbilder ineinander überfließen, aus deren Zauberhülle eine langgezogene sehnsuchtsvolle Melodie hervortönt. Alles, was dem Menschenherzen fehlt und was die Zunge vergeblich zu stammeln sucht, wird hier von wunderthätiger Hand auf einmal entschleiern und doch bleibt es so fern, so unerreichbar weit!“ Was Spitta von den Präludien jagt (man denke nur an das C dur-, das D dur- Präludium des wohltemperirten Claviers), das gilt von Bachs Weise überhaupt: diese Eintauchung der Melodie in die tiefstinnigste Harmonie und dieses Durchscheinen der ergreifenden Melodie durch die Hüllen der Accorde — das ist eben das, was man als die Mystik der Bach'schen Musik bezeichnen möchte, freilich mit der Einschränkung, daß dieser Mystik eine plastische Gestaltungskraft und Gestaltenfülle zur Seite steht, wie bei keinem der Zeitgenossen Bachs und überhaupt bei keinem als bei Beethoven.

Vergleichen wir Bach mit Händel, so darf keinem von beiden auf Kosten des andern der Vorrang gegeben werden. Wenn Händel uns gefangen nimmt durch die lichte, plastische, ewig schöne Form, so ist dafür Bach, dem die Schönheitslinie dann und wann verloren geht, unmittelbarer und tiefer. Wenn das specifisch Deutsche der Kunst in der Tiefe und Kraft eigenartiger Empfindung besteht, so ist Bach trotz aller Ranten und Ecken der Vater deutscher Musik, während sich in Händel mehr der universale, kosmopolitische Kunstheros darstellt.

3. Abschnitt.

Die Auflösung des reinen protestantischen Kirchenstils.

Bach war noch von dem Geiste der altprotestantischen Frömmigkeit großgezogen und beherrscht gewesen. Sein Glaube war ihm Herzenssache, war für ihn nicht bloß das theure Erbgut der Väter, sondern auch die Frucht schwerer Lebensführungen und darum die Luft, in der er lebte. Aber dieser musikalische Luther steht doch selbst schon in seiner Zeit ein-

sam da, unverstanden in seinem eigentlichsten Wesen und in seinen besten Werken, denn die Zeit war eine andre geworden.

Der Rationalismus saß auf dem Throne. Die 1765 gegründete allgemeine deutsche Bibliothek beherrschte die Bildung. Das eigentlich religiöse Interesse war aus dem Zeitbewußtsein völlig zurückgetreten, das Verständniß für religiöses Leben und religiöse Bedürfnisse war so völlig verloren gegangen, daß ein Schleiermacher den psychologischen Ort der Religion erst wieder entdecken mußte. Die Schuld hieran trug größtentheils die Kirche selbst. Die Orthodogie hatte durch ihr polemisches Kämpfen um die confessionellen Gegensätze die Religion, den Glauben, die Frömmigkeit völlig auf das Gebiet des theologisirenden Verstandes hinübergespielt und so unwillkürlich zum Gegenstand des intellectuellen Interesses gemacht. Die confessionellen Gegensätze waren zwar durch diese Auseinandersetzungen der Polemik auf's Schärffste ausgebildet und dogmatisch klar gestellt, dafür aber der großen Masse der Gebildeten und Ungebildeten völlig gleichgültig geworden. Gegenüber dem Schulgezänke der Theologen suchte man sich einen natürlichen und einfachen Glauben zurecht zu machen, so wie er dem Bedürfniß des gesunden Menschenverstandes entsprach und den Regungen der Sentimentalität zu genügen im Stande war. Was bedurfte der gewöhnliche nicht in die Tiefe gehende Verstand mehr als die Ideen von Freiheit und Gott, das Gefühl mehr, als den Glauben an die Unsterblichkeit?

Das specifisch Christliche wird dem allgemeinen Bewußtsein völlig fremd; war es einst ein Stück des Lebens und des innersten Empfindens gewesen, so wird es jetzt ein Gegenstand der nüchternen und zum Theil flachen Verstandesbetrachtung, entweder der philosophischen, oder der historischen Kritik.

Zwar behält das Christentum als Geschichte auch für den Rationalismus noch immer eine gewisse Beziehung zum Gefühl, aber nicht anders als jede rührende, ergreifende Geschichte

andrer Art auch. Christus ist für diese Zeit eben der große Dulder, der fromme Jugendheld, der herrliche Sittenprediger zc. Der Erlöser und Heiland der Welt war den überklugen Meistern in Israel entbehrlich geworden.

Hieraus erklärt sich die Doppelseitigkeit des religiösen Lebens der Zeit, vermöge deren es harmlos die nüchternste Trockenheit mit weinerlicher Sentimentalität vereinte.

Bach stand mitten in der Substanz des alten Glaubens; aber auch er schon stand, wie seine herrlichen Choralbearbeitungen zeigen, unbewußt dem „Kirchlichen“ als einem Besonderen, vom allgemeinen Leben Unterschiedenen gegenüber. Angestaunt und bewundert wurde er von den Eingeweihten, den Kennern um der musikalischen Meisterschaft willen, mit welcher er seine Aufgabe erfüllte: verstanden wurde der Musiker, nicht aber der Kirchenmusiker. Das bewies sich an seinen Schülern, von denen keiner den kirchlichen Ernst und die kirchliche Weihe Bachs erbt.

Händel war von Haus aus gar kein Kirchenmusiker: was seine Oratorien zu stylvollen Kirchenwerken stempelt, ist die Gediegenheit der Factur, die Breite und Fülle des gesammten Aufbaues, die Großartigkeit der Auffassung und Zeichnung, welche dem Ausdruck des biblisch-Heroischen so trefflich entsprach. Was sie aber in den Augen der Zeit volkstümlich machte, war der Ausdruck des Menschlichen in seinen Helden: ihrer Leiden, Kämpfe und Siege.

Wo Händels edel großartige Auffassung fehlt, da schwinden die biblischen Helden zu gewöhnlichen schwächlichen Menschlein zusammen. Der „Jesus“ eines Graun ist nicht der Messias eines Händel, sondern ein edler, schwärmerischer Jugendheld, dem die weinerlich süße Musik wohl ansteht.

Mit Einem Wort: die Großheit und Wahrheit der Person gibt bei Händel und Bach im Verein mit der gründlichen Schulung, die in der Kirchenkunst und besonders in der strengen Orgelkunst wurzelte, ihren Werken den Stempel classischer

Kirchlichkeit; mit ihnen und ihrer großen Auffassung erlosch die Kirchenmusik überhaupt.

Das Oratorium besteht der Form nach fort, aber es wird zu einer bloßen episch-dramatischen Darstellung einer biblischen Begebenheit ohne kirchlichen Geist und Charakter: nur das menschlich rührende darin findet Bearbeitung, Verständniß, Beifall; das göttlich Tiefe, specifisch Biblische, Objective, bleibt unverstanden und unbeachtet. Es ist darum natürlich, daß das Oratorium in den Concertsaal gedrängt wird.

Auch auf dem Gebiete des Kirchenlieds dauert die Productivität äußerlich fort, aber dasselbe ist nur dem Namen nach Kirchenlied, in nichts unterschieden vom weltlichen Lied und angehaucht von der Luft der Bühne und des Concertsaals.

Die ganze Zeit drängt zu etwas Neuem hin; die Tonkunst, obwohl sie der Kirche auch noch ihre Töne leiht, wird das Organ des Zeitgeistes, der kein kirchlicher war und in gewissem Sinn bezeichnet werden darf als der Geist der modernen Humanität.

1. Das Oratorium bis auf die Zeit Mendelssohns.

Auf den Charakter der Kirchenmusik und damit auch des Oratoriums hat am meisten bestimmend Grauns (1701—1759) „Lob Jesu“ eingewirkt, ein Oratorium, das am besten als eine italienische Oper ohne Scene bezeichnet wird: denn bei aller Schönheit der Melodik und Wirksamkeit der Instrumentation wie des Sanges unterscheidet es sich kaum im Styl von den Opern desselben Meisters; kein Wunder, daß diese Musik den Leuten flüssiger in's Ohr gieng, als die Musik der Matthäuspassion, und daß man Händel und Bach über dem „rührsamem“ Graun vergaß. Noch mehr geht bei Haffse, der eben gar nicht anders schreiben konnte, der Oratorienstyl oder Kirchenstyl („Requiem“, „Te Deum“) in der Opernmusik auf.

Unter Bachs Schülern auf dem Gebiete des Oratoriums und der kirchlichen Kunstmusik ragt neben Philipp Emanuel

Bach (s. u.) hervor als einer der tüchtigsten Gottfried August Homilius, geb. 2. Febr. 1714 zu Rosenthal, 1742 Organist und Cantor an der Kreuzschule in Dresden, („Passionscantate“ 1776, ein Weihnachtsoratorium), dessen Kirchenfachen bei aller Weichheit noch den Charakter edlen Ernstes tragen († 1785). Ein anderer Schüler, Johann Philipp Kirnberger, geb. 1721 zu Saalfeld, später Hofmusiker der Prinzessin Amalia von Preußen († 1783), wurde ein bedeutender und gebiegener Lehrer. Ein dritter Schüler, Johann Friedrich Agricola, geb. 1720, Nachfolger Grauns, († 1774), gieng ganz zur Oper über; Bachs Nachfolger im Thomascantorat zu Leipzig, auch ein Schüler, will bereits die Fuge aus der Kirchenmusik verbannen und diese süßer und weicher gestalten. Wenn schon Bachs eigene Schüler der Strömung des Tages nicht Widerstand leisten konnten, so war es bei denen, die nicht von seinem strengen Künstlerernste gestreift worden waren, ganz natürlich, daß sie Grauns und Haffes Spuren folgten, wie Johann Heinrich Rolle, geb. 23. Dez. 1718 zu Queblinburg, † 29. Dez. 1785 in Magdeburg, der nicht weniger als 20 Oratorien und 8 Passionsmusiken componirt hat; Johann Gottlieb Naumann, geb. 17. April 1741, † 23. Oct. 1801 in Dresden, einer der fruchtbarsten Tonsetzer, der in der Kirchenmusik (in 11 Oratorien, Psalmen etc.) ganz den Italienern folgte; ebenso der an und für sich sehr tüchtige Johann Gottfried Schicht, geb. 29. Sept. 1753, seit 1810 Cantor an der Thomasschule, † 1823 („Die Feier der Christen auf Golgatha“, „Moses auf Sinai“, „Das Ende des Gerechten“), Johann Adam Hiller (s. u.) in seinen geistlichen Compositionen.

Gemüthliche, hausbackene Behaglichkeit oder weiche, galante Anmut tritt bei diesen Meistern — so sehr wir ihre musikalischen Verdienste anzuerkennen haben, an die Stelle von Händels Großheit und Bachs Tiefe, Manirirtheit an die Stelle von Bachs Wahrhaftigkeit und Naivetät.

Die Werke dieser Meister sind keineswegs verwerflich, im

Gegentheil, der moderne Musiker kann an ihnen Maß und Schönheit der Melodie studiren, aber sie sind auch nicht von hoher Bedeutung für die Geschichte; hat man daher in Oratorienvereinen die Kräfte und die Zeit, so wählt man stets mit besserem Erfolg ein Händel'sches Oratorium.

Die Classiker der Instrumentalmusik Haydn, Mozart, Beethoven leisteten auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik Großartiges. Aber Haydns „Schöpfung“ ist nichts andres als die sprudelnde, überaus bezaubernde Feier der Schönheit der Welt, gipfelnd in der Feier der Liebe. Mozarts Messen und Requiem sind zwar bei aller Modernität der musikalischen Factur doch wahrhaft fromme, tief religiöse Musik, sofern es ein durch und durch heiliger Geist ist, der darin weht und die Form bestimmt, aber das Vorwalten der empfindenden Subjectivität scheidet auch diese Werke von der Objectivität ächter Kirchenmusik. Beethovens Daur-Messe ist musikalisch angesehen die Darstellung des faustischen Ringens um neuen Glauben, durch und durch subjectiv, noch weniger kirchlich, als die Haydn'schen und Mozart'schen Kirchenwerke.

2. Das Kirchenlied bis 1818¹⁾.

Die Schüler Bachs hatten bei dem großen Meister die Musik erlernt, ohne seinen Geist zu erben. Sie machten zur Hauptaufgabe auch in der Choralcomposition den rein musikalischen Ausdruck, die rein musikalische Mannigfaltigkeit. Bach selbst, im richtigen Gefühl seiner eignen Stellung zum ächten Kirchenlied, fand seine Genugthuung und Freude darin, daß er die Kraft, Bedeutung und Fülle der alten Melodie durch den Satz heraus hob; die Schüler waren darauf bedacht, Melodien zu erfinden. Bewußt giengen sie darauf aus, sich vom Volkslied zu entfernen und opernmäßig zu schreiben, wie Doles aus-

1) Quellen: Koch, Kirchenlied III. 248. S. daselbst die Choral-sammlungen der Zeit S. 272.

drücklich sagt, „die leichte Faßlichkeit und Folge der Rhythmen, die simple und kräftige Harmonie, und die herzschwellende (das trifft die Sache!) Melodie, die man oft und besonders in neuen Opern antrifft“, solle in der Kirchenmusik herrschend werden. Die zweite Aufgabe, welche man sich jetzt stellte, war die der Faßlichkeit — darin erblickte man die einzige Concession, welche man der Gemeinde machen dürfe, daß man für sie faßlich componirte, was leicht sad und vag wurde. Weitauß die meisten Gefänge der Zeit sind im Gegensatz zum alten, in Einheit und Kraft der Stimmung gedrunenen, aus dem Geist bewegten religiösen Lebens geschöpften Kirchenlied künstlich gemachte Arien; an die Stelle des den Componisten drängenden und erfüllenden religiösen Geistes und Schwunges, der auch noch jene unter italienischem Einfluß schaffenden Choralcomponisten beseelt hatte, ist die äußerliche Rücksicht auf die Gemeinde getreten, die überdies sich nur negativ in Vermeidung technischer Schwierigkeiten geltend macht.

Unter den sämtlichen Componisten ragt noch hervor Karl Philipp Emanuel Bach („Gott ist mein Lied“ oder „Besitz ich nur“) durch Ernst und Würde; Doleß (geb. 1715 zu Steinbach), Amtsnachfolger des alten Bach in Leipzig („Wie wohl ist mir, o Freund der Seele“), hat viel von Bach gelernt, ohne der Erbe seiner Tüchtigkeit in Gesinnung und Arbeit zu sein; Quanz, Johann Adam Hiller, („Alles ist an Gottes Segen“), Johann Christof Kühnau (1735—1805) („An dir allein hab ich gesündigt“ zc.), Johann Friedrich Kirnberger (1721—1783) („Gott ist mein Lied“), Buttstett („Der Du das Loos von meinen Tagen“), Schicht (1753—1823), Justin Heinrich Knecht¹⁾ („Dir dankt mein Herz“, „Du, deß sich alle Himmel“, „Stärk uns, Mittler“, „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte“, „Herr, Dir ist Niemand zu vergleichen“, „Mein Heiland nimmt die Sünder“, „Mich schauert nicht“,

1) Bef. in Schwaben beliebt.

„Wie selig bin ich“, „Ohne Raft“, „Aus Gnaden soll ich selig werden“, „Gott der Wahrheit“, „Mein Glaub' ist meines Lebens Ruh“, „Womit soll ich Dich wohl loben“, „Ach sieh' ihn dulden“ u. a.), (geb. zu Biberach 1752, † 1817), Sallmann, Schulmeister in Dehringen („Die Sonne stund verfinstert“), Beuerlein, Präceptor in Kirchberg a. J. (Württemberg) („Der Du das Loos von meinen Tagen“, „Liebster Jesus, wir sind hier“, „Wenn ich einst von jenem Schlumme“), Christmann (geb. 1752 zu Ludwigsburg, † 1817 als Pfarrer in Heutingsheim, „Preis dem Todesüberwinder“ u. a.), repräsentiren schon den neuen Geist. Sie sind tüchtige Musiker und manche musikalisch vortreffliche Weise stammt von ihnen; aber für das ächte Kirchenlied kam nicht viel heraus, wie sie denn auch ihre Hauptbedeutung auf andrem Gebiet haben.

Nicht bloß in den Gemeindegesang, auch in das Orgelspiel drang das Moment des Concertmäßigen ein und auch da machte sich das Princip des äußerlichen Effekts geltend. Bachs Schule wirkte noch fort in einem Joh. Ludwig Krebs (geb. 1713), Georg Friedrich Einike, Heinrich Nicolaus Gerber u. a. Aber bald kam statt der ernstern, mächtigen Fuge das „Panorama für's Ohr“ auf, wie Vogler sich treffend ausdrückte, der größte Organist seit Bach in dieser Zeit. — Fassen wir alles kurz zusammen, so gab es zwar Kirchenmusik; in ihrem Wesen war dieselbe jedoch mehr oder weniger eine in der Kirche aufgeführte Opern- und Sinfoniemusik, wie denn auch das Kirchenorchester von dem der Bühne sich fast in nichts mehr unterschied.

Drittes Kapitel.

Der freie schöne Styl.

Ungefähr 1750—1817.

Geistiger Boden. Die Zeit, in welcher die Instrumentalmusik zur höchsten Blüte kam, pflegt man gemeinhin

mit dem Namen der Aufklärungsperiode zu bezeichnen und mit diesem Namen verbindet sich je nach dem Standpunkt, welchen die geschichtliche Betrachtung einnimmt, bald eine üble bald eine gute Nebenbedeutung. Es ist hier nicht der Ort, ein umfassendes Bild von jener wunderbaren Zeit voller Gegensätze zu entwerfen. Uns dürfte es sich nur darum handeln, den positiven Kern aufzufuchen, welcher den vorherrschend negativen Tendenzen der Zeit in letzter Beziehung zu Grunde lag.

Die Richtungen des Deismus, Pietismus, Rationalismus und der sentimentalischen „Gott-Freiheit-Unsterblichkeitsphilosophie“ oder „Schöne-Seelen-Weisheit“ haben, so heftig sie einander auf den ersten Blick gegenübertraten, den Gegensatz gegen die überkommene Orthodoxie und gegen den ererbten Dogmatismus gemeinsam. Diese Opposition ist nichts anderes als die energische Aeußerung des Rechtes der Individualität, des subjectiven Geistes, der kritisch an die Objectivität im Leben und auf jedem Wissensgebiete herantritt und sie, wo er sich dazu im Rechte glaubt, zerbricht.

Insofern treffen wir vielleicht die Sache richtig, wenn wir das Princip, welches der modernen Geistesströmung mehr oder weniger bewußt als Loosung diente, mit dem Satz bezeichnen: *ἄνθρωπος μέτρον πάντων* (der Mensch ist das Maß aller Dinge).

Dieser Gedanke war stillschweigend schon der Reformation zu Grunde gelegen, wenn sie die Objectivität der katholischen Kirche vom Standpunkt des persönlichen Heilsverlangens und Heilsbedürfnisses aus richtete. Insofern schließt sich die Aufklärungsströmung consequent an die Geistesbewegung der Reformation an. Denn auch gegen die starre Objectivität des Dogmas und dessen Anspruch auf schlechthinige Autorität mußte sich das menschliche Individuum mit seinem persönlichen Rechte geltend machen, wie dies vom Standpunkt des Wissens aus im Deismus und Rationalismus, vom Standpunkt des praktischen Heilsbedürfnisses aus im Pietismus geschah. Nothwendig mußte sich also das Princip zuerst in auflösenden negativen Strömungen

äußern. Die letzte und einseitigste Aeußerung war die praktische Kritik, welche das Individuum in der französischen Revolution an der ganzen bestehenden Welt vollzog. Das Ideal, welches trotz aller Verirrungen und Einseitigkeiten den Bestrebungen der Zeit vorschwebte, war das der freien Humanität.

Der Begriff des Menschen wird in Frankreich mit dem des Individuums identificirt. Dieser Grundfehler drückte dort der ganzen Bewegung den Charakter eines revolutionären Atomismus auf, vermöge dessen sie, in bloßer eigenfinniger Opposition gegen das Objectiv in Geschichte, Religion und Leben, bei der nivellirenden Negation stehen bleiben mußte und nie zu positiven Neugründungen weder auf politischem noch auf künstlerischem Gebiete gelangen konnte. Auf dem letzteren äußerte sich die Bewegung in dem vorherrschend negativen Streben nach „Emancipation“ von Regel und Herkommen.

Auch in Deutschland wird die Objectivität nur in ihrer Beziehung auf den Menschen in Betracht gezogen und es steht auch hier ihr Wert in genauem Verhältnisse zu dem Interesse, welches sie für das Individuum hat.

Aber der Individualismus wird hier zum Idealismus. Der deutsche Geist, besonnen und gründlich, strebt den Menschen nach seinem ewigen Wesen zu erfassen und das Ideal der Humanität aufzustellen. Der übermütige, leichtgläubige und ungezogene Voltaire'sche Unglaube wird in Deutschland zur besonnenen Kritik, welche zuerst und hauptsächlich eine strenge Selbstkritik ist (Kant). Der deutsche Geist begnügt sich mit dem Aufbau eines geistigen Reiches der Humanität, mit der umfassenden und allseitigen Darstellung des Menschheitsideals, welches der modernen Zeit aufgegangen war, seit der christlich-germanische Geist mit dem jugendlich-hellenischen sich verbunden hatte, und welches die Sättigung und Ergänzung des christlich-germanischen Ideals mit dem hellenischen, beziehungsweise die Vertiefung und Erweiterung des letzteren durch das erstere darstellt.

Auf ethischem Gebiete entwarfen Kant und Fichte das neue Ideal, die Dichter, vor allem Göthe und Schiller verliehen ihm Leben und Gestalt.

Auf unfrem Gebiete erscheint das „griechische Ideal“, so wie es Winkelmann und Lessing der Zeit nahe gebracht haben, also nicht als die bloße Copie, sondern als wirkliche Erneuerung der Antike, im Drama Glucks.

Aber wie die lebenswarmen Gestaltungen Göthes die strengen und knapp gezeichneten Gestaltungen Lessings in der Liebe des Publikums verdrängten, so wandte sich auf unfrem Gebiete die Sympathie schnell von der lichten, aber vornehm fühlen Plastik Glucks zu den in reifer Sinnlichkeit prangenden Gestalten Mozarts.

Das Schooßkind einer Zeit, welche einseitig dem Subjectivismus huldigte, war naturgemäß die Instrumentalmusik als diejenige Form der Musik, in welcher die reine Subjectivität zur reichsten und vollsten Entfaltung kommt. In dem rein unsinnlichen, nur der inneren Anschauung zugänglichen Wesen der Instrumentalmusik erkennt die Zeit vermöge der überschäumenden Energie des individuellen Gefühlslebens nicht bloß die Darstellung des Schönen überhaupt, sondern die geheimnißvolle Offenbarung des innersten Menschen, seines innersten, keiner Verstandesbetrachtung zugänglichen und von keinem Begriff zu erreichenden Wesens, das zugleich identisch ist mit dem verborgenen Wesen der Welt. Die schönheitgesättigten Tonformen sind das feinste Gegenbild der alles Sein durchklingenden „Musik“, der „Seele“, die alle Formen und Gestaltungen der Welt geheimnißvoll durchströmt. Die Musik ist die feinste und geistigste Darstellung jener Sympathie zwischen Ich und Nicht-Ich, Menscheng Geist und Naturgeist, welche die Voraussetzung der Kunst wie der Forschung ist.

Das „Thema“, welches dem in reiner Gesetzmäßigkeit und klarer Harmonie verlaufenden Tonstück das individuelle Gepräge gibt, wird für die denkende Betrachtung das getreue

Bild der inneren Grundbestimmtheit des schaffenden Meisters, der Ausdruck und Abdruck seines eigensten Wesens. Ja noch mehr, das aufnehmende Bewußtsein erkennt darin die Einzelstimmung, welche den Meister überwältigt und zum Schaffen genöthigt hat.

So wird die thematische Arbeit zum idealen Gegenbild jener ethischen Arbeit, in welcher sich der Mensch mit den auf sein Inneres andringenden Gewalten auseinandersetzt, sie in Maß und Gesetz bannt und die Freiheit seiner Eigenart und Individualität behauptet. Die Musik gerade in ihrer Unabhängigkeit und Selbständigkeit wird zur ethisch befreienden Macht, die denselben Lebenszufluß, dieselbe innere Erhebung und innere Befreiung gewährt, wie sie uns durch jede unmittelbare Berührung mit dem Ewigen in allen Formen zu Theil wird.

So gefaßt erscheint allerdings die Instrumentalmusik als die Musik auf der Potenz, als die „Musik in der Musik“, und es hat die Meinung nicht Unrecht, welche diejenigen Meister die „Classiker der Musik“ schlechtweg nennt, welche auf dem Gebiet der Instrumentalmusik das „Musikalisch-Schöne“ in classischen Formen zum Ausdruck gebracht haben: Haydn, Mozart, Beethoven. Denn hier in der Instrumentalmusik ist es dem Componisten um Musik und um nichts als Musik zu thun.

Sofern es nun bei den Meistern des Instrumentalstyls, des freien und schönen Styls, zur freiesten und ungehemmtesten Entfaltung der musikalischen Eigenart, der künstlerischen Individualität kommt, sofern aber wiederum in der musikalischen Individualität sich in der That der Mensch nach seinem inneren Wesen am unmittelbarsten darstellt, kann man diesen Styl den Styl der Humanität nennen.

Das Persönliche herrscht vor und bildet den Styl. Wenn auch die alten Formen z. B. der Kirchenmusik noch Pflege finden, so herrscht darin die frei menschliche, von Dogma und

Kirche unabhängige, sich unmittelbar dem Ewigen gegenüberstellende Subjectivität vor. Haydn, Mozart, Beethoven haben keine kirchliche, wenn auch eine tief fromme und herzlich religiöse Musik zu Stande gebracht, die uns gerade um des reinen, voraussetzungslosen Ausdrucks der Frömmigkeit, man möchte sagen, um ihres persönlich-frommen Empfindungsgehalts willen, trotz der Weltlichkeit der „Sprache“, fromm berührt und religiös stimmt. Eine auf dem Grunde persönlicher Ueberzeugung und lebendiger Erfahrung ohne dogmatische und hierarchische Formen sich erbauende Geisteskirche ist für das Zeitalter das in weiter Ferne schimmernde Ideal, welches in den mystischen, im Grunde kindisch-spielenden Formen und in den unklaren Verbrüderungs- und Weltharmonie-Ideen der Freimaurerei von den edleren Geistern erahnt und ergriffen wird.

Indem die klassischen Meister auf dem Höhepunkt ihres Schaffens die Kunst, äußerlich wenigstens, in den Dienst ihrer Kirche zurückführen und wahrhaft monumentale Werke herzener Frömmigkeit im weltlichen, modern heidnischen Gewande aufstellen, weisen sie auf die Bewegung des 19. Jahrhunderts hinaus, welches die Aufgabe zu haben scheint, unter Ueberwindung der nihilistischen Negation ebenso wie des alten, scharfen Dualismus eine das gesammte Geistesleben erneuernde, zuletzt auch in der Erneuerung und Einheit des religiösen Lebens sich vollendende Reformation anzubahnen.

1. Abschnitt.

Das antikifizirende musikalische Drama.

1. Vorgeschichte und Anknüpfungspunkte.

Quellen: Schletterer, S. M., Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg 1863.

Die Idee der Wiederbelebung der klassischen Tragödie, welche der Oper die Entstehung gegeben hatte, fand in dieser,

so wie sie sich mit der Zeit entwickelt hatte, keine entsprechende Verwirklichung mehr. Die opera seria der Italiener, welche dieser Idee entsprechen sollte, begnügte sich mit den Tappan der Antike d. h. sie puzte die Sänger antik auf, aber im antiken Gewande kam nur die reale, gemeine Gegenwart zur Darstellung. Der dramatische Zweck war überdies dem des ausschließlichen Musikgenusses gewichen und der ganze dramatische Apparat diente nur als Staffage für die Entfaltung der Gesangsvirtuosität.

In Deutschland fehlte nicht bloß der reale Boden, sondern auch der auf das Großartige und Erhabene gerichtete Sinn, welcher der Idee von 1600 hätte Eingang gewähren können. Wohl kannte man auch in Deutschland die italienische Hof- und Helden-Oper, aber nur als Oper, als Gesangs- und Musikstück. Das mythologisch-griechische Beiwerk war gleichgültig, Gesang und Musik bildeten für den Hörer die Hauptsache. So fand der italienische Opernstyl auch in Deutschland zwar tüchtige Vertreter, wie Adolph Hassse¹⁾, Carl Heinrich Graun²⁾ und Raumann³⁾; aber die Achtung, welche die Werke dieser Männer genossen, galt weniger dem Drama, als der in ihrer Art trefflichen Musik; man lobte die Solidität und Lieblichkeit derselben sowie die feine, technische Durchbildung, nur selten reflectirte man über oder interessirte man sich auch nur für die dramatische Seite der Oper.

Die Sympathie des deutschen Volkes gehörte in jener Zeit, da man für die politische Armseligkeit und Erbärmlichkeit im eng-bürgerlichen Daheim Ersatz suchte und auf das Leben in engster Beschränkung angewiesen war, dem volkstümlichen deutschen Viederspiel, aus welchem die Operette, die bürgerliche, komische Oper, herauswuchs. Der bürgerliche Humor, die zuweilen sentimentale Gefühllichkeit und das dem alltäglichen Leben entliehene bürgerliche Gewand sagte dem

1) S. 172. 2) S. 226, 270. 3) S. 271.

bürgerlichen Geschmack viel mehr zu, als die antik aufgesteigteste Oper.

Der gefeiertste Repräsentant und eigentlich der Vater des deutschen Singspiels war Johann Adam Hiller, ein Schulmeisterkind, (geb. zu Wendischhoffig bei Görlitz 1728, Schüler von Homilius, 1763 Director der wöchentlichen Concerte in Leipzig (der späteren „Gewandhausconcerte“), zuletzt (f. 1789) Cantor und Musikdirector an der Thomasschule zu Leipzig († 1804). Persönlich ein menschenfeuer, hypochondrischer, fast düster gesinnter Mann besaß er die Gabe unerschöpflicher, frischsprudelnder, sangreicher Melodie. Seine Operetten, die er in Gemeinschaft mit dem Herausgeber des „Kinderfreunds“, Christian Friedrich Weiße, welcher die Texte dichtete, schuf, errangen eine seltene Popularität („Die Jagd“, „Der Teufel ist los“, „Der Erndtekrantz“, „Vottchen am Hofe“ u. a.). Hiller, der auch als Choralcomponist thätig war und zu den gelehrtesten Musikern seiner Zeit gehörte, beschränkte sich in diesen Operetten bescheiden auf das Liedmäßige, Volkstümliche und das eben hat seine Opern zu Lieblings- und Kassenstücken gemacht, so wenig Wert und Bedeutung denselben in poetischer und ästhetischer Hinsicht zukommt.

In andrer Weise errang sich Georg Benda (1721—1795, „Ariadne auf Naxos“, „Medea“) den Beifall der Menge: er führte das Melodram ein, diejenige Form des musikalischen Dramas, bei welcher das Wort und die Handlung ausschließlich vorherrscht und die Musik nach ihren eigenen Gesetzen und mit ihren eigenen Mitteln die Handlung allgemein accentuirend begleitet.

In Hillers Art componirten noch C. W. Wolf (1735 bis 1792 „Die Dorfdeputirten“), Keefe (Schüler von Hiller 1748—1798), Steegmann u. a. m.

Die deutsche komische Oper fand ihre rechte Heimat in der österreichischen Kaiserstadt an der blauen Donau. Hier wirkten die trefflichen, gefunden, deutschen Meister, die das

Verdienst haben, den Sinn für deutsche Komik und gemütvollen Humor wach erhalten zu haben in einer Zeit, da alles, was auf Bildung Anspruch machte, dem französischen »esprit« huldigte und die ernste Oper in italienischen Schemen einherstelte. Voran steht der Zeit nach Florian Leopold Gaßmann, Schüler des padre Martini, Kapellmeister in Wien, geb. 1723, dem Rang nach als der beste unter ihnen Carl Ditters von Dittersdorf (1739—1799 „Doctor und Apotheker“, „Hieronymus Knicker“).

Der Vorstadtkomik niedrigerer und berberer Art um ein gutes näher steht der „göttliche Bänkelsänger“ Wenzel Müller (1767—1835), der die „Opern“ nur so aus dem Ärmel schüttelte („Das neue Sonntagskind“, „Die Schwestern von Prag“). Gefunde, frische Komik verrathen auch Kauer (1751 bis 1831 „Donauweibchen“) und der treffliche Componist des „Dorfbarbiers“, der ehrenfeste Joh. Schenk (1761 [~~1752?~~] bis 1836). — So stark Deutschlands Eigenart und Schöpferkraft sich in der Kirchenmusik und im volkstümlichen Viederspiel geltend machte, so wenig vermochte sie noch auf dem Gebiet der Oper strengeren Styls gegen die unumschränkte Herrschaft der Italiener anzukämpfen und hatte hiezu aus den angegebenen Gründen weder äußeren Anlaß noch inneren Trieb. —

Anders stand es in Frankreich. Schon der Cardinal Mazarin hatte (1645) die italienische opera seria nach Paris verpflanzt. Aber während in Italien die gefangliche Seite der Oper einseitige Pflege und Ausbildung fand, entsprach dem französischen Naturell die Betonung des dramatischen Elementes. Der Franzose verlangte von jeher in der Oper ein gutes „Spiel“, eine geistvolle Handlung, drang auf Treue und Wahrheit der Darstellung und überhörte im Interesse derselben gerne musikalische Schwächen.

Dieser Richtung auf das Dramatische kam Jean Baptist Vully entgegen mit seinen »tragédies lyriques« oder »tragédies mises en musique«. Geboren 1633 zu Florenz, kam er als

13jähriger

Rüchensjunge nach Paris, wo er sich, Dank seiner Energie, in der Musik so ausbildete, daß er als Geiger in die Reihe der 24 violons du roi eintreten konnte, deren Dirigent er 1652 wurde; 1653 wurde er Hofcomponist und entwickelte eine bedeutende Fruchtbarkeit in der Composition, nachdem er sich durch Intrigue zum Alleinherr der Oper zu machen und ein Patent zur Errichtung einer Academie der Musik zu erlangen gewußt hatte. In seinen Opern (»Les fêtes de l'amour et de Bacchus« 1672, »Cadmus et Hermione« 1673, »Alceste« 1674, »Thésée« 1675, »Atys« 1676, »Iris« 1677, »Psyche« 1678, »Bellerophon« 1679, »Proserpine« 1680, »Le triomphe de l'amour« 1681, »Persée« 1682, »Phaeton« 1683, »Amadis de Gaule« 1684, »Roland« 1685, »Armide« 1686, »Acis et Galatée« legte er den Nachdruck auf scharfe, pointirte Declamation, umgieng im Interesse derselben die herkömmlichen Formen der Arie, des Ensembles, Duettes zc. zc. und suchte in die durch allzu ausgebehten Gebrauch des Recitativs entstandene Monotonie einiges Leben zu bringen durch Einschlebung von Chören und Tänzen. Um auch äußerlich die ganze Darstellung einheitlich abzuschließen, fügte er — an Stelle der damals noch gebräuchlichen toccata -- die besonders zu dem Stück componirte (2theilige) ouverture bei. Mit alle dem hat Lully die italienische Gesangsoper zur französischen Declamationsoper umgeprägt und er gilt daher als der Begründer der specifisch französischen Oper. († 22. März 1687.)

Gleichwohl ist das nationale Genre der Franzosen, in welchem sie auch wirklich Bedeutendes geleistet haben, nicht die große Oper, sondern die opéra comique, die französische Operette, welche ebenso wie ihre Schwester in Deutschland, nicht bloß den Witz und Humor, sondern auch das herzliche, gemüthvolle Element zur Geltung brachte. Dieses ächt nationale Genre verdankte seine Entstehung dem Kampfe zwischen der Lully'schen Oper und der italienischen, komischen (Buffo-) Oper, die 1752 nach Paris gekommen war. Der Mangel an Melodie und Ge-

fang, welcher sowohl die Oper Lullys als die seines Nachfolgers Rameau (1683—1764) kennzeichnet und an musikalische Dürftigkeit streift, hatte ihr viele Gegner erweckt, unter anderen den Philosophen Jean Jacques Rousseau, welcher im Zusammenhang mit seiner ganzen übrigen Denkweise das Natürliche d. i. die Melodik verfocht und sich mit Leidenschaft der Italiener gegen die „nationale Partei“ der „Antibouffonisten“ d. i. Lullyaner annahm. Die „Bouffons“ mußten trotzdem weichen und 1754 Paris verlassen.

Aber der Reiz der Melodik, für welchen auch das französische Ohr nicht unempänglich sein konnte, erzeugte nun eine nationale französische Oper (comédie à ariettes), welche französisch und doch zugleich liebhaft und gesangreich sein wollte. Ihre ersten Vertreter waren Antoine d'Auvergne, Duni (1709—1775), François André Danican-Philidor (1726 bis 1795) (»Le maréchal ferrant«, »Le sorcier«, »Tom Jones« u. a.), Monjigny (1729—1817). (»Le Deserteur«, »Rose et Colas«). An die Stelle der trockenen Declamation tritt die geistreiche, feine Zeichnung, an die Stelle der Dürftigkeit die geistreiche, leichtgeschürzte Grazie, dem melodischen Elemente wird in der Romanze Raum geschafft und die Monotonie des endlosen Recitativs weicht dem melodisch gesprochenen pointierten Dialog. Das Genre, in welchem der »esprit«, die geistreiche Pointe und die liebenswürdige Grazie des französischen Naturells zur vollen Geltung kommen konnte, war gewonnen. Der bedeutendste Meister auf diesem Gebiete war in unsrer Periode Gretry (1741—1813), ein Lütticher von Geburt, der nicht umsonst bei den Italienern in die Schule gegangen war. Mit dem gefeierten Liebling des Publikums, dem feinsinnigen Nicolo d'Esjouard (1775—1818) reichen wir schon in die nächste Periode („Aschenbrödel“). Er gehört jedoch, da er noch ganz die Grenzen der naiven komischen Oper einhält, in unsre Periode.

Gieng diesem Genre auch die Großartigkeit der Helden-

oper ab, so besaß es dafür Liebreiz und feinsinnige, wenn auch weniger volltönende Melodik und war im Stande, der fremden Oper die Spitze zu bieten.

Der Sinn für die Großartigkeit der griechischen Tragödie war noch auf andrem Wege, als dem der italienischen Oper, den Franzosen aufgethan worden. Ihre Dichter Racine und Corneille hatten der Nation Dramen von antikem Zuschnitt gegeben. Man wollte das griechische Drama haben und man wähnte es wirklich zu besitzen. Die heroischen Gestalten der beiden Dichter verlangten freilich, genau angesehen, nach Musik, um wirklich in's Göttermaß zu wachsen; das auf Stelzen gehende Pathos der Declamation legte die Vertauschung mit dem natürlichen Pathos des Gesangs jedem feineren Kenner der Antike nahe. Die Idee, ohne Zopf die Antike wiederzuerwecken und das Ideal der Florentiner auf höherer Stufe zu realisiren, erfaßte ein Deutscher, der musikalische Lessing, Gluck, aber Frankreichs Verdienst bleibt es, dem Deutschen das Verständniß und den nöthigen Raum zur Realisirung seines Ideals gewährt zu haben, was beides er zu Hause nicht hatte finden können.

2. Das lyrische Drama Glucks.

Quellen: Arnould, Ueber Gluck und seine Werke, Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit. Ditz v. J. Siegmaier. Berlin 1837.

A. Schmid, Chr. W. v. Gluck (1854).

A. B. Marg, Gluck und die Oper. Berlin 1863.

Gluck et Piccini, par Desnoiterres. Paris 1972.

A. Reißmann, Christof Willibald von Gluck. Berlin 1882.

Christoph Willibald, Ritter von Gluck, geb. am 2. Juli 1714 zu Weidentwang in der Oberpfalz, als der Sohn von Alexander Gluck, der als fürstlich Lobkowitz'scher Förster verstorben ist, war ursprünglich nicht zum Musiker bestimmt. Er besuchte 1726—1732 das Jesuiten-Seminar zu Commotau bei Eifenberg (Böhmen), wo er auch in der Musik (Gesang, Orgel,

Violine, Clavier) den ersten Unterricht empfing. 1732 bezog er die Universität Prag und war genöthigt, durch Musikunterricht sich die Mittel zum Studium zu verschaffen. Freundliche Beziehungen zu der Lobkowitz'schen Familie, in deren Diensten sein Vater stand, führten den jungen, talentvollen Mann nach Wien und öffneten ihm die besten Häuser. Ein Fürst von Melzi, der ihn musizieren hörte, ward so von ihm eingenommen, daß er ihn nach Italien mitnahm und so vollends der Kunst in die Arme führte. Gluck studirte nun unter der Leitung des Organisten Battista Sammartini in Mailand (1737 bis 1741) nochmals gründlich Contrapunkt und Generalbass und brachte bereits 1741 eine Oper „Artaserse“ auf die Bühne, welcher im Lauf von 5 Jahren 7 weitere Opern folgten, die sämmtlich im Styl der italienischen Tagesoper gehalten waren, so daß der geradfinnige Händel, als er die Oper seines deutschen Landsmannes »la Caduta de' Giganti« in London hörte, recht sehr enttäuscht war und sarkastisch meinte: „sein Schuhpuker schreibe einen besseren Contrapunkt, als Gluck“!

Das Jahr 1745 führte Gluck nach London, wo ihm nun freilich durch Händels Oratorien ein andres Ideal von Musik aufging und zugleich sich ihm die Ueberzeugung aufdrängte, daß es für dramatische Musik nicht genüge, wenn sie schön und gefällig sei, daß sie vielmehr, um volle Wirkung zu erzielen, in engstem Zusammenhang mit der Handlung stehen müsse, welche sie zu begleiten habe, oder wie man sich, für die spätere Zeit verhängnißvoll genug, ausdrückte, daß die Musik einen bestimmten „Inhalt“ haben müsse, um eine volle künstlerische Wirkung hervorzubringen.

Von London aus berührte Gluck noch Paris, um die Lully-Rameau'sche Oper kennen zu lernen und kehrte 1746 über Hamburg und Dresden nach Wien zurück.

1748 componirte er wieder für Wien eine Oper »La Semiramide ricognosciuta« — das Jahr 1749 war „das

glücklichste und doch unglücklichste Jahr seines Lebens“, das Jahr der ersten Liebe und schweren Entfagens, weil der Vater der Geliebten, ein stolzer Kaufherr, die Ehe seiner Tochter Marianne mit dem Musikus nicht gestatten wollte. Das folgende Jahr aber führte ihm die geliebte Frau zu, die von nun an die Vertraute auch seiner künstlerischen Bestrebungen geblieben ist.

Noch componirte der Meister für Italien im italienischen Style (1751 »La clemenza di Tito« für Neapel; für Rom: »Il Trionfo di Camillo«, »Antigono« 1756, für welche Opern er vom Papst zum Ritter vom goldenen Sporn ernannt wurde; für Wien, wo er seit 1754 als Hofkapellmeister der Kaiserin Maria Theresia angestellt war, »La Danza« »L'innocenza giustificata« (1755) und »Il re pastore« (1756).

Die folgenden Jahre waren dem ernstern Studium der neu aufblühenden deutschen Literatur gewidmet und immer lebendiger erstand das neue Ideal vor seiner Seele.

Er fand dafür einen begeisterten Jünger in dem R. R. Nath Kamiero von Calzabigi. Derselbe, freilich nur „Dilettant“ und daher von der Ueberschätzung der technischen Routine und des landesüblichen Schematismus frei, gieng mit voller Hingebung auf Glucks Idee ein, und suchte ihm den dichterischen Rahmen eines „lyrischen Dramas“ zu schaffen. Dies nemlich ist der ebenso treffende als glückliche Ausdruck für das, was dem Meister vorschwebte.

Der Dichter soll, ohne Rücksicht auf den Musiker und dessen eventuelle Forderungen ein in sich geschlossenes Kunstwerk herstellen; erst wo des Dichters Vermögen aufhört, setzt die romantische Kunst ein als die Macht, die Worte zu befeelen, die Gestalten zu beleben, die poetische Täuschung zu vollenden. Gluck sieht als die Aufgabe der Musik an: „die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu ent-

stellen“. Die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Schon hier konnte der Fachmusiker einwerfen: die Musik ist eine in sich selbst organisch gegliederte Kunst mit eingeborner Architektur: sie kann sich Bau, Gliederung, Führung nicht von dem Dichter geben lassen: sie mag sich im Ganzen und Einzelnen, in Haltung und Stimmung, ja auch im dramatischen Detail-Ausdruck den Intentionen des Dichters anbequemen, aber dieser muß so schaffen, daß die Musik ihrem eigenen organischen Gesetz treu bleiben und ihm gemäß sich ausbreiten kann. Musik und Poesie sind gleichberechtigte Schwesterkünste, die einander zum Schmuck, zur Belebung und zur Erhöhung des Verständnisses dienen, wenn sie glücklich vereinigt werden.

Daher ist die nächste Frage: was ist wirkliches organisches Gesetz der Musik, mit dessen Aufgebung dieselbe aufhörte, eine Kunst zu sein? Ist die herkömmliche Form der Arie mit dem zweimal wiederholten ersten Theil, Ritornell und allem andern die nothwendige und einzig mögliche Form der Iyrischen Musik? Es ist offenbar nur eine in sich wohl berechnete, aber nicht die einzige Form. Die Verzierungen und Verbrämungen sind von vornherein nur Beigaben und nicht einmal in dem musikalischen Schema begründet. Die Figuren- und Cadenzblühende Arie ist daher auf „edle Einfachheit“ zurückzuführen; nur die Architektur der Melodie ist ein der Tonkunst innewohnendes, wesentliches Gesetz, das weder aufgegeben, noch verletzt werden darf; alle weiteren Tonmittel, welche dazu dienen, den Ausdruck zu verschärfen und die Leidenschaft zu färben, sind schlechthin dem dramatischen Zweck zu unterwerfen und dürfen nur da angewandt werden, wo die Situation sie bedingt und rechtfertigt.

Der Dichter, um der Musik Raum zu verschaffen, hat an

der Idee des „lyrischen Dramas“ festzuhalten, „alle blühenden Schilderungen und wortreichen Sittensprüche durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets abwechselnde Handlung“ zu ersetzen. Die Idee, welche Gluck vorschwebt, ließe sich kurz so ausdrücken: das lyrische Drama hat zum Gegenstand eine Handlung, welche in entscheidender Weise die innere Wesenheit und Grundstimmung der Handelnden zur Offenbarung bringt. Ausgeschlossen (und zum componiren ungeeignet) ist alle Reflexion, alle nur durch Schönheit und Wahrheit des Gedankens packende Rede: die Oper hat es mit Stimmungen zu thun, mit wirklichen Gestalten; in ihr darf nichts als Handlung und Stimmung sein, Situation und Leben: der Dichter schafft die dramatischen Gestalten und führt mit der Handlung auf die einzelnen lyrischen Ruhepunkte hin, welche je eine bestimmte Stufe der Entwicklung auf die tragische Katastrophe hin bilden.

Das Gebiet, welches der Oper ureigentümlich gehört, weil ja die Musik als die romantische Kunst allein im Stande ist, völlig wie mit einem Zauberschlag über die Realität hinwegzuheben, ist die Sage und das Märchen; die Sage hat es mit keiner erträumten, sondern mit einer wenigstens vermeintlich wirklichen Welt zu thun; die Helden der Sage sind nur viel größer und gewaltiger, ihre Leidenschaften sind tiefer und energischer, ihre Conflicte entscheidender und weitgreifender, als die Wirklichkeit zeigt. Es ist das ächt und wahrhaft Menschliche, das in der Heldensage in typische Gestalten und Ereignisse verdichtet uns entgegentritt, um so verständlicher und ergreifender, als diese aller menschlichen Zufälligkeit entkleidet sind, der Mensch als solcher mit seinen Leidenschaften im Helden vor uns tritt. Die tragische Handlung soll gleichsam aus dem innersten Grund des Empfindens der Helden, ihrer innersten Bestimmtheit vor dem Gefühl der Hörer herauswachsen und sich so vor demselben Schritt für Schritt rechtfertigen.

Die Musik hat die Aufgabe, durch den allgemeinen Charakter, der ihr aufgeprägt ist, durch die das Ganze beherrschende Grundfarbe, den Zuhörer in die Sagenwelt und ihre Stimmung zu versetzen: sie hat also vor allem dem Kunstwerk die Einheit der Stimmung zu geben und zu erhalten. Es genügt nicht, daß sie schön und wahr im Detail sei, sie muß durchaus einheitlich sein. Auf dieser Grundfarbe zeichnen sich dann in bestimmter Färbung und Charakteristik die handelnden Personen ab, die sich darum leichter musikalisch zeichnen lassen, weil sie nur nach ihrer allgemein menschlichen Bestimmtheit in Betracht kommen (Water, Mutter etc.), als Vertreter und Typen einer gewaltigen menschlichen Leidenschaft oder Grundbestimmtheit; in schärfster Zeichnung treten dann die Situationen hervor, in welchen sich die Handlung im Einzelnen entwickelt.

Nirgends ist gefordert, daß die Musik ihr Wesen aufbehalte gerade die Ebenmäßigkeit und Symmetrie, die Rhythmik und Architektur verleihen dem Werk die Objectivität und die maßvolle Ruhe der Heroenwelt. — Es ist nur immer das die Frage, was zum Wesen der Musik gehöre. Daß sie im Drama ihr Wesen dem dramatischen Zweck unterordnen und nicht bloß anbequemen muß, leuchtet ja jedem Denkenden von selbst ein. —

Glück nahm seine Gestalten aus der allen Gebildeten zugänglichen und verständlichen Heroenwelt der Antike. Dort wurzelte die moderne Bildung, dort war man mehr zu Hause als in der eigenen Volksfage, die Antike stand dem allgemeinen Empfinden und Denken am nächsten, aber — nur dem des Gebildeten, und dies erklärt das Schicksal der Glück'schen Opern.

Die Dramen, die Glück nach seinen Principien schuf, sind wirklich, was sie sein wollen: griechische Tragödien.

Die Musik, in edler Einfachheit gehalten, trägt den Charakter antiker Klarheit, maßvoller Ruhe, strenger Objectivität neben kräftiger Charakteristik und treffender Zeichnung.

Eine das Einzelste durchbringende, das Ganze überschauende Anordnung gibt dem Werke Einheit und Geschlossenheit.

Die Instrumentation, bei welcher das Streichquartett vorherrscht und die Blasinstrumente nur sparsam aber mit schlagender Bedeutung angewandt sind, ist einfach, hat etwas vom „milden Glanz einfarbigen Marmors“ (Ambros.); die Harmonie ist durchsichtig und leicht, häufig genügt für die ausdrucksvolle Melodie als Begleitung der einfache, markige, charaktervolle Saß.

Im Recitativ bekundet die Wahrheit des Ausdrucks die vollendete Meisterschaft, erzielt unmittelbare Verständlichkeit und vollendet die dramatische Täuschung. In der Arie, dem Ruhepunkt der Handlung, verbindet Gluck technische Fertigkeit und Rundung, melodische Kraft und Fülle mit zwingendem Ausdruck. Mit weiser Beschränkung vermeidet er eine vielfachverflochtene Stimmführung: Rede und Gegenrede in klarer, scharfer Personal- und Situationscharakteristik wechselt, unterbrochen durch wuchtige Chöre.

Bei aller Leidenschaft herrscht maßvolle, oft beinahe kühle Zurückhaltung; nirgends zu viel, nirgends zu wenig, so daß eben durchweg die Sache und das, was zur Sache gehört, in's Licht tritt. Einfache Größe, stille Hoheit, reine Formen, durchweht vom Hauch des classischen Geistes bezeichnen Glucks Tragödie, von der man mit Recht sagen kann (Ambros): „Seine Gestalten sind die lebendig gewordenen Marmorbilder der Antike“: jungfräuliche Frische und Herbigkeit unterscheidet Glucks Gestalten von den in reifer Sinnlichkeit prangenden Gestalten Mozarts. Die Idee der Wiederbelebung der hellenischen Tragödie mit den Mitteln der modernen Kunst ist verwirklicht. Es konnte nur noch ein Schritt weiter gegangen werden: unsrem Volke nicht die griechische Tragödie selbst herüberzubringen, sondern ihm das zu schaffen, was für die Hellenen ihre Tragödie war. Denn wenn Glucks Opern nicht den Beifall und die Sympathie des Volkes haben, so liegt der Grund hievon

darin: die Objectivität der griechischen Welt hat für uns Moderne schließlich doch etwas Starres, Marmorkaltes, Fremdes. Es ist eine fremde Welt, in welche sich der classisch Gebildete allezeit lebhaft hineindenken kann, zu deren vollem Verständniß aber nicht bloß die durch Philologie und Archäologie vermittelte Kenntniß, sondern die wirkliche und naive Anschauung griechischen Lebens, das Erfülltsein von griechischer Denk- und Anschauungsweise, gehört. So haben auch die griechischen Tragödien für unser Gefühl und unsre Sympathie etwas Fremdes. Von dem allgemein menschlichen Gehalte darin fühlen wir uns tief erschüttert, von der darin waltenden Poesie zur Bewunderung hingerissen, aber die innere Berührung fehlt, welche eine nachhaltige Erwärmung erzeugt: denn es ist eben griechisches Leben und griechisches Fühlen und Denken, zu welchem wir uns reflectirt und nicht unmittelbar verhalten. In Griechenland war die Tragödie ein aus dem nationalen Bewußtsein unmittelbar hervordachsendes Kunstwerk: für uns ist sie ein historisch vermitteltes. So fehlen uns — natürlich im Großen und Ganzen verstanden — die geistigen Voraussetzungen für das volle Verständniß der griechischen Sagenwelt und für das specifisch-Griechische der Tragödie.

Mit diesem Umstande dürfte es zusammenhängen, daß Gluck in seinen Opern musikalisch groß ist im Ausdruck der einfachen Leidenschaft. Das aber, was wir das „Griechische“ in seiner Musik nennen, ist etwas Negatives, nemlich das Verzichten auf lebhaftes Colorit, das Zurückdrängen des specifischen Wesens der modern romantischen Musik: der Polyphonie. Die kühle, vornehme Zurückhaltung, die Abwesenheit der eigentlich romantischen Elemente der Musik, die fremdartige Ruhe und Einfachheit legen wir Moderne als das „Griechische“ aus. Von einem speciell und positiv griechischen Colorit kann bei Gluck nicht wohl im Ernste gesprochen werden. Diesen positiv griechischen Charakter, der unter anderem in dem Reichtum der Chorlyrik hätte bestehen müssen, hat Gluck

gar nie angestrebt. Es handelte sich auch für ihn gar nicht um den Gegensatz von Antik und Modern, sondern einfach um den von Musik und Poesie. Daß er nicht in das bunte Leben der Gegenwart griff, sondern in die griechische Sagenwelt, lag in der Zeit und verstand sich von selbst. Aber eben darum behält Gluck, so menschlich wahr seine Musik ist, um des Stoffes willen für uns etwas Fremdes, gleichwie die griechischen und lateinischen Dichtungen Gutzens und der früheren Humanisten.

Das erste große Meisterwerk, mit welchem Gluck das Ideal des »Dramma per musica« im Gegensatz zur »opera seria« verwirklichte, war sein „Orfeo“ (Orpheus und Euridice), der in Wien 1762 zum ersten Mal über die Scene gieng. Darauf folgte am 16. Dez. 1767 die „Alceste“ und 1769 „Paris und Helena“. Hatte der Orpheus einen großen Erfolg gehabt, so blieb die Wirkung der beiden letzteren Dramen unter Glucks Erwartung. Zwar fanden sie beim unbefangenen Publikum um ihrer hinreißenden Wahrheit und Ausdruckskraft willen ungetheilten Beifall. Aber „die Halbgelehrten, die Kunsttrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicher Weise sehr zahlreich ist und zu allen Zeiten dem Fortschritt der Künste tausendmal nachtheiliger war, als die Unwissenden“¹⁾, fielen darüber her. Man urtheilte böswillig von Zimmerproben aus; dem einen waren die Melodien zu rauh, die Uebergänge zu hart und unvermittelt, den andern war die Harmonie zu arm, kurz, die Musiker zeigten, daß ihnen der Begriff dramatischer Musik völlig abhanden gekommen war. — In Italien hieng man am Schematismus, in Deutschland fehlte noch das Verständniß, denn Lessing und Winkelmann waren noch nicht tonangebend. Gluck blickte hoffnungsvoll auf die große Oper in Paris. Dort war der Boden bereitet und der große Blick vorhanden.

1) Vorr. zu Paris.

Er componirte für Paris „Iphigenie in Aulis“ und reiste 1773 dorthin ab. Mit eiserner Ausdauer und mit Hilfe seiner Schülerin, der Dauphine Marie Antoinette, überwand er die sich ihm entgegenstellenden Hindernisse. Die erste Aufführung am 19. April 1774 errang einen durchschlagenden Erfolg.

Aber der Erfolg weckte den Parteikampf. Die Anhänger der national-französischen Lully-Rameau'schen Oper, die der italienischen, welche durch Piccini, einen Schüler Leos, vertreten war, und die Partei Glucks bekämpften sich mit aller Leidenschaft und Zähigkeit, so daß die „Armide“ (23. Sept. 1777) nur mäßigen Erfolg hatte, wogegen Gluck mit der „Iphigenie in Tauris“ (18. Mai 1779) einen entscheidenden Sieg errang. Rousseau, bisher sein erbittertster Gegner, trat zu ihm über. — In Deutschland verstanden und würdigten ihn die Dichter (Klopstock, Herder¹⁾, Wieland); die Musiker wandten sich mit wenigen rühmlichen Ausnahmen, zu denen Reichardt und Salieri, letzterer Glucks Schüler, gehörten, schmollend und schmählich von ihm ab: Handwerksbornirtheit, Brodneid und Eifersucht oder altgewohntes Hängen am Schlandrian waren schon damals in der Musikerwelt nur allzu sehr verbreitet, es war dies das verhängnißvolle Erbtheil des zünftigen Musikantentums. —

Wenn es jedoch die einzige wirkliche Genugthuung für den

1) Herder: „der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der, diesen ganzen Tröbelertram wertloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab, und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude in welchem Poesie, Musik, Action und Decoration eins find“. —

Künstler ist, von den Besten seines Fachs und von den größten Geistern der Zeit sich verstanden und anerkannt zu sehen, so war Glück trotz aller Anfeindungen seitens der Musiker ein glücklicher Künstler. Zuletzt lebte er in Wien, wo er sich mit Hingebung der Ausbildung seines Schülers Salieri widmete und das Aufgehen des Sternes Haydn noch erlebte. An der Vollendung eines Lodbaldens „Die Danaiden“ und an der Fertigstellung der Composition von Klopstocks „Hermanns-schlacht“ hinderte ihn längeres Siechtum. Klopstock war unter den Dichtern sein Liebling; mehrere „Oden“ Klopstocks hat er componirt oder, wenn uns der Ausdruck gestattet ist, mit musikalisch-declamatorischen Accenten versehen: denn er bewahrte in der Musik der deutschen Dichtung gegenüber die ganze Pietät und keusche Zurückhaltung, welche nach seiner Ansicht der Tonkunst gegenüber von der Poesie zukam. — Glück starb am 25. Nov. 1787, 73 Jahre alt.

Seine Größe beruht ausschließlich in der dramatischen Musik und auch auf diesem Gebiet vorwiegend in dem Ausdruck des Tragischen. Was er auf dem Gebiet der reinen Musik geschaffen hat (einige „Sinfonien bezw. Overturen“; ein *de profundis*), oder was er auf dem Gebiet der komischen Oper versucht hat, ragt nicht eben gewaltig über das Zeitgenössische hervor: in der reinen Musik war ihm mancher überlegen. Was ihm in der Musikgeschichte seine einzige Stellung zuweist, das ist sein »*Dramma per musica*«, seine Meisterschaft im tragischen Styl, die durch ihn bewirkte Reformation der Oper, die Wiederbelebung des ursprünglichen Ideals derselben. Man ist versucht — wie schon so oft geschehen — ihn mit Lessing und Winkelmann zu vergleichen. Mit jenem theilt er den hellen Blick und die schneidend scharfe Kritik im Dienst der Wahrheit, mit diesem den Sinn und die hohe Begeisterung für die classische Antike. Als Musiker, wie als Mensch war er durchaus und allseitig gebildet, ein Mann der Worte, wie der Noten; für uns Epigonen ist er ein hellleuchtendes

Beispiel davon daß nur die Künstler das Beste in ihrem Fache treffen und erreichen können, die in erster Linie an sich selbst arbeiten und sich selbst erziehen, damit sie mit der Geistesbildung ihrer Mitwelt gesättigt auf der Höhe der Zeit stehen. Künstlerische Redlichkeit und Lauterkeit, Strebsamkeit und Idealität, Vielseitigkeit und Gründlichkeit der Geistesbildung haben Glück zum Meister aller Zeiten gemacht, denn ohne sie wäre er nicht einmal ein Hase geworden. —

2. Abschnitt.

Die Classifier der Instrumentalmusik.

Ueberblick. Der Vater der Instrumentalmusik nach moderner Weise ist Johann Sebastian Bach mit seinen individuell gegliederten und charaktervollen Suiten gewesen. Der volle Erbe seines Geistes wurde erst Beethoven. Zwischen Bach und Beethoven fällt die Vervollkommnung und theoretische Begründung der Instrumentaltechnik, welche die Vorbedingung der selbständigen Instrumentalmusik war (Philipp Emanuel Bach „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“ Quanz „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen“, Leopold Mozart „Versuch einer gründlichen Violinschule“ 1750, Agricola „Anleitung zur Singekunst“ 1757) und die Ausbildung der Kunstform, in welcher die reine Instrumentalmusik zur klassischen Vollendung kam, nemlich der Sonatenform.

Der Name Sonata bedeutet einfach „Klangstück“ und steht mit dem inneren Wesen der Musikform, welche conventionell die Sonatenform genannt wird, in keiner bedeutungsvollen, wesentlichen und inneren Beziehung.

Zu unterscheiden ist von vorneherein die Sonate als ein cyclisches Ganzes von mehreren Tonstücken und die Sonate als Musikform von eigentümlichem Bildungsgezet als die auf das Grundgezet der Homophonie, nemlich die Symmetrie der Glieder, und auf das Princip des modulatorisch vermittelten Gegensatzes gegründete Form der thematischen Entwicklung.

Die Sonate als cyllisches Ganzes von mehreren Tonstücken ist aus der Suite entstanden, die Suite vielleicht¹⁾ aus der „Partie“ (italienisiert *partita*), mit welchem Namen man eine bestimmte Aneinanderreihung von verschiedenen, charakteristischen, in Tonart, Rhythmus und Tempo contrastirenden Tanzweisen bezeichnete, wie sie sich zunächst innerhalb des Kunstspiefertums conventionell festgesetzt hatte. Wohl die Sweelinck'sche Schule übertrug diese Form des Tanzreihens auf das Clavier: in der Regel beginnt das Ganze mit der Allemande (einer „aufrichtig deutschen Erfindung“ nach Mattheson), dann folgt die Courante, worauf Gigue und Sarabande oder je nur einer der beiden Tänze den Schluß bildete. Der Name „Partie“, *Partey*, *partita* verallgemeinerte sich dabei und bezeichnete überhaupt ein aus mehreren Theilen bestehendes Ganzes. Die Franzosen fügten vor der Allemande gerne die Ouverture (später auch Sinfonie oder Präludium) ein, am Schlusse kleine charakteristische Tänze (Gavotte, Menuett, Rigaudon, Passepied, Bourrée, Chaconne u. s. f.), und da sie die Formen auf den „prononcirtesten Rhythmus“ zurückführten und damit vollends ausbildeten, behielt das Ganze den französischen Namen »suite«.

Von der „Suite“ unterscheidet sich die gleichzeitige „Sonate“ nur dadurch, daß sie nicht bloß aus Tänzen besteht und auch nicht nothwendig Tänze enthalten muß, dagegen ihrem ersten Satze solche folgen lassen kann.

Ursprünglich nemlich bezeichnet die „Sonata“ ein klanggesättigtes auf volle Besetzung berechnetes Instrumentalstück; Prätorius (1619) unterschied sie von der »canzona« als ein Stück „gravitatisch und auf Motettenart“ gesetzt. Joh. Gabrieli begründete die Kirchensonate, die einfösig war, mit der Zeit, unter dem Einfluß der Vully'schen Ouverture, auch aus zwei im Tempo 2c. contrastirenden Sätzen sich aufbaute. Corelli fügte mit Freiheit zwei solcher Satzpaare zusammen. „Das Hauptprincip der Sonate besteht sonach im Wechsel zwischen langsamen, breitgezogenen und raschen, meist fugirten Sätzen, die auch im Tact gerne miteinander contrastiren und, werden Tänze angewendet, so müssen sie im Allgemeinen nach diesem Princip eingeordnet werden“.

Die vierfösigte Kirchen- und Kammersonate (welche der Gabrielischen Kirchensonate und der weltlichen Orchester-sonate oder der Suite, dem Tanzreihen) als ein Neues gegenübertrat, übertrug Kuhnau auf das Clavier, während das Orchester die Suite behielt, dagegen im „Concert“ ein aus 3 Sätzen bestehendes cyllisches Ganzes besaß. Indem Philipp Emanuel Bach die Clavier-sonate auf die 3 Sätze des Con-

1) Vgl. Spitta, J. S. Bach I S. 680 ff.

certs reducirte, war der Cyklus des Concerts und der Sonate bei aller Verschiedenheit des inneren Baues — der Orchester- und der Solo-Sonate in eines zusammengefallen.

Die Umbildung der polyphonen Satzweise in die homophone vollzog schon Domenico Scarlatti mit seinen einfägigen Clavierfonaten.

Von der Kammerfonate gieng die dreifägige, bezw. vierfägige cyklische Form, mit dem streng gearbeiteten ersten Satz an der Spitze, auf das Orchester zurück, die Sinfonie (Orchesterfonate) verdrängte die Suite.

Die erste Aufgabe war, die Instrumentalmusik von den Fesseln des strengen Contrapunkts zu befreien, das war die Aufgabe, welche Philipp Emanuel Bach löste; die zweite Aufgabe war, die künstlerische Ordnung und individualistische Verwendung des Orchesters zu lernen, dies war Vater Haydns Werk; die dritte war: aus dem geistreichen, feinen Spiel mit Instrumenten und Melodien das mit idealer Schönheit gefättigte Kunstwerk herauszubilden, das that Mozart, der insofern als der Classifier bezeichnet werden kann, als in seinen Werken das musikalisch Schöne in seiner Reinheit zur vollkommensten Darstellung gekommen ist. Mit Beethoven tritt die Tonkunst schon in den Dienst des Gedankens, der Idee oder des Zeitbewußtseins (wie man will! wir streiten nicht um den Ausdruck). Denn es ist die Aufgabe jeder Kunst, nicht bloß durch die Nahebringung des Schönen Genuß, Erquickung und Freude zu gewähren, sondern durch Realisirung des Idealen auch ihrerseits an der ethischen Befreiung und Verklärung der Welt mitzuarbeiten und in diesem Sinne mit den die Zeit bewegenden Gedanken und Strömungen sich in bewußte Verührung zu setzen, beziehungsweise mit ihnen lebendige Föhlung zu gewinnen. Wo eine Kunst als Culturmacht in die Realität eingreift, da büßt sie freilich stets an idealer Schöne und Unberührtheit ein; aber sie gewinnt dafür stählende Kraft und wird eine bahnbrechende Macht, wird eine Priesterin und Prophetin des Volkes und der Zeit. Damit, daß sie dem Gedanken sich weihet, gibt sie das eigene Gesetz

noch nicht auf. Denn eine ideale Kunst bleibt sie ja gerade nur dadurch, daß sie das ihr eingeborene Schaffens-Gesetz treu einhält. In diesem Sinne wird Mozarts musikalischer Genius der erste sein an unvergänglicher, jugendlicher Schönheit; aber Beethovens Genius wird ihn überragen an Bedeutung. —

Vorgeschichte. Das Erbe des großen Bach übernahmen zunächst seine Schüler und Söhne¹⁾. Jene hatten nur den Contrapunktisten und Orgelmeister Bach abgelernt; diese hatten wohl des Vaters Weitherzigkeit und Begabung, aber sie besaßen nicht den heilig strengen Ernst und das zarte künstlerische Gewissen des großen musikalischen Erzvaters. —

Friedemann Bach (der „Halle'sche Bach“), der nach Philipp Emanuel's Zeugniß „den Vater ersetzen konnte“, wird das Opfer des Mangels an sittlichem Halt. Reich begabt, lebenswürdig und schön in seinem Aeußeren, als Meister überall, wo er sich zeigt, anerkannt, scheucht er durch Hochmut, Zerstreuung und Fahrlässigkeit alle von sich und verfällt zuletzt der Trunksucht. Des großen Bach „Liebling“, der so reiche Hoffnung erweckt hatte, verkommt zu Berlin in der Gasse (1784), in ihm ist das fahrende Genie des älteren Musikantentums noch einmal wach geworden. Treu, aber mäßig begabt ist Johann Christof Friedrich Bach (der Bückeburger, † 1795). Sehr begabt, aber ohne wahrhaft künstlerischen Ernst zeigt sich der Londoner Bach Johann Christian (geb. 1735, † 1782 in London). Sie alle sind als Musiker keineswegs unbedeutend, aber sie erscheinen unbedeutend als die Erben des universalen Bach: es ist ihnen nicht zu Theil geworden, epochemachend, ja auch nur bedeutungsvoll in das Musikleben einzugreifen.

Die bedeutendste Stelle in der Musikgeschichte nimmt unter Bach's Söhnen derjenige ein, welcher ursprünglich nicht zum

1) C. Bitter, Die Söhne Bachs. Berlin 1868.

Musiker bestimmt war, Carl Philipp Emanuel, geb. am 14. März 1714 zu Weimar. Wie alle seine Brüder hatte er eine umfassende und gebiegene Schulbildung in der Thomasschule zu Leipzig erhalten. Später studirte er Jura in Frankfurt a. O., leitete daselbst einen von ihm ins Leben gerufenen Musikverein und wurde dadurch mit dem als Kronprinz in Rheinsberg residirenden Friedrich II. bekannt. Derselbe berief ihn nach Rheinsberg als Accompagnisten, später, nachdem er die Regierung angetreten hatte (1740), als „Kammermusiker“ (Cembalist) nach Berlin.

Die Stellung daselbst war zwar ehrenvoll, aber für einen offenen und geraden Künstler Sinn zu abhängig. Bach besaß einen harmlosen aber nach Umständen scharfen Sarkasmus, der ihn allem nach dem Berliner Hofe mit der Zeit verleidete. Bach nahm daher im Jahre 1767, da der König ohnehin durch ernste Sorge für sein Land, das an den Wunden des kaum beendigten siebenjährigen Krieges blutete, von der Kunst abgezogen war, einen Ruf an das Hamburger Johanneum an.

Dort entfaltete er eine reiche Thätigkeit als Componist und Dirigent. Sein launiges und gefälliges Wesen, seine vielseitige Bildung, sowie seine ausgedehnte Gastlichkeit gewannen ihm viele Freunde und machten ihn in Hamburg zum Mittelpunkt der edleren, musikalischen Bestrebungen. Er starb in hohen Ehren am 14. Dez. 1788, in der Musikgeschichte der „Hamburger Bach“ genannt.

Die Bedeutung Philipp Emanuels liegt nicht bloß darin, daß er das Erbe seines großen Vaters in seiner Weise und nach dem ihm anvertrauten Maß treu verwaltet hat, wie seine Kirchenstücke („Heilig“, „Passionscantaten“, „Ramlers Auferstehung“, „Himmelfahrt Jesu“, „Die Israeliten in der Wüste“, neben Vitaneien, Liedern, Oden u. u.) zeigen, oder daß er gegenüber der genialen Zersahrenheit seines Bruders Friedemann das Künstlertum auf dem Grunde ernstester Charakterfestigkeit nach dem Bilde seines Vaters repräsentirt, wenn

auch in bedeutend verjüngtem Maßstab, sondern darin, daß er die Entwicklung wirklich weitergeführt und Neues begründet hat. Mit dem Londoner Bach theilte er die Richtung auf die gebildete Gesellschaft, den höfischen Salon, und darum die Fähigkeit glatterer, leicht faßlicher Formgebung, wie sie dem streng massiven Johann Sebastian, der für das Münster im gothischen Styl, für Gott und sich selber schrieb, nicht eignete; mit dem guten Bückeburger hatte er vom Vater die Solidität und Gebiegenheit des Handwerks gemein; beide überragt er an Begabung, wenn er gleich darin seinem älteren Bruder Friedemann nachstand.

Seine Berufslaufbahn, entsprechend seinen persönlichen Gaben, hat ihn zum Begründer des modernen Clavierspiels gemacht, sofern er in seinem „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“ das im „Wohltemperirten Clavier“ verschlossene, einer späteren Nachwelt vorbehaltene herrliche Vermächtniß Johann Sebastians der damaligen Gegenwart mündgerecht gemacht hat. — Er erhob ferner die Kammerfonate zu einem geschlossenen Ganzen und wurde dadurch der Begründer der Kammermusik, die gleich nach ihm zur classischen Vollendung kam. Ja, sofern die Kammermusik sowohl in ihrer Form (Sonate — Sinfonie) als in ihrer Zusammensetzung (Duo, Trio, Quartett zc.) die Seele der modernen Instrumentalmusik ist, kann man von Philipp Emanuel Bach sagen, daß er der Schöpfer des freien Instrumentalstils sei, welcher im Gegensatz zu der das Verschiedenartigste nur lose an einander anreihenden Suite in den drei Sätzen (Allegro, Andante, Rondo) ein Ganzes geben will und an die Stelle der strengen Contrapunktik die freie melodisch-thematische Arbeit setzt. So ist er nicht nur indirect, sondern direct, sofern Haydn sich an seinen „Sonaten für Kenner und Liebhaber“ bildete, dessen Vorgänger und Lehrmeister, und wir können seine Bedeutung für die Haydn-Mozart'sche Kunstperiode (des „galanten“, „ewig jungen“ Kammerstils) in Mozarts eigne Worte fassen, der

ihn einst in Hamburg besuchte: „er ist der Vater, wir sind die Bub'n; wer von uns was rechts kann, hat's von ihm gelernt“.

Raum geringer, als der Einfluß Ph. Em. Bachs auf die classische Epoche ist der des gebiegenen Johann Joseph Fux (geb. 1660, † 1741) anzuschlagen, welcher 40 Jahre lang als Oberkapellmeister zu Wien unter den Kaisern Leopold I., Joseph I. und Karl IV. gewirkt hat. Er verband mit der Gewandtheit und Natürlichkeit der italienischen Schule deutschen Ernst und deutsche Strenge, die Solidität seiner Sachweise war anerkannt, wie er denn einer der ersten Contrapunktiker seiner Zeit, jedenfalls aber der erste Theoretiker gewesen ist. Seiner Operncomposition war vielleicht seine Gründlichkeit in Satz und Entwicklung minder günstig; von seinen zahlreichen Kirchencompositionen (Messen, Motetten u. s. f.) behaupten viele heute noch ihren Wert (Missa canonica.) Durch sein berühmtes Lehrbuch des Contrapunkts »Gradus ad Parnassum« ist er, wenn auch damals nicht mehr unter den Lebenden, der Lehrmeister Haydns und Beethovens geworden, von denen der erstere als Kapellknabe zu St. Stefan seinen Sarg geleitete.

Wien, wo Fux, fast eine einsame Größe, gewirkt hatte, wird jetzt die Heimat der Tonkunst, ja der tonangebende Mittelpunkt des musikalischen Lebens, die classische Stätte der Musik.

Von dem ernstesten, in erster Linie die schulmäßige Gebiegenheit pflegenden protestantischen Norddeutschland geht die Entwicklung nun über auf das katholische, lebensfrohe, heitere, ein fröhliches Genußleben verstattende Oesterreich. Schon mit Emanuel Bach hatte die Tonkunst die Richtung auf die gebildete Gesellschaft eingeschlagen und zwar konnte nur diejenige Gesellschaftsschichte dabei in Betracht kommen, welcher Reichthum und gesellschaftliche Situation einen frohen und behaglichen Lebensgenuß erlaubten: in Hamburg die kaufmännische Aristokratie, in Oesterreich der begüterte Adel. Einen eigentlich gebildeten Mittelstand, der tonangebend auf das geistige Leben

eingewirkt hätte, gab es noch nicht; die „Gebildeten“, d. h. diejenigen, welche durch Kunst oder Gelehrsamkeit irgendwie von hervorragender Bedeutung waren, fanden noch Raum als „Salz“ in der Adelsgesellschaft, welche das Privilegium feiner Bildung ausschließlich beanspruchte und ihrerseits darauf hielt, daß die Vertreter des Geburtsadels auch wirklich den Adel feiner Geistesbildung sich erringen und in der Gesellschaft bethätigen mußten.

Die Musik wird in diesen Kreisen ein bedeutungsvoller Factor des gesellschaftlichen Genußlebens. So geistig und edel auch die Kunst von den adeligen Kennern aufgefaßt wurde, sie war doch immerhin Sache des Genußes und hieraus erklärt es sich, daß die Musik, gegenüber dem strengen und ernstesten Charakter der norddeutschen in der Kirche wurzelnden Musik, jetzt etwas Genußfrohes, den Stempel sonniger Freude erhalt. Auf die Norddeutschen, „die“ nach Reichards Worten, „alle an die Bach'sche Schule gebunden waren“, mochte diese sonnige Helle der Wiener Tonkunst leicht den Eindruck der Leichtfertigkeit machen. Dasselbe Merkmal, welches uns das einseitige Eifern norddeutscher Meister gegen „das Ge-Mozarte“ begreiflich macht, erklärt uns auch die großartige Popularität, welche die Werke der Wiener gewonnen haben, weil sie dem Ernst der Schule gegenüber eine gewisse sinnliche Frohheit, eine unerschöpfliche Frische und einen jugendlichen Glanz ausstrahlten, wie man's noch bei keinem Musiker bisher gefunden hatte. Es erinnerte diese neue Musik an die Leichtlebigkeit der Italiener; aber vor diesen hatten die Wiener doch wieder die deutsche Gründlichkeit und Gebiegenheit voraus. Die Leichtlebigkeit des Oesterreichers, die frische Sinnlichkeit, welche sich gerne im Gefolge des Katholicismus findet, war bei diesen Meistern gepaart mit deutscher Herzlichkeit und künstlerischem Ernst, so daß ihre Meisterwerke eine überaus glückliche Verbindung des Guten der norddeutschen Schule mit dem Guten der italienischen Schule darstellen.

Die Musikform, welche die Classiker der Instrumentalmusik ausbildeten, war die der Sonate, beziehungsweise der Sinfonie.

Die Wirkung beruht bei dieser Form zunächst und hauptsächlich im Contrast. Nach dem Princip des Gegensatzes ordnen sich die Sätze des Ganzen: das feurige Allegro, das liebhafte Andante, das lebhaftes Rondeau, welchem später das frische und heitere Menuett als schroffer Gegensatz des Andante noch vorangeht. Im einzelnen Satze wiederum bildet sich nach dem Princip des Gegensatzes Thema und Gegenthema, Satz, Gegensatz, Seitensatz zc., gliedert sich die Durchführung und Gruppierung, bestimmt sich die Vertheilung der Klangfarben, der Wechsel von Licht und Schatten zc. Der allem contrastirenden Wechsel im Einzelnen zu Grunde liegende Gegensatz ist der — dem Volkslied entnommene — Gegensatz von Tonika und Dominante, welche gleichsam die beiden Pole oder Angelpunkte bezeichnen, zwischen welchen die Tonbewegung verläuft und in denen sie zur Ruhe gelangt. Wirkt ferner der erste Satz (Allegro) vorwiegend durch die Entgegensetzung der Themen, welche die contrapunktische Bedeutung und die musikalische Kraft des Themas darthut, so wirkt das Andante (Adagio) mehr durch den Gegensatz der verschiedenen Beleuchtung und Färbung, Steigerung und Milderung eines Themas (in Dur und in Moll). Das Rondeau gibt in der Regel einen liebhaften — oft dem Volksgefang oder der Volksmusik überhaupt entnommenen — Satz in immer neuer Umrahmung und verbindet so beide Arten der Gegensätzlichkeit.

Diese Form hat mit Einfügung des Menuetts Joseph Haydn festgestellt.

1. Josef Haydn.

Quellen: Griesinger, G. A., Biographische Notizen über Haydn. Leipzig 1810.

Dies, A. Ch., Biographische Nachrichten von Josef Haydn. Wien 1810.

- Arnold, J. F., Joseph Haydn, seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Erfurt. 2. A. 1825.
- Carpani, G., Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opera del celebre Maestro Gius. Haydn. 2, A. Padua 1823.
- De la Fage, A., Sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn. Paris 1841.
- Karajan, Th. G. v., J. Haydn in London 1791 u. 1792. Wien 1861.
- Wurzbach, Josef Haydn und sein Bruder Michael. Wien 1861.
- G. A. Ludwig, Josef Haydn. Nordhausen 1807.
- Reißmann, A., Josef Haydn. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1879.
- G. F. Pohl, Josef Haydn I. Berlin 1875. (Im Vorwort dieses ersten Specialwerks von Bedeutung und Sicherheit über Haydn siehe weitere Quellen.) II. 1882.

1. Lebensumstände. Josef Haydn wurde, als das älteste unter 20 Kindern, am 31. März 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Niederösterreich, geboren. Der Vater war ein einfacher Wagner, die Mutter eine fromme, pünktliche Frau. „Meine Eltern, sagt Haydn selbst, haben mich schon in der zartesten Jugend mit Strenge an Reinlichkeit und Ordnung gewöhnt; diese beiden Dinge sind mir zur zweiten Natur geworden“. Früh ward er zu Fleiß und Sparsamkeit angehalten. Aber auch der ideale Zug fehlte dem Hause nicht. Der Vater, der neben dem Handwerk „von Natur aus ein großer Liebhaber der Musik war“, besaß eine hübsche Stimme und hatte auf seiner Wanderschaft die Harfe spielen gelernt und damit an Sonntag-Nachmittagen manches Stück Geld verdient, indem er den Bauern zum Tanze spielte oder den Gesang seiner Frau begleitete. Der Knabe durfte wohl manches Mal mit. Seine frühesten musikalischen Eindrücke bildeten also die niederösterreichischen Volkslieder, die er seine Mutter zur Harfe singen hörte, und die volksmäßigen Tänze und Märsche, mit welchen der Vater die Bauern zu tractiren hatte.

Da der Kleine frühe schon musikalische Begabung zeigte, so nahm ihn ein Verwandter, Johann Matthias Frank, Schulmeister in Haimburg, zu sich. Hier lernte Haydn in strenger

und harter Schule sämtliche Instrumente des Orchesters spielen. Was er diesem Unterricht verdankte, hat Haydn selbst später dankbar anerkannt: „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe, daß er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich auch mehr Prügel, als zu essen bekam“. Es war für den späteren Meister der Instrumentalcomposition von besonderer Wichtigkeit, daß er schon so frühe die Individualität jedes Orchesterinstruments nach Charakter und Leistungsfähigkeit praktisch kennen lernte. 1739 kam er 8 Jahre alt, von dem K. Hofcompositor und Domkapellmeister bei St. Stefan in Wien, Georg Reutter, selbst aufgefördert, als Chorknabe nach Wien. Es eröffnete sich ihm damit die großartige Aussicht, einmal Schulmeister oder gar Cleriker zu werden. Der eifrige Junge trieb aber neben dem Latein und dem bishöhen Musikunterricht, den er officiell erhielt, auf eigene Faust Studien mit Fur' »gradus ad parnassum« und Matthesons „Vollkommenem Kapellmeister“ und legte so einen guten Grund für seine spätere Laufbahn.

Die Mutirung seiner schönen Sopran-Stimme kostete ihn die Chorknabenstelle und der November 1749 fand ihn hilflos auf der Straße in der großen Stadt, da er von Seiten der unbemittelten, kinderreichen Eltern auf keine Unterstützung rechnen konnte. Ein gutherziger Freund, Tenorist Spangler, gewährte ihm Obdach und Haydn fristete sein Dasein mit einigen Musikstunden und „schleppte sich mit Unterrichtung der Jugend ganzer 8 Jahre kummerhaft herum“; eine Chorsängerstelle bei den barmherzigen Brüdern trug auch ein Weniges ein, dazu gieng er mit musikalischen Gesellen »gassatim musirciren« — ein armseliges, mühseliges Dasein! Da that sich ihm in der Stunde der äußersten Noth ein gutes Herz auf: der Posamentirer Buchholz lieh dem Jüngling ohne Interessen 150 fl. zum Fortkommen. Bei aller dieser Misère, die ja trotz des edlen Anlehens noch kein Ende hatte, war der kindlich anspruchslose Jüngling doch glücklich; die jugendliche

Elasticität und der künstlerische Genius halfen ihm über alles Widerwärtige hinweg. Er erzählt selbst: „Wenn ich an meinem alten, von den Würmern zerfressenen Clavier saß, beneidete ich keinen König um sein Glück“. In dieser Zeit des Ringens um äußere und innere Selbständigkeit fielen ihm die „Sonaten für Kenner und Liebhaber“ von Philipp Emanuel Bach in die Hände; diese bildeten die Muster und die Grundlage seines eigenen Schaffens: denn wo Phil. Em. Bach aufhörte, eben da knüpfte Haydn an. „Wer mich gründlich kennt“, sagt er selbst, „der muß wissen, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und sehr fleißig studirt habe“.

In demselben Hause, dessen Mansardenstube der junge Künstler inne hatte, wohnte der gefeierte Operntextdichter Metastasio und die mit demselben nahe befreundete Familie Martines. Haydn gelangte „zu der Ehre“, der Tochter Marianne von Martines Clavierstunden geben zu dürfen. Bei dieser Gelegenheit lernte er den italienischen Operncomponisten und Gesangslehrer Porpora kennen, der ihn als Accompagnateur für seine Singstunden annahm und ihm dafür Unterricht in der Composition ertheilte. Zwar mußte Haydn in dieser Stellung viel schlucken, denn der maestro behandelte ihn wie seinen Bedienten — aber Haydn war ja vom Leben nicht verhätschelt worden, und er lernte dafür vieles „in dem Gesange, der Composition und der italienischen Sprache“, deren Kenntniß für den Musiker schlechthin nothwendig war. Freundliche Sonnenblicke gewährten dem frischen und strebsamen Meister Einladungen des Herrn von Fürnberg auf Weinzirl, wo Haydn die erste Veranlassung zur Composition von Streichquartetts fand und wo ihm die freundlichste Ermunterung zu Theil wurde. Durch Empfehlungen Fürnbergs erhielt Haydn im Jahre 1759 die Stelle eines Kapellmeisters bei dem Grafen Morzin, in welcher Stellung er seine erste Sinfonie componirte und mit der Tochter des Friseurs Keller eine zeitlebens unglückliche Ehe eingieng.

Das Jahr 1761 brachte unsern Meister in eine würdige Stellung als Kapellmeister des Fürsten Esterhazy, dessen Hause er bis an sein Lebensende angehörte. In dieser Stellung hatte Haydn, wie damals jeder Kapellmeister, vor allem die Aufgabe, fleißig zu componiren; ein treffliches Orchester, welches ihn verstand und würdigte, brachte seine Compositionen sofort zur Aufführung; hier reifte Haydn schnell zur Meisterschaft heran. Schon früher waren, ohne sein Vorwissen, Werke von ihm gedruckt worden; der große Absatz, den die gefälligen, reinlich und gründlich gearbeiteten und doch reizend melodischen Sachen gefunden hatten, machte seinen Namen mehr und mehr berühmt, ohne daß er selbst sich dessen in seiner Bescheidenheit bewußt war.

In den dreißig Jahren, welche Haydn theils zu Eisenstadt, der Residenz des Fürsten, theils zu Wien zubachte, entstanden die meisten seiner Werke und allem nach war er in dieser Stellung glücklich und zufrieden. Ein gewisser Salomon aus Cöln, welcher in London Concerte von classischer Musik veranstaltete, hatte Haydn schon früher zu einer Reise nach London bewegen wollen; aber der Meister hatte aus Pietät gegen seinen Fürsten entschieden abgelehnt.

Erst als der Tod des Fürsten das Verhältniß löste, gelang es dem genannten Concertunternehmer, Haydn nach England zu entführen. 1790 trat er die Reise an und fand in London, was ihm Deutschland im Großen bis jetzt noch versagt hatte, so sehr er in einzelnen Kreisen anerkannt war, enthusiastische Verehrung und reichen, materiellen Lohn. Dadurch wurde seine Schaffenskraft mächtig angespornt. Es entstanden in London die herrlichen sogen. 12 Londoner Sinfonien, die ewig jungen, nie veraltenden, die auch jetzt noch nicht fleißig genug können aufgelegt werden.

Haydn blieb das erste Mal anderthalb Jahre, das zweite Mal (1794) zwei Jahre in London. So sehr man ihn dafelbst zu halten suchte, so glänzend die Aussichten waren, welche

sich ihm eröffneten, wenn er blieb: er war ein zu guter Oesterreicher, um anderswo glücklich leben zu können, als in der lebensfrischen, schönen Kaiserstadt an der Donau.

Als gefeierte europäische Berühmtheit kehrte er nach Wien zurück, kaufte sich ein ländlich gelegenes Haus und lebte in behaglicher Unabhängigkeit, ganz seinen Compositionen und dem Unterricht seiner Schüler gewidmet bis an sein Ende, welches am 31. Mai 1809 erfolgte.

Er hatte im Ganzen 118 Sinfonien, 83 Streichquartette, 60 Sonaten, 14 Opern, 5 Marionettenopern, 5 Oratorien, 42 Lieder und Duetten, 3 Messen und zahllose Motetten, Tänze, Märsche u. a. componirt. Die Früchte der gemächlichen Muse seiner letzten Jahre waren hauptsächlich die „Schöpfung“, „die Jahreszeiten“ und die „sieben Worte“.

2. Künstlerische Bedeutung. Haydns Persönlichkeit kennzeichnete schlichte Einfachheit, Treue¹⁾ und Selbstlosigkeit, gepaart mit seltener Pünktlichkeit im gesammten Thun und Lassen und mit einer kindguten, durchaus naiven Frömmigkeit.

An die Spitze seiner Partituren pflegte er die Worte »in nomine Domini« oder »soli Deo gloria«, an den Schluß die Worte »laus Deo« zu setzen. Er selber dankte Gott, „der ihn vor Hochmuth bewahrt habe“, und wenn er, ein 76jähriger Greis, bei der Aufführung der Schöpfung, als die Stelle „Es werde Licht“ jubelnden Beifall weckte, abwehrend die zitternden Hände ausstreckte und sprach: „Nicht von mir, es kommt von oben!“ so war das bei ihm keine Phrase, sondern der Ausdruck seiner innersten Ueberzeugung und Denkweise. Erzählt er doch gerade in Beziehung auf die „Schöpfung“, daß er „noch nie so fromm gewesen“ sei, als während der Zeit, in welcher er an der Schöpfung gearbeitet habe: „täglich fiel ich

1) Ein Augenzeuge erzählt, daß Haydn, wie er von London als ein weltberühmter Mann zum ersten Mal in sein väterliches Haus zurückkehrte, auf der Schwelle der Wohnstube niedergekniet sei und sie geküßt habe! Der ganze Haydn!

auf meine Kniee nieder und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte“. Und ein andermal: „wenn es mit dem Componiren nicht weiter gehen wollte, so gieng ich mit dem Rosenkranz im Zimmer auf und ab und betete einige Ave und dann kamen die Ideen wieder“.

Seine Kunst war ihm eine Gabe Gottes und jeder glückliche Gedanke ein besondres Gnabengeschenk. Daraus erklärt sich seine Reidlosigkeit und Selbstlosigkeit in Anerkennung andrer. Wie bescheiden er allezeit dem jungen Mozart den ersten Rang zuerkannte, ist durch zwei Aeußerungen von ihm verbürgt: „ich weiß, daß Mozart der größte Componist ist, den die Welt gesehen hat“, und (es handelte sich darum, daß er für Prag gleichfalls wie Mozart eine Oper schreiben sollte) „da hätte ich viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich Jemand anders an der Seite haben kann. — Mich zürnt es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist“.

Die fromme Bescheidenheit, mit welcher er in allen seinen Werken Gottes Gabe sah, ließ ihn auf Pietät auch bei seinen Schülern dringen, welche auf ihre ersten, gelungenen Werke die Bezeichnung »élève de Haydn« setzen mußten. Die naive, katholische Frömmigkeit, die freilich auch etwas äußerlich an der Observanz klebte, war eine unüberwindliche Schranke zwischen ihm und dem mit energischem, tief bohrendem Denken begabten Beethoven, den er einmal einen „Atheisten“ nannte.

Haydns künstlerische Bedeutung liegt hauptsächlich in dem, was er auf dem Gebiete der Kammer- und der Instrumentalmusik geleistet hat.

Er hat dem Orchester die Zunge gelöst, hat es seine Muttersprache gelehrt, indem er die einzelnen Instrumente individualisirte. Das Streichquartett wird zum geistreichen Gespräch von vier realen Individualitäten, jedes Instrument ist charakteristisch behandelt und das Thema in bezeichnender Weise

jedem Instrument angepaßt. In dem Orchester, das noch bei Gluck nur ein allgemeines Colorit trug, wird es bei Haydn lebendig: er hat jedem Instrument den Eigenton abgelauscht durch langjährige Vertrautheit und hat eine so große Virtuosität in der technischen Behandlung der Orchestermasse gewonnen, daß dieselbe zu einem gegliederten Organismus wird, in welchem jedes Individuum seine selbständige Bedeutung behält und ihr gemäß behandelt wird. Das Orchester wird unter seiner Hand zum Widerhall der vielstimmigen Natur: es trillert, zwitschert, schäkert, lacht, jubelt nach einander, alles voll Sonnenschein und Leben. Denn der ideale Charakter, der seinem ganzen Schaffen aufgedrückt ist, ist der einer fröhlichen Jugendllichkeit und unerschöpflichen Frische. Dankbar faßt Haydn die Gedanken auf, die ihm „von oben“ zukommen, und verfolgt sie mit einer Pietät, mit einer naiven Freude, mit einem unverwüßlichen Humor und einer unermüdblichen Treue, daß auch der Hörer unwillkürlich davon ergriffen wird. Ist doch der Meister selbst bis in das höchste Alter ein Kind im edelsten Sinne des Wortes geblieben! So lange die Musik die Bestimmung hat — und diese hat sie jedenfalls, wenn es auch nicht ihre einzige und letzte ist — die Fesseln, welche das alltägliche Leben mit seinen Sorgen und Widerwärtigkeiten dem Menschengemüt anlegt, freundlich zu lösen und den Geist unvermerkt in die sonnige Unschuld und Harmlosigkeit der goldenen Kindheit hinüberzuleiten, so lange wird „Vater Haydn“ jung bleiben und werden seine Klänge die Herzen erquickend und erfrischen.

Diese sonnige Heiterkeit hängt nahe zusammen mit der scrupulösen Sauberkeit und Pünktlichkeit, welche Haydn, der nie componiren konnte, wenn er nicht salonfähig angezogen war, in seinem Schaffen kennzeichnet. Da ist alles wie ausgeblasen, reinlich und nett, fertig und correct; da findet sich nichts Störendes, Hemmendes, Ungehöriges, nichts was nicht zur Sache gehörte oder nur da wäre, weil es interessant ist.

Solche Fertigkeit und Reinlichkeit in der Arbeit gibt dem Werke das Aussehen der unmittelbarsten Natürlichkeit, so daß man den Eindruck hat: so muß es sein! und meint, es sei alles gleichsam nur aus dem Armel geschüttelt — aber sie ist in Wahrheit das Resultat überaus treuer Sorgfalt und gründlichen Studiums, jahrelang geübter Pünktlichkeit und großer Strenge gegen die eigene Phantasie. Schon darum, weil ein Werk, das alle Erbschwere und alle Spur der Arbeit abgelöst hat, gerade auf die größte Kunst und ernstlichste Arbeit zurückweist, kann Haydn nicht genug den Jüngern der Kunst empfohlen werden. Der alte Herr ist tiefer und gelehrter, als er es Wort haben will, und wenn seine Musik auch nicht zum Reflectiren ist, so ist das in einer so reflexionsreichen Zeit, wie der unsrigen, kein Schaden! Bei keinem andern lernt sich die geistvolle Behandlung des Orchesters so leicht, wie bei Haydn, denn keiner besitzt diese Durchsichtigkeit, Reinlichkeit und Klarheit, welche sofort die Einsicht in den Bau gestattet.

Auf dem Gebiete der heroischen Oper konnte der naive Styl Haydns nichts Durchschlagendes schaffen. Zwar hat sich Haydn recht ernstlich eingebildet, mit seiner Musik „etwas“ auszudrücken: das zeigen die Ueberschriften verschiedener seiner Sinfonien und Sinfoniesätze, wie „Gespräch Gottes mit einem verstockten Sünder“, „Abreise einer armen befreundeten Familie nach Amerika“, (Klagen der Zurückbleibenden, Seefahrt, Rückkehr zc. zc.), *Elena Greca, il poltrone* u. s. w. — Aber ernstlich haben diese Ideen sein Schaffen, das ein rein musikalisches und ausschließlich nach der musikalischen Logik verfahrenes war, nicht beeinflusst. Seine kindlich klare Individualität gestattete ihm nicht den Ausdruck großer Leidenschaften: sein Gebiet war das einfach Lyrische und das naive Komische; der Ausdruck des herzlich Innigen ist ihm am besten gelungen.

Auf dem Gebiete des Oratoriums schuf er ein Meisterwerk in der „Schöpfung“ — nur ist dasselbe kein Oratorium,

denn der breite, epische Styl fehlt gänzlich, sondern ein lyrisches Idyll von wunderbarer Frische und Jugendschöne. Es wird nicht die große Gottesthat in epischer Großartigkeit dargestellt, sondern die feiernde Freude eines dankbaren Menschen an den Wunderwerken der Schöpfung, die von einem zum andern sich jubelnd steigert, bildet den idealen Gehalt des Werkes. So lieblich schön, innig-fromm und großartig in ihrer Art diese Musik ist, so wenig läßt sie sich mit der von Händels Oratorien vergleichen: es steht da eine von Sonnenschein übergoßene, liebliche Landschaft gegen in Erz gegoffene Helden gestalten. Die Tonmalereien, welche nicht das Bild der Entstehung, sondern das Wesen des Entstandenen malen, vollenden den Charakter des Idylls. Noch mehr trägt diesen idyllischen Charakter das Oratorium „Die vier Jahreszeiten“, (musikalische Feier des Landlebens).

Das Oratorium „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz“ ist ursprünglich reine Instrumentalmusik und verräth diesen Ursprung in allen Theilen. Es ist eine fromme, innige Musik, voll herzlicher Andacht, aber ohne kirchlichen Charakter, gleichsam eine andächtige Charfreitags-Feier unter Jesu Kreuz, in der aber nicht die Kirche, sondern das einfache Menschenkind, Vater Haydn selbst, spricht.

Ueberall also, auch in den objectiven Formen der Kirchenmusik, tritt uns das Bild eines kindlich reinen und originalen Gemüths entgegen und, wer Haydn recht kennen gelernt hat, wird daher Strauß Recht geben: „man kann ihn nicht kennen ohne ihn zu lieben“.

2. Mozart.

Quellen: Niemtschek, F., Leben des k. k. Kapellmeisters W. A. Mozart. Prag 1798.

Nissen, G. A. v., Biographie W. A. Mozarts. Leipzig 1828.

Schlosser, J. W. A. Mozart. Biogr. Prag 1828.

Dulibischeff, Biographie Mozarts, neu herausgegeben von L. Gantter. 1859 u. c.

- Röschel, Ritter L. v., Chronol. themat. Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke Mozarts. 1862 (Leipzig).
 Nohl, Mozarts Briefe. Salzburg 1865.
 W. A. Mozart, von D. Jahn. Leipzig 1856—59. 2. Aufl. 1867.
 Nohl, L., Mozarts Leben. Leipzig 1870. 2. A. 1877.
 Nohl, L., Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Leipzig 1880.
 Rottebohm, Mozartiana. Leipzig 1880.
 Ludwig Meinardus, Mozart. Ein Künstlerleben. Berlin und Leipzig 1883.

1. Leben und Entwicklungsgeschichte. Johann Chrysofomus Wolfgang Amadeus Mozart wurde am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren, das jüngste unter 7 Kindern. Der Vater war Vicekapellmeister des Erzbischofs von Salzburg, ein gebildeter, gewandter Mann von seltener Umsicht und gründlicher, gebiegener musikalischer Bildung. Schon von frühesten Jugend an legte Wolfgang einen außerordentlichen Tonfinn an den Tag; der Vater machte sich die Ausbildung der „Gottesgabe“ in seinem Sohne mit aufopfernder Vätertreue zur Lebensaufgabe. Das Kind war außerordentlich zarten, liebebedürftigen Gemüths; mit sorglicher Vorsicht hielten Vater und Mutter alles fern, was den Frieden und die ruhige Entwicklung des Kindes stören konnte. Ueberhaupt war es die Atmosphäre treuer Liebe, in welcher Mozart seine Kindheit verbrachte, der Hausstand war auf kirchliche Religiosität und strenge Sittlichkeit gegründet, und auf diesem Grunde erhob sich ein gemüthvolles, selbst die Magd, den Vogel und den Hund Bimberl mit herzlicher Liebe umfassendes Familienleben. Bei aller rücksichtsvollen Zartheit und Sorgsamkeit war der Vater Mozart eine Kant'sche Natur: die Maximen seiner Erziehung waren strenge Ordnungsmäßigkeit und Pünktlichkeit. Unnachlässig forderte er die mögliche Leistung und verlangte dabei die größte Reinlichkeit und unbedingte Correctheit.

Schon im 4. Lebensjahre erhielt der junge Wolfgang Clavierunterricht in Gemeinschaft mit seiner Schwester Anna

Maria. Von den Mythen, welche der Enthusiasmus über Mozarts Jugend reichlich gebildet hat, bleibt unter allen Umständen das, daß Mozarts Talent wirklich ungewöhnlich war; wie denn auch weniger von einer Entwicklung, als vielmehr von einer durch weise Erziehung geleiteten Entfaltung seiner Gaben zu reden ist.

Als Mozart 6 Jahre alt war, machte der Vater die erste Concertreise mit seinen 2 Kindern nach Wien und München; (1762). Der Beifall und Enthusiasmus, den sie fanden, galt ohne Zweifel in erster Linie den Wunderkindern, nur in zweiter der Kunst; das phänomenale Talent erregte Staunen und Bewunderung. Ganz so auch auf einer zweiten nach Paris, London und Holland unternommenen Reise. In Paris erschienen bei Gelegenheit dieser Reise Mozarts erste Werke (vier Sonaten für Clavier und Violine).

Nach eifrigen contrapunktischen Studien, welchen das Jahr 1767 gewidmet war, folgte 1768 eine zweite Reise nach Wien, wo Mozart von Josef II. freundlich empfangen wurde, aber schon das Intriguenwesen und die gemeine Niedertracht des schlechten Virtuosen- und Musikantentums erfahren mußte. Die auf den Wunsch von Kaiser Josef II. geschriebene Oper »la finta semplice« konnte er trotz der ihm zur Seite stehenden kaiserlichen Gunst nicht zur Aufführung bringen.

Während ihm in Deutschland Künstlerneid und Künstlerlaune hindernd in den Weg traten, fand er in Italien, das er 1769 zum ersten Male sah, verdienten Enthusiasmus. Für Italien schrieb er Mithridates, König von Pontus“, (Carnavalsoper für Mailand); »Ascanius in Alba« (für Maria Theresia); 1772 »il sogno di Scipione«, »Lucio Silla«. In Deutschland brachte ihm München das beste Verständniß entgegen; für die Münchener Oper componirte er »la finta Giardiniera«, und fand damit enthusiastischen Beifall. Allein es blieb beim bloßen Beifall. Mit Bewerbungen, die er in München, Mannheim und Paris um diese Zeit einreichte, fiel

er durch und mußte nach den schönen Erfolgen, die er auf diesen Reisen errungen hatte und die ihm zeigen mußten, daß er schon zu den bedeutendsten Tonsetzern und zu den beneidetsten Künstlern gezählt werde, nach Salzburg zurückkehren. Dort war er seit 1770 mit 150 fl. jährlich als „Concertmeister“ angestellt. Der Erzbischof Hieronymus, wider den Willen des Volkes gewählt, war ein Mann von scharfem Verstand und eindringender Energie, welcher die verkommene geistliche Verwaltung scharf reorganisirte und straffes Regiment hielt; eigenwillig, hart, rücksichtslos, wo es galt, seine Meinung durchzubringen, („in Salzburg gewöhnt man einem das Widersprechen ab“) konnte er eine andere Größe neben sich nicht dulden; Mozart setzte er schon darum herunter, weil etwas hinter ihm steckte. Dazu kam seine Verachtung des deutschen Wesens und insbesondere des „Salzburgischen“; seine Abneigung gegen Leute kleinerer Statur — kurz Mozart hatte an ihm einen harten, hochfahrenden, strengen Gebieter, der ihn durchaus nicht aufkommen ließ.

Das Gebahren des „Herrn“, der selbst alle seine Rätthe, soweit sie nicht dem hohen Adel angehörten, mit „Er“ anredete, übte auch auf das Verhalten der Diener gegen Mozart Einfluß. Seiner Musik schenkte man in diesen Kreisen geringe Aufmerksamkeit. Ueber eine „gnädige Attention“ gieng die Wertschätzung des großen Künstlers nicht hinaus. Ueberhaupt war die Musik in Salzburg eben „gnädigst wohlgeneigtes Amusement“. Es war schon etwas besonderes, wenn einer der Herren der Musik wirklich zuhörte, wo die „Kavaliers eine Priße Taback austauschen, sich schneuzen, räuspfern oder einen Discours anfangen.“

Die Salzburger Musiker selbst boten einem ideal gestimmten Künstlergeist nichts Anziehendes, die Musiker „sind lieberlich“, Mozart „kann sie nicht leiden“. Der gebiegene Leopold Mozart stand mit wenigen Gleichgesinnten ziemlich allein.

So war Mozarts Salzburger Leben, soweit es die künstlerische Seite betraf, ein gedrücktes, schwer beengtes, aus dessen Fesseln er sich loszureißen verlangte und nur nicht losriß aus Pietät gegen den Vater, dessen Wunsch es war, daß Mozart noch in Salzburg bleibe, wo er, der Vater selbst, seine Studien leiten konnte.

Da waren künstlerische Reisen für den jungen Meister wahre Lichtblicke, so schwer auch der Fürst-Bischof sie ihm machte, welcher „es nicht leiden konnte, wenn man so in's Betteln herumreise“. Ein solcher Lichtblick war die Münchener Reise 1781, bei welcher Mozart seine, ganz im Gluck'schen Styl gehaltene, heroische Oper »Idomeneo« zur Aufführung brachte. Die Oper fand enthusiastischen Beifall. Für Mozart (20 Jahre alt) bezeichnet sie die Hinwendung zum edlen, deutschen Styl, wie ihn Gluck repräsentirt; nur daß der geniale Meister Mozart den edlen aristokratischen Vorgänger, den er im Ausdruck und in der Noblesse der Formen erreicht, noch übertrifft in der Ungezwungenheit, Freiheit, organischen Selbstverständlichkeit der Composition.

Daselbe Jahr befreite ihn endlich vom „Bettelort Salzburg“; sein Erzbischof nahm ihn nach Wien mit, wo er sich in Prunk und souveräner Würde entfalten und zu diesem Zweck auch seine Künstler produciren wollte. Es gab eine heftige Scene zwischen Herr und „Diener“, deren Abschluß die handgreiflich und unzweideutig ertheilte Entlassung des jungen Meisters war.

Mozart blieb nun in Wien; noch im selben Jahre verheirathete er sich mit Constanze Weber, die er sich „entführt“ hatte und die ihm eine aufopfernd treue Gattin geworden ist. In der seligsten Bräutigamsstimmung componirte er auf Wunsch des Kaisers Joseph II. die „Entführung aus dem Serail“; die übersprudelnde Laune und herrliche Lebensfrische des Werkes überwand alle Intriguen der Sänger und Kapellmeister; die Oper fand rauschenden Beifall.

Der Genius, der Salzburger Fesseln entlebigt, entfaltet, hoch aufathmend in der Luft der Freiheit, nun seine Schwingen. Schlag auf Schlag folgt Meisterwerk auf Meisterwerk: 1785 das Oratorium »Davidde penitente«; die Streichquartette für Haydn, die Quintette, das liebreizende Singspiel „der Schauspieldirektor“, endlich auf Anregung des Kaisers, der eine „deutsche Oper“ neben der italienischen gründen wollte, die „Hochzeit des Figaro“, dieses herrliche Werk, in dessen Tönen die Sonne Italiens leuchtet und die Düste der Orangen wehen, das eingetaucht ist in die reife Sinnlichkeit und tiefe Gluth des Südens. Auf Glücks Grundlage bewegt sich der Genius schon mit voller Grazie, Freiheit und Leichtigkeit.

Die Intriguen der Sänger brachten es zu Stande, daß der Figaro in Wien glänzend Fiasco machte, trotz des persönlichen Einschreitens des Kaisers gegen die Schuldigen.

In Prag dafür fand die Oper volles Verständniß und liebevolle Aufnahme. Mozart, tief ergriffen von der aufrichtigen Begeisterung der Prager, schrieb ausdrücklich für Prag den „Don Juan“. („Weil mich die Prager so gut verstehen, so will ich auch eine Oper ganz für sie schreiben.“) In Prag wurde der Don Juan mit Begeisterung als das größte Meisterwerk der Zeit aufgenommen, in Wien fiel er gegen Salieris „Aur“ durch.

1788—90 wandte sich Mozart dem Studium und der Bearbeitung des ihm besonders sympathischen Händel zu; daneben entstanden die Sinfonien in G moll und D dur und die Oper *Così fan tutte*. Auch eine Reise nach Leipzig fiel in diese Zeit.

Seine Produktionskraft war unablässig thätig; wo er stand und gieng, was er sah und hörte — immer arbeitete die musikalische Phantasie. Es war, als ob jeder äußere oder innere Eindruck sich ihm unmittelbar in Musik umsetzte und ein Klangbild in ihm erzeugte.

Bedenkt man jedoch, wie neben der Composition noch zahl-

reiche Lehrstunden ihn beschäftigten, so begreift man, daß durch so ungeheure Arbeit die physische Kraft bald erschöpft sein mußte. Todesgedanken verbüßerten ihm die letzte Zeit seines Lebens; er arbeitete mit einer fieberhaften Hast und Ruhelosigkeit, als gälte es, dem Tod noch die Werke abzutrotzen, zu deren Vollendung er sich berufen fühlte. Seine Anstrengung gieng dabei oft so weit, daß er seine Umgebung über der inneren Welt, in der er lebte, vergaß, ja daß er während der Arbeit ganz entkräftet zurückfiel und bewußtlos zur Ruhe gebracht werden mußte — ein Beweis, mit welcher Hingebung des ganzen Menschen Mozart seiner Kunst gebient hat. Philistriströfe Denkungsweise, die es nie fassen kann, daß ein Mensch dem vorgezeichneten Ideal auch seine Lebenskraft freudig opfern kann, mag sich an Mozarts Art stoßen und „Wehe“ rufen, wenn dieser Mann zeitweise der versiegenden Lebenskraft mit außerordentlichen, künstlichen Reizmitteln zu Hilfe kommen mußte. Wir wissen, daß wer mit Aufopferung aller Kraft in seinem Kreis das Beste thut, ewigen Lebens würdig ist und eine Ewigkeit in die rasch enteilende Minute niederlegt.

Es ist Dank den unermüdblichen, tief gründenden, unparteiischen Bemühungen des mit einer peinlichen Akribie verfahrenenden Otto Jahn gelungen, Mozart von allen den Flecken reinzuwaschen, welche Neid und Verläumdung oder auch falscher Enthusiasmus in sein Bild gebracht haben, und es ist von Jahn nachgewiesen, daß alle die Anekdoten, welche über den „Säufer“, „Weiberfreund“, „Champagnertrinker“ Mozart im Schwange gehen, nur Mythen oder gehässige Lügen sind. In welchem Ansehen Mozart in sittlicher Hinsicht bei dem Publikum stand, beweist die Entstehung der Sage, er sei an Gift gestorben.

Den einzigen Anlaß zu dem übertreibenden Gerede über lockeren Lebenswandel gaben die wenigen Wochen, während deren Mozart unter Schikaneders Leitung die Zauberflöte componirte. Er war in dringender Noth, Druck aller Art lastete auf ihm; er verstand es mit den Verlegern nicht; einen Ruf

nach Berlin (3000 Thlr.) hatte er aus Liebe zu seinem Kaiser abgelehnt; die Erfolglosigkeit seiner edlen Bestrebungen hatten ihn verbittert, das Heimweh nach seiner in Baden abwesenden Frau verstimmt: da hat er wohl, verführt von dem leichtsinnigen Schikaneder, sich in den Strudel der Gesellschaft, mehr als sonst, hineinreißen lassen. Jrgend Unedles, (ja nicht einmal absichtlicher Leichtsinn) kann jedoch einem Manne nicht nachgesagt werden, der mit 800 fl. jährlichen Gehalts auskommen mußte und dabei eine Uneigennützigkeit besaß, die nur allzusehr mißbraucht wurde.

Die „Zauberflöte“ war beinahe fertig, als Mozart einen neuen Auftrag erhielt: ein Requiem zu schreiben. Mit wahrer Lust ergriff Mozart die Aufgabe: „denn es verlange ihn, ein Werk auszuarbeiten, das seine Freunde und Feinde noch nach seinem Tode studiren sollen“. Zugleich erklärte er ahnungsvoll: „das Requiem schreibe ich für mich“.

Den „lieben Pragern“ zu lieb unternahm er zwischen hinein die Composition der Oper »la clemenza di Tito«, welche zum Zweck der Krönungsfeierlichkeiten Leopolds II. sollte aufgeführt werden. In 18 Tagen, halb im Wagen, halb im Wirthshaus, mußte die Oper geschrieben werden. Der Erfolg entsprach der Arbeit nicht. Krank („er gebrauchte fortwährend Arznei, sah blaß aus, seine Miene war traurig“) und niedergeschlagen kehrte er zurück. Von trübem Ernst beherrscht schrieb er das Requiem, durch welches er sich immer mehr in Todesgedanken hineinarbeitete.

Indeß hatte die „Zauberflöte“, dieses ur- und kerndeutsche Werk den bis daher nur von Kennern verstandenen Meister mit Einem Schlag zum populärsten Manne gemacht. Der Erfolg war ungeheuer. Der ungarische Adel setzte dem Meister aus freiem Antrieb 1000 fl. aus, eine Amsterdamer Gesellschaft noch mehr, er erhielt die ehrenvolle Ernennung zum Kapellmeister an St. Stefan — aber er lag im Sterben — es war zu spät. „Eben jetzt soll ich fort, da ich ruhig leben könnte; jetzt meine

Kunst verlassen, da ich nicht mehr als Sklave der Mode, nicht mehr von Speculation gefesselt, den Regungen meiner Empfindung folgen, frei und unabhängig schreiben würde, was mein Herz mir eingibt. Ich soll fort von meiner Familie, meinen armen Kindern in dem Augenblicke, da ich im Stande wäre, für ihr Wohl zu sorgen, habe ich es nicht gesagt, daß ich das Requiem für mich schreiben würde?"

Auf dem letzten Schmerzenslager trat seine ganze Herzengüte in rührender Weise zu Tage; er blieb freundlich und geduldig, sorgte liebevoll für Kinder und Schüler und blieb der selbstlose, treue Mensch, der er immer gewesen.

Der Geistliche, der gerufen wurde, ihm das Sacrament zu spenden, weigerte sich, dem Sänger des Requiems den Liebedienst zu erweisen, denn dieser war ja ein — Freimaurer!

Den Tag vor seinem Tode sang er noch aus der Partitur des Requiem mit seinen Freunden Schack, Hofer, Gerl; das »lacrimosa« erstickten seine Thränen.

Er starb am 5. Dez. 1791, 35 Jahre alt, nach den einen Ärzten an Hirnentzündung, nach andern am hitzigen Frieselfieber, wieder nach anderen an Brustwassersucht. Die Sage, er sei an Gift gestorben, gründet sich auf Mozarts eigene Vermutung, welche jedoch der krankhaft gesteigerten Stimmung zuzuschreiben ist.

Am 6. Dez. wurde die Leiche im Stefansdome eingeseget. Nur wenige Freunde waren zugegen; bei der Beerdigung war wegen des schlechten Wetters außer den Nächstbetheiligten Niemand.

Der Sarg kam, da die Mittel gänzlich fehlten, in die Armengruft. Als nach einigen Wochen die Wittwe, die in Folge der Alteration in eine schwere Krankheit gefallen war, das Grab aufsuchen wollte, konnte es ihr Niemand mehr zeigen. Wie der große Bach, so sollte auch Mozart nur in seinen Werken fortleben — auch die letzte Erinnerung an seine irdische Existenz fehlt. Kein Mensch kennt die Stätte, da seine Asche begraben ist.

Die Wittve fiel bitterer Noth anheim. Sie mußte sich, um die schwarzen Verläumdungen zu widerlegen, welche noch über Mozarts Grab den Weg zum Ohre des Kaisers fanden, persönlich an den Kaiser wenden und dieser verwilligte ihr eine Pension von 250 fl. Der Nachlaß Mozarts wurde um 1000 Ducaten an André verkauft. Die 30000 fl. Schulden, welche die böswilligen Neider dem Verstorbenen andichteten, giengen zu 2000 fl. zusammen (darunter allein 250 fl. für die Apotheke und 800 fl. an Freunde geliehen!).

Die Wittve heirathete später den dänischen Legationsrath von Nissen. Von den beiden Söhnen Mozarts wurde der ältere ein geachteter Beamter, der jüngere ein tüchtiger Pianist.

Mozarts Andenken wurde durch Schwanthalers Statue in Erz, durch das Mozarteum in Salzburg und durch die Mozartstiftung geehrt. Das schönste Denkmal hat er sich selber in seinen unvergänglichen Werken gesetzt.

2. Charakteristik. Mozarts Persönlichkeit ist am feinsten und treffendsten von Otto Jahm gezeichnet worden, auf dessen Werk wiederholt hinzuweisen ist, da trotz der exzemen Bedeutung, welche Mozart in der Musikgeschichte einnimmt, wir es uns versagen müssen, den vorgezeichneten Rahmen unserer Darstellung, welche sich mit wenigen Grundstrichen begnügen muß, zu überschreiten.

Mozart war in erster Linie eine ächte und ursprüngliche Künstlernatur, für welche die höchste Befriedigung diejenige war, welche die Nahebringung des Schönen gewährt und welche in der unmittelbaren Anschauung und Realisirung des Ideals liegt. Unbezwinglicher Schaffenstrieb und unermüdlische Schaffenskraft, so lange der Körper nur aushielt, flossen aus dieser innigen Vereinigung der persönlichen Willenskraft mit dem künstlerischen Streben.

Den seelischen Grund bildete eine liebevolle, rückhaltlose Umgebung und eine reiche Empfänglichkeit für alles Schöne, ein feines Gefühl für alle reinen Eindrücke und zarte Em-

pfandsamkeit gegenüber von allem Widrigen und Störenden. Schon als Kind war er eine anschiegende, zuthuliche Natur, leicht ergriffen und leicht zu Thränen gerührt. Was er that, das that er mit ganzem Herzen und mit voller Hingebung; was er als Mensch oder Künstler anfaßte, darein legte er sich ganz, darein versenkte er den ganzen Menschen. Diese Ganzheit und Rückhaltlosigkeit in allem lähmte freilich andererseits die Energie der Reaktionskraft gegen Unedles, Gemeines; wohl stand ihm schlagfertiger Wiß zu Gebote, aber in der Regel zog er sich tief verwundet zurück, wenn ihm wirklich nahe getreten wurde.

Wie im Leben, so war er in seinen Werken. In allen ist er der ganze Mozart: nie ist etwas obenhin oder gleichgültig gearbeitet, alles ist mit dem ganzen Menschen gemacht, alles trägt den Stempel der Individualität, weil die ganze Persönlichkeit beim Werke war und sich ins Schaffen hineingelegt hat. Dies erklärt die innige Beseelttheit, wie die ernste, strenge Gründlichkeit seiner Musik. Es herrscht bei aller Kraft und Tiefe lebensvoller Empfindung strenges Maß und jene feinfühligte Zurückhaltung, welche allein der in gründlicher Schule gewonnene künstlerische Tact gebietet. Wohl ist das musikalische Schaffen Mozarts Element: das zeigt die Leichtigkeit der Bewegung, die Ursprünglichkeit der Conception, die Weichheit der Conturen, die Abwesenheit jeder Spur von mühevoller Arbeit; da ist nirgends etwas Gemachtes oder mühsam Ergäubeltes, sondern alles voll Frische, Unmittelbarkeit, Natur und Wahrhaftigkeit. Aber auf der andern Seite ist in allem und jedem Mozarts ganze Kunst: nirgends ist etwas von genialer Nachlässigkeit zu bemerken; auch der strengste Contrapunktiker wird an Mozart nichts auszufehen finden.

Die Beseelttheit im Verein mit dem Adel der Formgebung gießt über Mozarts Werke einen nicht weiter definirbaren, sonnigen Glanz aus, der selbst dem Schmerz, wo er musikalisch dargestellt wird, etwas himmlisch Verklärtes gibt (Re-

quiem). Mit Einem Wort, es kommt bei Mozart das musikalisch-Schöne zur vollsten und ausschließlichen Darstellung — das verleiht seinen Werken jenen wahrhaft berückenden Zauber, dem kein unbefangenes Menschenkind widerstehen kann. Die vollquellende mit seelischem Gehalte getränkte Melodie ist Trägerin des Schönen selbst, bei aller sinnlichen Fülle und Kraft abgelöst von der Erdschwere, geistig und leichtgebaut — so wie es eben das Schöne als der Geist in sinnlicher Form selber ist.

Jene oben berührte Weichmütigkeit und Lenksamkeit des Wesens, vermöge welcher Mozart der Außenwelt und den mit Gewalt auf ihn eindringenden Eindrücken die volle Energie nicht entgegensetzen konnte, verleiht seinen Melodien eine rührende Weichheit, einen elegischen Schmelz, etwas Jungfräuliches, den Charakter zarter Weiblichkeit. Alles aber ist immer wieder in künstlerisches Maß zurückgenommen und strahlt im Glanze der Schönheit.

Daß Mozart dann und wann der Mode hat Rechnung tragen müssen, daß er also hie und da uns Modernen „zopfig“ erscheint, das hängt viel weniger mit seiner Passivität zusammen, als mit seiner persönlichen Lebensstellung. Welcher Mensch könnte sich so völlig von seiner Zeit und seiner Umgebung loslösen, daß er nirgends ihre Spuren verriethe? Das Ewige, der Genius kommt, Gott sei Dank, immer in Menschengestalt, wie sonst könnte er uns liebenswürdig nahe treten und verstanden werden?

Mozart der Musiker tritt uns am deutlichsten in seinen Instrumentalcompositionen entgegen. Der tiefgründende Künstler-Verstand und die geistreiche Logik des Contrapunktisten ist zum lauterem, volltönenden Gesang verklärt.

Gegenüber von Haydns präciser Kürze und schlagender Prägnanz wachsen bei Mozart die Formen schon etwas in die Breite.

Mozarts Kammermusik (unbedingt classisch sind unter

den Clavierfonaten die „Phantafie und Sonate“ in C moll und die Sonaten in B, A, D und F; unter den übrigen Kammermufikwerken: die 6 Quartette, die Quintette und das Clavierquartett) fteht an Concifion der Handns nach, überragt diefe aber an vollflömender Cantilene und packender Stimmung.

Wie Haydn fo fchlägt auch Mozart gerne den Ton des Volksmäßigen an. Es blickt häufig der ächte Wiener Humor aus den Melodien hervor.

In den größeren Instrumentalwerken, den Sinfonien in Es dur, G moll, C dur 1788 und den Clavierconcerten („Sinfonien mit obligatem Flügel“) tritt an die Stelle von Haydns fröhlichem Tonspiel ein ernfteres Pathos, das fein andres ift, als das Pathos der Schönheit. Die Klangfarben find lieblich gemifcht, nur felten finden fich grellere Schattirungen; das Pathos ift gemildert, gedämpft, abgeklärt; über der Bewegung fchwebt Friede, über der Leidenschaft maßvolle Ruhe.

Die völlige Beherrfchung der Form und die Meifterfchaft im ausdrucksvollen Gefang mußten Mozart auf dem Gebiete der dramatifchen Mufik befondere Erfolge fichern.

Anfänglich folgte Mozart den italienifchen Vorbildern. Mit dem „Idomeo“ betrat er Glucks Bahnen; mit den fo genannten „claffifchen“ Opern hatte er Glucks Einfeitigkeiten überwunden und ein völlig neues gefchaffen (außer „Idomeo“: „Entführung“, „Figaro“, „Don Juan“, »Cosi fan tutte«, „Titus“, Zauberflöte“).

An die Stelle von Glucks gedämpften Farbentönen tritt das lebhafteste, leuchtende Colorit (im Don Juan das Colorit des Südens; in der Entführung das „orientalifche Colorit“; in der Zauberflöte das urdeutfche u. f. f.). An die Stelle von Glucks die Handelnden und ihre Leidenschaften mehr nur in großen Umriffen zeichnender Charakteriftik tritt eine bis in's kleinste Detail gehende Personal- und Situationscharakteriftik; Glucks vornehme, kühle Zurückhaltung weicht einer fich mit voller Gewalt und Unmittelbarkeit in die Sache und in die

Personen hineinlegenden Sympathie, wie das der herzlichen Hingebung in Mozarts Wesen entspricht.

Mozarts Gestalten sind nicht Menschen überhaupt, sondern ganz bestimmte, dem realen Leben entnommene Menschen, in einer bestimmten, der bunten Wirklichkeit entsprechenden Situation und Umgebung; Glucks Marmorgestalten haben Leben und Farbe, Fleisch und Blut angenommen.

Mit einer Feinheit, Treue und Beweglichkeit, wie sie nur die völlige Beherrschung der Orchestermittel und der musikalischen Grammatik gewährt, sind sie vom Kern ihres Wesens aus gezeichnet und in ihrem bestimmten Wesen festgehalten durch die wechselnden Situationen hindurch. Unerreicht sind in Bezug auf die individuelle Charakteristik die Finales und Ensembles überhaupt, welche trotz der Mannigfaltigkeit und Vielheit des im Einzelnen zu Charakterisirenden die Einheit der Gesamtstimmung der Situation wahren. Hier feiert wirklich die Polyphonie den höchsten Triumph. Diese Einheit bei aller Mannigfaltigkeit und Individualisierung beruht wesentlich darauf, daß die Musik nie in decorativer Weise schildert oder die Situation äußerlich nachzeichnet, sondern nach dem Ausdruck der die Handlung tragenden und aus ihr resultirenden Gefühlsmomente und Stimmungen strebt; daß die Musik also die Handlung nicht etwa äußerlich begleitet, sondern gleichsam deren innere Seele ist. Hieraus erklärt es sich, daß die Musik auch für sich selbst etwas Ganzes und Geschlossenes darbietet; denn nirgends überschreitet sie die feine Linie des Schönen und die Grenze des musikalisch Darstellbaren. Mozart ist daher zwar über Gluck hinausgegangen in lebensvoller Charakteristik des Ganzen und Einzelnen, aber ohne dem Begriff des lyrischen Dramas untreu zu werden. Daß er der Virtuosität und dem Geschmack der Zeit mehr Rechnung hat tragen müssen, als es der sich selbst harte und keusche Gluck vermocht hätte, erklärt sich wiederum aus Mozarts persönlichen Verhältnissen, nicht aus etwaiger Künstlerschwachheit. Denn auch

was er — gegen seine eigentliche Intention — der Virtuosität anbequem hat, ist schön und geistvoll, durch seine Hand geädelt und gerechtfertigt, wenn auch der Sache nach nicht nachahmenswert.

Indem Mozart die reservirte „hellenische“ Stimmung des Gluck'schen Dramas hinter sich ließ und seine Musik dem bunten Leben und seinen Gestalten zuwandte, wurde er der Begründer der romantischen Oper, in welcher die Musik ohne Zurückhaltung ihre ganze, volle Kraft entfalten kann. In dieser Hinsicht sind „Don Juan“, „Figaro“ und „Entführung“ für die Entwicklung der Oper aller Style von bahnbrechender Bedeutung geworden, die Hellenomanie war gebrochen.

In der „Zaubersflöte“ aber wird die Culturgeschichte nicht bloß Mozarts idealstes, sondern auch sein bedeutendstes Werk erkennen müssen. An der Hand einer armfeligen Wortreimerei ist das Heiligste und Höchste ausgesprochen, was gleichsam dem ringenden Zeitalter auf dem Herzen lag. Die ideale, mit heiligem Ernst und lieblicher, treuherziger Unschuldbesättigte Musik gibt auch den Worten eine wunderbare Weihe und sie erscheinen um ihrer kindlichen Einfalt willen wie das Stammeln des Kindes, welches das Höchste, nach dessen Verständnis sein Geist begehrt, in kindlich unbehüllichen Worten darzutun sich bemüht. Daher ist der Zauber, den diese Oper auf jedes reine, kindliche, nicht blasirte Menschengemüt ausübt, derselbe, wie der, durch welchen uns die Kindheit gefangen nimmt in ihrer süßen Unschuldb, mit der Wahrheit und dem tiefen Sinne, der im unschuldsvollen Spiele liegt.

Das deutsche Volk rang seit langem, zumal in Oesterreich, nach Freiheit von den Fesseln mächtigen Geistesdruckes und finsternen Zelotismus'. Kaiser Josef II. kämpfte mit freudiger Energie für das aufdämmernde Tageslicht; Mozart, wie alle edleren Geister der Zeit, suchte die Erlösung in den Formen und Ideen der Freimaurerei, die damals jedenfalls nachhaltiger und aufrichtiger das Gebot der allgemeinen Menschen-

liebe verkündigte und übte, als die vom zelotischen Haß beherrschte Kirche. Mit rührendem Ernste und kindlicher Einfalt hieng man an den äußeren Formen und Observanzen des Ordens und schob dem Spiele den tiefsten Sinn unter. Das bedenke unsere Zeit und lächle nicht über die kindliche Einfalt des Textes der Zauberflöte!

In den Klängen tönt das Ewige selbst. Das, wozu Lessings Nathan uns erst mit langen Worten überreden muß, klingt in der Zauberflöte hell und unwiderstehlich: das Sehnen nach Licht und Tag! Darum leuchtet etwas wie der Glanz des anbrechenden Tageslichts von den Tönen der Zauberflöte: es weht daraus wie Morgenwind, der die Schatten vertreibt und die Sonne heraufführt.

Nicht bloß aus Opposition gehörte ja Mozart dem Freimaurerorden an: er fand darin, was den innersten Kern seines eigenen Wesens bildete: die Liebe und die über alle Schranken der Nation und Confession übergreifende Humanität.

Er selbst hieng dabei allezeit mit innerlicher Frömmigkeit an den schönen Formen seiner Kirche. Das schönste Zeugniß davon ist sein letztes Werk: das Requiem, welches kurz nach der Zauberflöte entstand und in Klang und Haltung diesen Zusammenhang verräth. Bekanntlich hat der Meister das Werk nicht mehr vollenden können. Sein Schüler Süßmaier erhielt den Auftrag, das noch Fehlende zu ergänzen, was ihm, der durch Mozart noch mit dem Plan des Ganzen und den einzelnen Intentionen vertraut war, am leichtesten werden mußte. Süßmaier, der sich so völlig in Mozarts Art hineingelebt hatte, daß z. B. die Handschrift beider sich fast in nichts unterschied, löste die Aufgabe mit solchem Geschick und Glück, daß noch heute über die von ihm nicht bloß ergänzten, sondern nach der Erinnerung und vielleicht auf Grund aufgefundenener Brouillons neucomponirten Stücke: sanctus, benedictus, agnus Streit ist, ob sie Mozart angehören oder Süßmaier. Uns scheint es ein großes Unrecht zu sein, aus einseitigem Mozartcultus das Werk

treuer Pietät zu verunglimpfen. Daß man Süßmaier „der Lüge“ zeihen konnte, ist im Grunde das beste Lob, das ihm für sein Werk werden konnte.

Im Gegensatz zu Mozarts sonstigen Kirchenwerken (sechs Messen, Litaneien, Vespern und dem einzig schönen, verklärten Ave verum), welche in demselben Sinne kirchlich sind, wie die Werke der neapolitanischen Schule, welchen sie sich anschließen, trägt das Requiem streng deutschen Charakter, gemildert durch zarte, weiche Melodik und lichte Schönheit.

Die Stimmung des Menschen, der den letzten Dingen unmittelbar entgegensteht, ist mit hinreißender Empfindungsgewalt darin zum Ausdruck gekommen: von den Schrecken des letzten Gerichtes bis zum seligsten Gottesfrieden der Verklärung.

Die Musik athmet eine tiefe, herzliche Frömmigkeit, die Formen des Kirchenstils sind streng eingehalten; gerade die reine Subjectivität, welche auch dieses Werk von den Werken des objectiven Kirchenstils scheidet, verleiht ihm jene mächtige Anziehungskraft und Sympathie, vermöge deren es so viele Gemüther schon getröstet und erquickt hat. In diesem Sinne behaupten wir allerdings: es ist nicht Kirchenmusik im strengen Sinne, sondern herzlichfromme, tief ernste, wahrhaft religiöse Musik.

Fassen wir alle Züge des Mozart'schen Genius zusammen, so erscheint er, weil Wollen und Können, Form und Inhalt, Ideal und Wirklichkeit sich in seinen besten Werken decken und sein Pathos kein anderes war als das der Schönheit, als der Classifier im engsten Sinne, als der verkörperte Genius des musikalisch-Schönen in seiner Abgezogenheit von jeder Nebenabsicht und jeder Nebenbedeutung.

Wenn es das höchste Glück ist, das einem sterblichen Menschen zu Theil werden kann: Ewiges zu schaffen und dessen sich bewußt zu sein, dann ist auch Mozart bei allem Jammer, der ihn angefaßt hat, ein glücklicher Mensch gewesen.

3. Beethoven.

- Quellen: Schloffer, J., Ludwig van Beethoven. Prag 1828.
 Wegeler und Ries, Biogr. Notizen über L. v. Beethoven. Coblenz 1838.
 Moscheles, I., The life of Beethoven etc. etc. 2. Ed. 8. London 1841.
 Venz, Beethoven. Cassel 1855—1860.
 Oulibischeff, Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Deutsch von C. Bischoff. Leipzig 1859.
 Schindler, Biographie v. L. v. Beethoven. 3. A. Münster 1860.
 Marx, L. v. Beethovens Leben und Schaffen. 3. A. Berlin 1874.
 U. Nohl, Beethovens Leben. Wien 1864—67.
 — Beethovens Briefe zc. Stuttgart 1868.
 Friede, W., L. v. Beethoven. Viefelfeld 1870.
 Wagner, R., Beethoven. Leipzig 1870.
 Thayer, L. van Beethovens Leben. I—III. Berlin 1866—1879.
 Hiller, L. v. Beethoven. Leipzig 1872.
 Palmer, in Geistliches und Weltliches: Beethoven.
 Breuning, Aus dem Schwarzspanierhause. Wien 1874.
 J. v. Seyfried, Beethovens Studien. 2. A. Hamburg 1853.
 Venz, Kritischer Catalog sämmtlicher Werke Beethovens zc. Hamburg 1860.
 Thayer, Chronologisches Verzeichniß der Werke L. v. Beethovens Berlin 1865.
 Rottebohm, Beethovens Skizzenbuch. Leipzig 1865.
 — Beethoveniana. Leipzig und Winterthur 1872.
 — Beethovens Studien. Leipzig und Winterthur 1873.

1. Leben und Bildungsgeſchichte. Beethovens Leben iſt in ganz beſonderem Sinne die Bildungsgeſchichte des muſikaliſchen Menſchen in ihm und beansprucht daher ein eingehendes Intereſſe.

Ludwig van Beethoven wurde am 16. Dezember 1770 in Bonn geboren. Die Familie ſtammte aus einem alten niederländiſchen Geſchlechte, welches urſprünglich in der Nähe von Löwen zu Hauſe war. Schon Beethovens Großvater Ludwig van B. war nach Bonn gekommen und hatte es daſelbſt durch Fleiß und Tüchtigkeit vom einfachen Muſikus bis zum allgemein geachteten Hof-Kapellmeiſter gebracht. Seine Gattin war,

vielleicht in Folge schwerer Familienerlebnisse, in eine bedenkliche Neigung zum Trunke verfallen und gereichte dem Hause zu schwerer Sorge.

Von ihr hatte Johann van Beethoven, der Vater des großen Meisters, diese bedenkliche Neigung geerbt. Schon in jungen Jahren soll er ein unstätes Wesen verrathen haben. Von Haus aus gutmüthig, verfiel er, da er der Misère keine tiefere Bildung entgegensetzen konnte, mit der Zeit einem leichtfertigen, launenhaften und herrischen Treiben. Jene aufopfernde Vatertreue, welche so sorgsam über Mozarts Jugend gewacht hatte, lernte der junge Beethoven nicht kennen. Er scheint vor seinem haltlosen Vater wenig Achtung gehabt zu haben, wiewohl er aus Pietät niemals das Geringste auf ihn kommen ließ. Um so inniger hielt er an der Mutter (Maria Magdalena geb. Kewerich, Wittwe eines gewissen Johann Laym, kurfürstlich Trier'schen Kammerdieners), welche als eine stille, etwas leidende Frau geschildert wird. Auch dem Großvater schenkte der Knabe zärtliche Liebe und bewahrte ihm dieselbe sein ganzes Leben hindurch.

Von den fröhlichen Spielen der Jugend wußte der junge Beethoven wenig. Außerlich kräftig, fast plump gebaut, gehörte er zu den ungelenten, schwerfälligen Gemüthern, welche nicht leicht den Rang gewinnen zum Anschluß an andere.

Dazu kam, daß er, weil er schon frühe musikalisches Talent äußerte, mit unerbittlicher Strenge zu musikalischen Uebungen angehalten wurde. Der Vater ertheilte ihm selbst den ersten Unterricht auf dem Clavier und auf der Violine. Nach des Vaters Meinung sollte das Talent des Kindes mit der Zeit eine Erwerbsquelle für die in ihren Mitteln und Ausichten heruntergekommene Familie werden. Daher wurde mit höchst einseitiger Energie auf die Ausbildung und Entfaltung dieses Talents bei der Erziehung hingewirkt. Zwar besuchte der Knabe auch die öffentliche Schule; aber die Schulbildung wurde von Seiten des Vaters durchaus als Nebensache, gleichsam als

nothwendiges Uebel betrachtet. Schon im 13. Lebensjahre verließ Beethoven die Schule für immer. Nie hätte der Meister den Mangel einer gründlichen Schulbildung überwunden, wenn er nicht später mit eiserner Energie darnach gerungen hätte, das in den Jugendjahren Versäumte nachzuholen.

Mit 9 Jahren erhielt er an Tobias Pfeifer (1779) einen neuen Clavierlehrer. Für diesen, der, wie es scheint, im Hause wohnte, war der Knabe ein reines Lehr-Object. Denn zu jeder Zeit, wenn es dem Lehrer gefiel und bequem war, selbst Nachts, wenn die Herren spät aus dem Weinhause kamen, mußte der Knabe, der dann mitten aus dem ersten Schlafe gerüttelt werden mußte, an das Clavier sitzen. Beethovens Nerven haben also schon in früher Jugend den Treff erhalten.

Geordneter und gebiegener war der Unterricht, welchen Beethoven von dem Hoforganisten van der Ceden erhielt (1780), welcher sich aus Pietät gegen den Großvater seiner annahm. Als Ceden starb (1781), ersetzte ihn dessen Nachfolger im Amte, Christian Gottlob Neefe, auch bei Beethoven.

Neefe war in der strengen Bach'schen Schule gebildet; er führte mit sicherer Hand und ausdauernder Treue auch seinen Schüler in die strenge Schule ein: Bachs „Wohltemperirtes Clavier“ und Philipp Emanuel Bachs „Sonaten für Kenner und Liebhaber“ bildeten die Grundlagen des Unterrichts. Vielleicht beurtheilte Neefe die kindlichen Compositionsversuche Beethovens etwas zu streng und zu pedantisch: für diesen selbst war es von besonderem Segen, daß er noch zur rechten Zeit in die strenge Zucht der altdeutschen Schule kam. Denn in seiner unmittelbaren Umgebung hörte er nur italienische Klänge. Als er 1783 für Neefe stellvertretend die Oper zu dirigiren hatte und fortan an den Platz vor das Cembalo im Orchester gestellt war, da stütheten die vielbewunderten Opern der Zeit auf seine junge Phantasie herein und es hätte seine musikalische Entwicklung sicher einen andern Gang genommen, hätte er nicht

bei dem trefflichen Johann Sebastian Bach bereits den strengen kritischen Ernst sich angeeignet gehabt, der sich durch Flitter und Glanz der Mode und durch den rauschenden Beifall der Menge nicht mehr bethören ließ, sondern in erster Linie nach Geist und Gehalt in der Kunst fragte.

So floß Beethovens Jugend freudlos hin, allein mit künstlerischem Lernen und Arbeiten ausgefüllt. Von dem 11jährigen Knaben rühmte das Cramer'sche Magazin: „er würde gewiß ein zweiter Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen“. Er spielte damals schon das „wohltemperirte Clavier“ fertig und hatte auch in der Composition tüchtige Versuche gemacht.

Der Plan des Vaters, aus Beethoven ein berühmtes Wunderkind, wie Mozart, zu machen, wollte gleichwohl nicht gelingen. Es fehlte dem Knaben dazu an Grazie und an Leichtigkeit der Bewegung. Die Hoffnung, in anderer Weise seinen Plan zu erreichen, veranlaßte den Vater, seinen Sohn zu dem größten Clavierpieler der Zeit, zu Mozart nach Wien zu schicken (Mai 1787).

Mozart empfing den untersehten, „vierzehnjährigen“¹⁾ Jüngling mit liebenswürdiger Freundlichkeit, war aber selbst damals mit der Composition des Don Juan so beschäftigt, daß er ihm nicht die rechte, eingehende Aufmerksamkeit des Lehrers schenken konnte; daß er jedoch in Beethoven den Genius erkannte, beweisen die Worte, die er über Beethovens Clavierpiel an anwesende Freunde richtete: „auf den gebet Acht, der wird noch einmal von sich reden machen!“ Es wiegt dieses Wort um so schwerer, als der schwerfällige Beethoven im Clavierpiel weit hinter den „Wunderkindern“ Hummel und Scheidl zurückstand, von deren Preis die Wiener Salons damals voll waren.

1) Der alte Beethoven machte seinen Sohn aus leicht zu errathenden Gründen um 2 Jahre jünger.

Beethoven seinerseits berichtete von dieser Reise, daß nur zwei Persönlichkeiten sich ihm tief und dauernd eingepägt hätten: Kaiser Josef und — Mozart.

Aus den Studien, welche dem jungen Meister um so erwünschter sein mußten, als er bisher des systematischen Unterrichts — den bei Neefe abgerechnet — entbehrt hatte und einen großen Theil der Kraft und Zeit im praktischen Berufe hatte verwenden müssen, rief ihn der Tod seiner Mutter.

Von Mitteln entblößt kam er nach Bonn zurück und traf die geliebte Mutter, an welcher sein Herz mit inniger Zärtlichkeit hing, am Sterben. Dasselbe Jahr raubte ihm seine Schwester Margaretha: er stand daheim verwaist und einsam da. „O wer war glücklicher als ich“, klagte er, „da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen durfte, und er wurde gehört! Wem kann ich ihn jetzt sagen? den stummen, ihr ähnlichen Bildern, die mir meine Einbildungskraft zusammensetzt!“ -- —

Zur Trauer, zu dem Gefühl der Verwaistheit kam noch pecuniäre Mißere und die Demütigung, welche die zunehmende Trunksucht des Vaters dem mit einem peinlichen Ehrgefühl ausgestatteten Jüngling bereitete.

In dieser trüben Zeit, in welcher Beethoven mit hypochondrischer Melancholie rang, gieng ihm eine neue Heimat auf, als er in die Familie Breuning eingeführt wurde und daselbst bald wie das Kind vom Hause aus- und eingieng.

Er fand in der geistvollen Frau von Breuning eine wahrhaft mütterliche Freundin, die Geist und Tact besaß, um auf das ebenso ungelente als leicht verletzliche Gemüt des jungen Genies erziehend einzuwirken. In der Familie, welche durchaus auf der Höhe der Zeit stand und mit Bildung gesättigt war, fand Beethoven reiche Gelegenheit, die empfindlichen Lücken seiner Bildung auszufüllen. Die großen Dichter Deutschlands, Klopstock, Lessing, Gellert, Gleim lernte er in diesem Kreise kennen. Auch die Erstlingswerke von Göthe und Schiller fan-

den bei den jungen Breunings begeisterte Aufnahme und warmes Verständniß. Durch diese wurde der junge Meister auch in die Welt der Antike eingeführt und mit der classischen Literatur vertraut gemacht: die Odyssee ist von jener Zeit an eines seiner Lieblingsbücher geblieben. Shakespeare und Milton fehlten selbstverständlich in diesem Kreise nicht. Dabei herrschte im Hause keineswegs ein steifer, ästhetisirender Ton: die jungen Leute sorgten für jugendliche Frische, welche jezuweilen zur Ausgelassenheit werden mochte. — Das religiöse Element war durch den Vormund der jungen Breunings vertreten, einen feingebildeten und liebenswürdigen Prälaten, der dem durch Josef II. vertretenen Geiste der Aufklärung huldigte.

In dieser Atmosphäre wurde der junge Beethoven „fröhlich“. Sein einsames, ängstlich verschlossenes Wesen thaute in der herzlichen Freundschaft auf, die ihn umgab. Er sah sich geliebt und verstanden. Durch die Beziehungen zu dem Hause Breuning öffneten sich ihm die Kreise der feineren Geselligkeit, wie sie sich z. B. im Zehrgarten zusammenfanden; da traf er mit Romberg, Reicha, den beiden Kugelgen und vielen Künstlern und Gelehrten zusammen.

Es war eine Zeit frischen Strebens und in künstlerischer Hinsicht freudiger Entwicklung. Seine Gönner, voran der feinfühlende Graf Waldstein (dem die Sonate op. 53 Cdur gewidmet ist) mahnten ihn, gerade die eigene Art festzuhalten und sich darin nicht irre machen zu lassen. Sein Spiel, wie sein Tonsatz mußte, da er an der Orgel und bei dem ernststen Bach gelernt hatte, den die herkömmliche „galante“ Art gewöhnlichen Musikern hart und schwerfällig erscheinen und es mag Beethoven von ihnen manches tadelnde Wort gehört haben. Aber die feiner empfindenden Kenner mußten die Gedankentiefe und die Vollwichtigkeit seiner Compositionsweise schon damals ahnen. Man wird kaum fehlgreifen, wenn man annimmt, daß viele von den zwischen 1795 und 1802 veröffentlichten Werken, und unter ihnen gerade diejenigen, welche neben

dem Ernst der Conception einen herrlichen Schwung und sonnige Freudigkeit athmen (op. 1. 3. ? das Septett?), der Entstehung nach in diese Zeit fallen, welche der Meister selbst seine schönste genannt hat.

Daheim freilich lugte das Glend aus allen Winkeln. Der Vater sank immer tiefer und tiefer und die häusliche Zerrüttung nahm so zu, daß einer der Söhne, Johann, sich gerichtlich zum Haupt der Familie machen lassen wußte.

Beruflich war Beethoven in dieser Zeit theils an der Orgel, theils im Theater als Cembalist oder Bratschist beschäftigt. Glucks und Mozarts Opern erschienen, wenn auch selten, so doch regelmäßig auf dem Repertoire.

Was endlich die Herzenszustände des Jünglings betrifft, so erzählen die Freunde und Zeitgenossen, daß er in jener Zeit des Sturms und Drangs nie „ohne eine Liebe“ gewesen sei. Er mußte einen Gegenstand haben, mit welchem sich sein liebebedürftiges Gemüt zusammenschließen konnte, dem er mit stürmischer Hefigkeit sein Dasein weihen konnte, wenigstens im Geiste — denn, das ist bezeichnend, seine Liebe blieb platonisch, unausgesprochen, der Gegenstand erfuhr in der Regel nichts davon, aber seine liebeschweren Adagios und feurigen Allegros erzählen davon.

So schön sich für Beethoven die Verhältnisse in Bonn, das eigene Daheim ausgenommen, gestaltet hatten, blieb es gleichwohl der sehnlichste Wunsch seines Herzens, wieder in die musikalische Metropole der damaligen Zeit zu kommen und sein Talent unter den Augen der dortigen großen Meister Haydn und Mozart gründlich auszubilden. Haydn war er schon früher einmal gelegentlich (in Godesberg) vorgestellt worden. 1792 kam Haydn auf seiner Rückreise von London nach Wien wieder nach Bonn und nahm genauere Einsicht von mehreren Arbeiten Beethoven's; dadurch ließ er sich bestimmen, den jungen Künstler als Schüler anzunehmen. Mit der Zusicherung eines landesherrlichen Stipendiums von 100 Ducaten und das Herz

voller Hoffnungen verließ Beethoven seine Vaterstadt, als eben die Revolutionsheere heranrückten, und langte 1792 in Wien an, um bei Haydn, wie er sich vorsetzte, noch einmal neu und von Grund aus zu studiren.

Die beiden Männer harmonirten jedoch dem innersten Wesen nach nicht miteinander. Haydn war ohne Zweifel damals mit Plänen und Arbeiten für die nächste Londoner Reise beschäftigt; so viel Interesse er dem Schüler schenkte, so war es doch nicht die Art von Aufmerksamkeit, deren Beethoven gerade damals bedurfte. Dieser hatte in Bonn schon viel componirt; aber die Verschiedenartigkeit des Eindrucks, welchen seine tiefen Gänge und Harmonien auf die Hörer gemacht hatten, mochte ihn mißtrauisch gegen sich selbst gemacht haben, so daß er das Verlangen empfand, das Studium des Contrapunkts von Grund aus noch einmal zu beginnen, um dadurch sicher zu werden im Urtheil über die Eingebungen seiner künstlerischen Phantasie, um das rechte Maß und einen klaren Blick über die letzten und unverrückbaren Gesetze seiner Kunst zu gewinnen. Dazu konnte ihm ein eigentlicher Theoretiker nützlicher sein, als Haydn, der damals weder Zeit noch auch wohl Lust hatte, den Arbeiten des Schülers diejenige strenge und kritische Aufmerksamkeit zu schenken, an der gerade Beethoven gelegen sein mußte, sondern der dessen Genie so viel überließ, daß er ihm Fehler und Incorrectheiten stehen ließ.

So sehr dies Beethoven empörte und dem gefeierten Meister entfremdete, so bewahrte er doch Haydn äußerlich die durch die Klugheit gebotene Pietät, nahm aber, um dennoch zu seinem Ziele zu kommen, daneben Unterricht bei dem freundlichen Schenk, dem Meister im komischen Styl und humoristischen Componisten des Dorfbarbiers, welchem Beethovens freie Phantasieen „einen Hochgenuß bereiteten, der Mozarts Andenken lebhaft zurückerief“. Es war Beethoven erwünscht, als 1794 Haydns Reise nach London, auf welche ihn Haydn mitnehmen wollte, den äußeren Vorwand gab, bei Albrechtsberger, dem

tüchtigsten Theoretiker unter den damaligen Wiener Musikern, Unterricht zu nehmen. Daneben bildete er sich bei Schuppanzigh im Violinspiel aus. Es geht aus dem allem hervor, daß Beethoven, welcher sich der Systemlosigkeit seiner bisherigen musikalischen Erziehung wohl bewußt war, mit allen Kräften an sich arbeitete und darnach strebte, mit Beiseitelassung der naturalistisch-genialen Fertigkeit, noch einmal erst die strenge Schule durchzumachen, wobei Fux System ohne Zweifel die Grundlage bildete.

Zu den Enttäuschungen, die Beethoven in Wien erfuhr, gesellte sich anfangs auch pecuniäre Bedrängniß. Außer einem oder zwei Quartaltheilen erhielt er in Folge der Kriegswirnisse von jenen versprochenen 100 Ducaten nichts. Schon am 18. Dez. 1792 starb der Vater und überließ dem Sohne die Sorge für das Fortkommen der Brüder. Franz Ries, sein edler, uneigennütziger Freund hat ihm auch damals, wie schon früher, ausgeholfen. Bald jedoch finden wir den jungen Meister in besseren Verhältnissen; die Brüder kamen nach Wien und ließen sich dort bleibend nieder, der eine als Musiklehrer (Carl Caspar), der andere (Johann) als Apotheker; Beethoven selbst gelangte rasch zu Ansehen und Auskommen; denn sein Talent und die Empfehlungen Waldsteins öffneten ihm die besten und feinsten Kreise des Wiener Adels und der Wiener Künstlerwelt.

Beethoven, berufen, auf dem Gebiete der Instrumentalmusik das Höchste zu leisten, kam zu guter Stunde nach Wien. Der hohe Adel, wie die feine Gesellschaft überhaupt wandte der Musik das lebendigste Interesse zu und es war ganz besonders die Kammermusik, welche in diesen Kreisen die eifrigste Pflege und die wirksamste Förderung erfuhr. Fast jede bedeutendere Adelsfamilie besaß ihre eigene Kapelle vom großen Orchester bis herunter zum Streichquartett; jede derselben bedurfte neuer Musik, daher war die Nachfrage nach Kammer- und Orchestermusik bedeutend und auch für junge, noch unbekannte Talente

war, wenn sie Lüchtiges leisteten, die Möglichkeit gegeben, anzukommen und für ihre Werke Absatz zu finden.

Im Winter fand sich der Adel während der Saison in Wien zusammen und so kam immer eine bedeutende Anzahl von ausübenden Künstlern zusammen, da die einzelnen Familien ihre Kapellen mitbrachten. Zu größeren Aufführungen wurden durch Uebereinkommen die Musiker der verschiedenen Kapellen vereinigt, so daß bei den vier Mal im Jahre zu Gunsten der Wittwen und Waisen der Musiker stattfindenden Concerten im Burgtheater die Zahl der mitwirkenden Künstler bis auf 400 stieg. Hier waren also die äußeren Mittel zu einer vortrefflichen Darstellung der Instrumentalwerke vorhanden.

Dazu kam der geläuterte Geschmack in diesen Kreisen. Haydn und Mozart hatten das musikalische Verständniß geschärft und durch ihre unsterblichen Werke gebildet. In den Kennerkreisen gab zu der Zeit, als Beethoven nach Wien kam, der Baron van Swieten den Ton an; dieser war ein begeisterter Vorkämpfer für die ernste Musik Bachs und Händels und hatte eben die Aufmerksamkeit der Musikfreunde wieder auf die nordischen Tonheroen gelenkt und so in den Geschmack der Wiener, dem sonst das Sonnig-Heitere im Tonspiel zusagte, ein Element des strengen Ernstes gebracht.

Beethoven nun, der Bonner Hof-Organist, brachte Bach'sche Klänge und Bach'schen Ernst mit; schon das imponirte der genußfreudigen Gesellschaft. fand man auch sein Spiel auf dem Pianoforte zuweilen „rauh“ und „gewaltfam“, so fesselte es durch Ausdruck, Kraft und Bedeutung. Van Swieten hatte seine besondre Freude an der Kraft und Fertigkeit, mit welcher der junge Beethoven seinen Bach vortrug. Er ließ ihn Abends in der Regel „spät fort, weil dieser sich bequemen mußte, noch eine Anzahl von Fugen von Bach zum Abendsegen vorzutragen“ (Schindler).

Unerreicht stand Beethoven in der freien Phantasie da. „Seine Improvisation war“, sagt Karl Czerny, „im höchsten

Grade brillant und staunenswert; in welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, daß häufig kein Auge trocken blieb, während Manche in lautes Weinen ausbrachen; denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdrucke, noch außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte“.

Auch als Componist mußte der junge, originelle Meister in den Kreisen der Kenner bald einen hervorragenden Platz einnehmen, denn Mozart war todt; Haydn lebte wohl noch und war auch von allen Seiten hoch gefeiert: aber Beethoven war gegen ihn etwas völlig Neues; die Wucht seiner Klänge stach von Haydns reinlicher, leichter Frische zu sehr ab, als daß man beide nur hätte miteinander vergleichen können. Unter den übrigen in Wien anwesenden Instrumentalcomponisten: Kozeluch, Eberl, Förster, Vanhall u. a. fand Beethoven keinen Rivalen, der sich entfernt mit ihm hätte messen können.

Endlich trug zum Sieg seiner Musik auch seine in hohem Grade aristokratische Persönlichkeit bei. Beethoven war nicht der Mann, wie noch Mozart es eben sein mußte, um in vornehmen Kreisen mit der Musik „aufzuwarten“ — er verlangte ein aufmerksames Publikum; zum Spiel nöthigen ließ er sich nie. — Er war der Mann, seinem Spiel und seiner Kunst auch äußerlich Achtung zu verschaffen und mit göttlicher Grobheit die anspruchsvollen Halbkenner fernzuhalten.

So begann denn für seinen Genius eine Zeit freudigen Aufschwungs. Mit der Veröffentlichung der Trios op. 1, welche 1795 erfolgte, hatte er mit Einem Schlag den Ruhm eines der ersten Componisten auf dem Gebiete der Instrumentalmusik errungen. Es folgten 1796 das schöne Trio op. 3, das Quintett op. 4, zwei Sonaten für Violoncello und Pianoforte op. 5, eine vierhändige Sonate op. 6; 1797: 12 Variationen über das Thema „Seht er kommt“ für Clavier und Violoncello, die Clavier-sonate op. 7, die Serenade op. 8; 1798:

3 Trios für Violine, Viola und Violoncello op. 9, 3 Clavier-sonaten op. 10 (Gräfin Brown gewidmet), das Trio für Clavier, Clarinette und Violoncello op. 11 (mit den Variationen über das Thema aus Weigl's Corsar); 1799: 3 Sonaten für Clavier und Violine op. 12, die Sonate pathétique op. 13 und die beiden Sonaten op. 14. Nicht bloß die Zahl, sondern in erster Linie der tiefe, reiche Gehalt dieser Werke bekundete den Meister ersten Rangs und zeugten von einer Schöpferkraft, vor welcher die kleinen Meister sich beugen mußten. Im freudigen Bewußtsein des in ihm strömenden Quells konnte sich Beethoven über das bedenkliche Kopfschütteln der Kritiker in der Allgemeinen musikalischen Zeitung oder „Der Leipziger Ochs“, wie er sie nannte, leicht hinwegsetzen; schmerzlicher mochte es ihn berühren, daß selbst ein Haydn dem Fluge seines Genius nicht immer folgen konnte und daß der Neid andrer Componisten an seinen Werken fort und fort sich abmühte. Aber die Anerkennung der Besten ward ihm in reichstem Maße zu theil. Der Fürst Lichnowsky, in dessen Haus er längere Zeit als Gast gewohnt hatte, verehrte ihm (1800) ein vollständiges Quartett in werthvollen Instrumenten und setzte ihm einen Jahresgehalt von 600 fl. aus. Von allen Seiten erfuhr er Anregung und Aufmunterung; eine Reise nach Prag (1796), wo er eine Aufnahme fand, wie sie der Erbe von Mozarts Genius verdiente, sowie eine Reise nach Berlin im selben Jahre, wo er zwei Mal in der Singakademie (unter Fasch) und einmal bei Hof unter Friedrich Wilhelm II. spielte und interessante Bekanntschaften, wie Louis Ferdinand und Himmel, machte, brachte ihm Ehre und verdiente Würdigung. Eine große Reihe von Werken, die er erst später veröffentlichte, wurden in diesen sonnigen Jahren frischen Schaffens und vollen Könnens vollendet: so das Quintett für Pianoforte und 4 Blasinstrumente op. 16, das herrliche Septett (concipirt wohl schon früher), die erste Sinfonie (1799), die Streichquartette op. 18 u. a. Die erste Anregung zur eroica fällt schon in's Jahr 1796,

das Jahr der Anwesenheit Bernabottes in Wien, in dessen Begleitung sich Rudolph Kreuzer, der berühmte Violinist befand, welchem Beethoven später die große Violinsonate op. 47 (A dur) widmete.

Auf die aufsteigende Bahn des Meisters fiel mit dem Jahre 1799 ein düsterer Schatten. Zum ersten Male trat bei ihm jenes Uebel auf, das für den Musiker das schwerste ist, das ihn treffen kann: die Taubheit. Bedenken wir, wie fein ohne dies ungelenktes, in freudigen und traurigen Stimmungen überaus heftiges und ungestümes Wesen ihm den Verkehr mit der in glatten, nichts sagenden Formen sich bewegenden feineren Welt erschweren mußte, so begreifen wir nicht bloß die verschiedenen einander diametral entgegengesetzten Urtheile über seine Person, sondern auch den schroffen Wechsel von Stimmungen, der sein Leben, wie seine Arbeiten beherrscht, in welchen die tiefe Resignation neben dem wundervollen Humor steht, der bitterliche Titanentrog unmittelbar in den unter Thränen lächelnden Schmerz umschlägt.

Von der schwermütigen Stimmung, die ihn in Folge des Uebels gefangen nahm, aber immer wieder der freudig erregten, oft wild lustigen, wich, sobald es gelang, ihn anzufassen und kräftig aufzurütteln, zeugen die folgenden Worte eines Briefes von 1801: „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, meine Ohren laufen Tag und Nacht fort; seit zwei Jahren fast meide ich jede Gesellschaft, weil es mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub! Hätte ich irgend ein anderes Fach, so giengs noch eher, aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht gering ist, was würden die dazu sagen! Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht an's Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern,

daß es Leute gibt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal höre ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja, die Töne wohl, aber die Worte nicht, und doch, sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel!" Beethoven war erst 30 Jahre alt, als das Uebel anfieng, ernstlicher und andauernder aufzutreten. Er hatte seine Laufbahn erst begonnen und hatte thatsächlich in Wien viele Neider und Feinde. Wir können es daher wohl begreifen, daß die Angst, völlig taub und dadurch unfähig zu werden, centnerschwer auf seinem ohnedieß melancholischen Gemüthe lasten mußte. So fährt er fort: „Ich habe schon oft mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zur Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trogen, ob schon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde“. Ein ander Mal: „meine schönsten Jahre werden dahinfliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein Talent und meine Kraft geheißen hätten. Traurige Resignation — welch' elendes Zufluchtsmittel“.

Wohl hauptsächlich in Folge dieses Leidens wurde Beethoven in besondrem Maße verwundbar und reizbar; das hatte wiederum für seine sociale Existenz trübe Folgen: es erschwerte ihm die Freundschaft. Er stand gleichsam immer auf den Hinterfüßen, bereit, sich mit dem drohenden Sturm herumzuschlagen.

Gleichwohl war er der Freundschaft gerade jetzt mehr als je und mehr als andre bedürftig und er hatte das seltene Glück, Freunde zu besitzen, die sich selbst durch sein leidenschaftliches Ungezüg, sein oftmals ungerechtfertigtes Mißtrauen und seine gesteigerte Reizbarkeit nicht von ihm scheuchen ließen; so sind die Namen Stephan von Breuning, Lichnowsky, Brunswick, Amenda, Reicha, Wegeler, Ferdinand Ries u. a. unauflöslich mit der Geschichte des großen Ton-

meisters verknüpft durch die Treue, mit welcher ihre Träger an ihm festgehalten haben und immer wieder zu ihm zurückgekehrt sind trotz aller Trübungen, welche ihr Freundschaftsverhältniß zeitweise erfuhr.

Die trübe Aussicht, die Töne nicht mehr mit dem leiblichen Ohre vernehmen zu können, hatte, so schwer sie für den Meister selbst war, auf der anderen Seite für die künstlerische Entwicklung desselben doch auch wieder eine gute Seite: er war durch das beginnende Leiden gezwungen, auf den Ruhm des ersten und bedeutendsten Claviervirtuosen, den er in den Augen der Kenner selbst einem Wölfel, J. B. Cramer, Clementi und Hummel gegenüber behauptete, mehr und mehr Verzicht zu leisten und seine ganze Kraft auf die Composition zu concentriren.

So beginnt gerade in dem Zeitpunkt, da jenes Leiden aufzutreten begann, diejenige Epoche in Beethovens Schaffen, welche als die glänzendste und fruchtbarste bezeichnet werden darf (1799—1810). Es war, als wüchse seine Schöpferkraft mit jedem Hemmiß, das ihr sich entgegenstellen wollte und als gieng er aus jedem Leid, das ihn erschütterte, aus jeder Demütigung, die ihn niederbeugte, nur um so größer und gestählter hervor, vergleichbar dem starken Eichbaum, der den Stürmen trotzt, die an ihm rütteln und ihn niederbeugen wollen. „Ich will dem Schicksal in den Klauen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht“ — so schrieb er in derselben Zeit, da die trübe Aussicht, taub zu werden, ihn tief darniederdrückte (1801).

An solchen niederbeugenden Demütigungen hat es ihm nicht gefehlt. Mehrmals ist der Glanz ernstgemeinter, tiefer Liebe leuchtend über sein Wesen hingegangen; aber das Eine Mal nahm die Erwählte seines Herzens die ihr angebotene Hand nicht an, wie Magdalena Wilkmann (c. 1794? † 1802) und Theresie Malfatti (1810), das andere Mal stellten sich unübersteigliche Schranken zwischen ihn und die Erfüllung seiner

Wünsche, wie damals, als er seinem Freunde Wegeler schrieb (16. Nov. 1816): „etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht, wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe; es sind seit 2 Jahren wieder einige selige Augenblicke und es ist das erste Mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen, ich muß mich noch wacker herumtummeln“. Allem nach war der Gegenstand dieser Liebe die junge damals 17jährige liebreizende Gräfin Giulietta Guicciardi, Beethovens Schülerin in dieser Zeit. Aber an eine Ehe war nicht zu denken, von ihrer Seite nicht, weil bei allem schwärmerischen Enthusiasmus für den großen Künstler Standesrückichten und Vernunftgründe, wohl auch der Wille der Eltern, entschieden dagegen sprachen, von seiner Seite nicht, weil er bei ernster Ueberlegung sich sagen mußte, daß das Band der Ehe für jetzt noch den freien Flug des Genius nur hätte hemmen können. Die Kunst und die ihm durch sie gestellte Aufgabe steht ihm noch höher, als selbst die Forderungen des Herzens. „Für mich gibt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen“, sagt er im selben Brief. Darum eben muß er sich „noch wacker herumtummeln“ und darf an's Heirathen noch nicht denken. Tiefer und stärker freilich ergriff sein Gemüt jene Liebe, die ihn mehrere Jahre erfüllte, deren Gegenstand nicht mit Bestimmtheit zu bezeichnen¹⁾ ist, die aber im Jahre 1810 mit Verzicht auf die schon von Beethoven ge-

1) Nach Thayer könnte es möglicherweise Theresie von Brunswick gewesen sein.

plante Heirath endete. Welch' eine tiefe, leidenschaftliche Liebe athmet der bekannte Liebesbrief Beethovens vom 7. Juli 1806 ¹⁾! „Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir oder gar nicht, ja ich habe beschlossen, in der Ferne so lange herumzuirren, bis ich in Deine Arme fliegen kann und mich ganz heimlich bei Dir nennen kann, meine Seele von Dir umgeben in's Reich der Geister schicken kann“. Wie verlangt es ihn nach dem ruhigen Glück der Ehe: „in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit und Gleichheit des Lebens“. Auch jetzt aber mußte Beethoven entsagen, „sein Heirathsplan zerbrach sich“, erzählt sein Freund Stephan von Breuning (1810). — Noch einmal entflammte sein Gemüt für ein liebenswürdiges Mädchen, Amalie von Sebald, die er (1813) in Teplitz kennen lernte und auch diese Liebe schlug tiefe Wurzel in seinem Gemüte, wiewohl oder weil sie völlig hoffnungslos war. Allein, so mächtig die Liebe das Innenleben des Meisters bewegte und aufrührte, so tief ihn Enttäuschung und Verzicht zumal im Jahre 1810 ergriff — immer gieng der Künstler gereifter, mit neuem Feuer und neuer Schwungkraft aus der schmerzlich-süßen Erfahrung hervor, es war, als sollten auch die Erlebnisse seines Herzens nur dazu dienen, neue Kunstwerke zu zeugen, wie er denn auch im künstlerischen Schaffen all' der Herzensbedrängniß sich entäußerte, das heiße Feuer, das seine Seele durchströmte, den Tonformen eingoß, in denen allein sein Inneres sich äußern konnte.

Gewaltig nach Zahl und Gehalt sind die Erzeugnisse seines Künstlergeistes in dieser Periode (1799—1810); (1801: Die Musik zu dem Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus“; die Cantate: „Christus am Delberg“; die Violinsonaten op. 23 und 24; die Clavierfonaten op. 26 (As dur), op. 27 (Es dur und Cis moll, letztere der Gräfin Guicciardi gewidmet), op. 28 (D dur); das Quintett in C dur; im Jahre 1802: drei Violin-

1) T hayer II. 428.

fonaten op. 30; die 2 ersten Clavierfonaten op. 3; die Bagatellen op. 33, die Variationen op. 34 und 35, die herrliche Sinfonie in D dur (II.); das Jahr 1803 bringt außer der Violinsonate op. 47 (A dur, Kreuzersonate), der Romanze in G dur (op. 40) und den Variationen für Violine, Violoncello und Pianoforte op. 44 vor allem die heroische Sinfonie zur Vollendung, mit der sich Beethoven seit 5 Jahren trug; die folgenden Jahre 1804 und 1805 zeitigen außer den Sonaten op. 53 und 54, dem Andante favori, die Oper Leonore in ihrer ersten Gestalt. Die ersten Aufführungen am 20., 21. und 22. November 1805 fielen in die Zeit der Occupation Wiens durch die Franzosen unter Murat und Lannes; auf Seiten der Franzosen fand sich das Verständniß nicht für das herrliche Werk, dieses Triumphlied treuer Liebe; auf Seiten der Wiener fehlte in jenen Tagen die Stimmung, um das Werk zu würdigen. Die Aufführungen giengen ohne bedeutende Wirkung vorüber; die Leipziger allg. musik. Zeitung entschied: „Das Ganze, wenn es ruhig und vorurteilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend“. Gleichwohl errang die Oper 1806, als sie unter günstigeren Verhältnissen wiederholt wurde, jubelnden Beifall. Wenn Beethoven fortan keine Oper mehr componirt hat, so trägt daran nicht etwa eine Verstimmung gegen das Theater die Schuld, sondern der Umstand, daß es ihm trotz aller Bemühungen nicht gelungen ist, einen entsprechenden Text zu gewinnen. — Im Jahre 1806 beschäftigte den Meister die Umarbeitung der Oper „Leonore“, die nun den Namen „Fidelio“ erhielt; daneben skizzirte er das Tripelconcert op. 56, die Sonate in F moll op. 57, das Clavierconcert in G op. 58, die Quartette op. 59; die (IV.) Sinfonie in B dur (op. 60), die V. Sinfonie in C moll (op. 67), die (VI.) Pastoral-sinfonie; das Jahr 1807 bringt die herrliche C moll-Sinfonie, dieses vollendetste Werk Beethovens, zur Vollendung, daneben die Messe in C dur, die prächtige Ouverture zu „Coriolan“ und

die Sonate op. 69; 1808 wird die Pastoralsonate vollendet, außerdem die Chorphantasie op. 80, 2 Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello op. 70, und das herrliche Lied „Nur wer die Sehnsucht kennt“, das Beethoven 4 Mal componirt hat; 1809 folgt das Clavierconcert op. 73 (Es dur), die Clavierfonate op. 81a »Les adieux« (auf den Abschied des Erzherzogs Rudolf von Wien und dessen Rückkehr), das Streichquartett op. 74 (Es dur); Variationen für Pianoforte in D dur op. 76; die Phantasie für Pianoforte op. 77 (G moll), die Sonate opus 78 (Fis dur) und op. 79 (g dur) nebst vielen Liedern. 1810 die Musik zu Göthes „Egmont“, die Mignonlieder „Kennst du das Land“, „Herz, mein Herz“ und drei weitere Göthe'sche Lieder, neben verschiedenen kleineren Sachen; unter anderem beendete er die Bearbeitung von 43 irischen Melodien für Clavier, Violine, Violoncello für Dr. Thomson in England.

In diesem Jahre „zerschlug sich“ sein Heirathsplan. Obgleich er augenblicklich sich tief gebeugt fühlte, regte der Genius doch wieder mächtig die Schwingen; die Bekanntschaft mit der Familie Brentano, besonders der liebreizenden Bettina Brentano (der späteren Gattin Arnims), übte den wohlthätigsten Einfluß auf sein Gemüt; die Begegnung mit dem von ihm längst verehrten Dichtersfürsten Göthe in Teplitz 1812 und eine neue Liebe (zu Amalie von Sebald, 1813) regten zu neuem Schaffen an; es entstand (1811) das herrliche, an Gedankenreichtum und Klangschönheit fast einzig dastehende B dur Trio op. 97, die Musik zu den „Ruinen von Athen“ und „König Stephan“; wohl auch die achte Sinfonie und die Violonfonate op. 96; 1812 wurde die VII. Sinfonie (A dur) vollendet, ebenso die VIII. Sinfonie; 1814 folgten Overture in C (op. 115), Cantate: „Der glorreiche Augenblick“; Chor: „Ihr weisen Gründer“; Sonate für Clavier in E moll (op. 90), das Tongemälde „Schlacht bei Vittoria“ (ursprünglich für Mälzls Panharmonicon componirt). Dasselbe Jahr raubte ihm den treuesten Freund, Lichnowsky; das Jahr 1815 raubte ihm den Bruder

Carl; die Wittve desselben konnte sich mit dem Schwager, den der Verstorbene zum Vormund seines Söhnleins Carl ernannt hatte, nicht vertragen; Beethoven adoptirte den Neffen und es begannen damit für ihn Verdrießlichkeiten aller Art. Seine ganze Liebe schenkte er dem Kinde — aber an Verwicklungen und Unannehmlichkeiten, Undank und Enttäuschungen fehlte es nicht. Seine zunehmende Taubheit machte ihn immer einsamer und hilfloser; ebendamit wuchs das Mißtrauen gegen seine Umgebung, gegen die bewährtesten Freunde. Seine Werke bekommen etwas Vergeistigtes, Innerliches. Es folgen 1816 „Der Lieberkreis an die ferne Geliebte“, 1817 die Ddur-Fuge für 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello op. 137, die Clavier-sonaten op. 109 (E dur), op. 110 (As dur); dann 1818—22 die »Missa solemnis«, die er, wie Schindler erzählt, in einem Zustand „absoluter Erdenentrücktheit“ componirte. „Vom Herzen möge es zum Herzen gehen“ — hat Beethoven selbst auf die Partitur geschrieben und in ihr das Bild eines faustischen Geistes wiedergegeben, der nicht nachläßt zu ringen, bis er Ruhe findet in Gott. — Außerdem fallen in diese Zeit neben anderen Werken die Clavier-sonate in C moll (op. 111), das Opferlied (op. 121 b), das Göthe'sche Bundeslied op. 122, die Ouverture „Die Weihe des Hauses“ op. 124. 1823 vollendete er die IX. Sinfonie, mit dem „Lied an die Freude“, das ihn schon in Bonn beschäftigt hatte, zurückkehrend zu einem Lieblingsgedanken seiner Jugend. Noch folgen die herrlichen, tief angelegten, darum auch ernstes Eindringen in das Werk fordernden Quartette von 1824: Es dur op. 187, A moll op. 132; 1825: B dur op. 130, B dur-Fuge op. 133; 1826: Cis moll op. 131 (Frühjahr) und F dur op. 135 („Der schmerzhafteste Entschluß“). Im Frühjahr 1827, am 26. März, Abends 5 Uhr starb der Meister unter Leiden, die den Tod als Befreiung und Erlösung erscheinen ließen. Auf Erden, in seiner Kunst, hatte er das Größte geleistet, einen Rivalen hinterließ er nicht.

2. Künstlerische Charakteristik. Beethoven war wesentlich Gemütsmensch; heftige, starke Leidenschaften bewegten ihn, die sich um so mehr in seinem inneren Leben geltend machten und dasselbe beherrschten, als er durch sein Gehörleiden auf die Einsamkeit angewiesen war und sich über das, was ihn wahrhaft bewegte, selten aussprechen konnte. Es ist bezeichnend, daß der tiefere Kern seines Wesens fast nur in Briefen zu Tage kommt und daß diese oft heftige Gefühlsausbrüche und Selbstanklagen enthalten, indem er sein thatsächliches, ungehöriges Benehmen rechtfertigen oder wieder gut machen will, sobald er zum Nachdenken über dasselbe gekommen ist und nicht mehr unmittelbar unter dem Druck des finsternen Mißtrauens steht, das in Folge der Taubheit sein Gemüt beherrschte. Zieht man nun aus dem Ungeßüm seines Wesens alles das ab, was auf Rechnung seines körperlichen Leidens zu setzen ist, so erscheint Beethoven als eine starke Krafnatur, stark im Lieben, stark im Hassen.

Dem entsprach auch die äußere Erscheinung: „denke Dir (Kochlik, Für Freunde der Tonkunst Bd. IV.) einen Mann von etwa fünfzig Jahren, mehr noch kleiner als mittler, aber sehr kräftiger, stämmiger Natur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau — — — von vollem, rundem Gesicht, rothe, gesunde Farbe, unruhige, leuchtende, ja bei fixirtem Blick fast stechende Augen; keine oder hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges, eine Mischung oder ein zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmütigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jezt ein froh hingeworfenes Wort, sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen; und zu alle dem, was der Betrachtende hinzubringt und was immerwährend mit hineinklingt: das ist der Mann, der Millionen nur Freude bringt, reine, geistige Freude“. Er selbst nennt sich den „unbehüllichen Sohn Apollos“.

Der innerste Kern dieser Kraftnatur war ein tiefes Sehnen nach Liebe und Ergänzung, wie sich das rührend und ergreifend in vielen seiner Briefe ausspricht. Ueber allen Wünschen des Herzens steht ihm aber doch zuletzt wieder seine künstlerische Mission. „Du darfst nicht Mensch sein, für Dich nicht, nur für andere, für Dich gibts kein Glück mehr als in Dir selbst, in Deiner Kunst — o Gott, gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln!“ (so im Tagebuch 1812). Die innere Kraft äußert sich aber auch in einem starken Selbstgefühl und in einem selbstbewußten Künstlerstolz.

Als Künstler bezeichnet Beethoven ein hoher, ächt germanischer Idealismus. Beethoven dachte von seiner Kunst so hoch als nur möglich. „Musik ist höhere Offenbarung, als alle Weisheit und Philosophie; sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert. Ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunknen macht; wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit auf's Trockene bringen“. So läßt ihn Bettina sagen und sicherlich hat sie die Worte nicht ganz aus der Luft gegriffen. Für Beethoven war die Musik eine ethische Macht; sie soll dem Manne „Feuer aus dem Geiste schlagen“, meint er selbst, und „wem seine Musik sich verständlich macht, der muß frei werden von all' dem Elend, womit Andere sich schleppen“. „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor Andern auszeichnen — sie ist auch die meinige“ — sagt er ein anderes Mal.

Diesem Idealismus entsprach der eiserne Fleiß, mit welchem Beethoven zeitlebens an sich selbst gearbeitet und gebildet hat, um in seiner Kunst das Höchste leisten zu können. Er besaß nicht die Unmittelbarkeit der musikalischen Empfindung, wie Mozart, dem sich jede äußere Anregung sofort in Musik umsetzte: Beethoven mußte tiefer bohren, mußte seine Ideen, die ihm nicht in so uner schöpflicher Fülle zuströmten, tiefer aus dem Innern hervorholen; sein Geist bedurfte daher der An-

frischung und Befruchtung durch die Berührung mit anderen großen Geistern: Shakespeare war neben Homer sein »poète de prédilection«, dessen Gestalten seine musikalische Phantasie am meisten zum Schaffen anregten und in ihm die großartigen Entwürfe weckten. Klopstock war unter den Deutschen sein Liebling, bis er Göthe kennen lernte. „Göthe hat den Klopstock bei mir todt gemacht. Sie wundern sich? Nun, lachen Sie? Aha, darüber, daß ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich Jahre lang mit ihm getragen, wenn ich spazieren gieng und sonst. Ei nun, verstanden hab' ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Desdur! Nicht? Aber er ist doch groß und hebt die Seele (das wollte B.). Wo ich ihn nicht verstand, dann rieth ich doch, so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte! das kommt so wohl Zeit genug! Nun, wenigstens klingt's immer gut. Aber der Göthe: der lebt, und wir alle sollen mitleben. Darum läßt er sich auch componiren“ (so läßt ihn Rochlitz sagen in der Unterhaltung mit Beethoven).

Mächtige Anregung zum künstlerischen Gestalten bot ihm außer den Dichtern der Umgang mit Mutter Natur; in ihr ist Ruhe, Wahrheit, Gesundheit. „Kein Mensch kann das Land so lieben, wie ich; geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch gibt“ — schrieb der Meister, der im Sommer das Marschiren durch die freie Gottesnatur zum Tagewerk rechnete. „Ist es doch, als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande Heilig! Heilig!“ — „Allmächtiger im Walde, ich bin selig glücklich im Walde, jeder Baum spricht durch Dich! O Gott, welche Herrlichkeit in einer solchen Waldgegend, — in den Höhen ist Ruhe, Ruhe — ihm zu dienen.“ —

Das unermüdlche Streben, alles tief aufzufassen und demgemäß auch stets vom Centrum des Geistes aus zu gestalten, machte Beethovens Entwicklungsgang zu einem ununterbrochenen mühsamen Ringen nach dem „Ziel, das er fühlt, aber nicht

beschreiben kann“. Immer wieder fängt er, ein ächter Idealist, von vorne an, um ein sicheres Urtheil und den klaren künstlerischen Blick zu gewinnen. Seine Manuscripte beweisen, daß er auch bei der einzelnen Arbeit im Meißeln und Verbessern sich nicht genug thun konnte. Die Musik genügte ihm nicht, wenn sie nur schön war: sie mußte Bedeutung haben, einzig sein, voll originalen Geistes und tiefen Gehaltes.

Aus dieser Sorgfalt, Strenge und Selbstzucht in der Arbeit erklärt es sich, daß seine Musik im allgemeinen jener sonnigen, ruhigen Abgeklärtheit und leichten Grazie entbehrt, welche uns an Mozarts, den Zauber der unmittelbarsten Natürlichkeit tragenden Werken entzückt und gefangen nimmt. Dafür finden wir bei Beethoven eine Tiefe, Gedrungenheit und Vollwichtigkeit der musikalischen Gedanken, wie er sie nur noch mit dem alten Bach theilt, eine Kraft, Saftigkeit und Sprechbarkeit der Melodie und eine eiserne Logik in der thematischen Arbeit, welche, schon technisch angesehen, der Musik etwas Männliches, Stählernes verleiht. Da ist auch nirgends eine Spur von Phrase, da ist kein auch noch so kleines Sächchen, das auch anders lauten oder wegbleiben könnte: es ist das Ganze ein wohlgegliederter Bau, in dem kein Stein fehlen darf und jeder einzelne auf dem rechten, ihm allein zukommenden Platze sitzt.

Dies hängt damit zusammen, daß Beethoven in den Tönen und Tongestalten vielfach etwas Bestimmtes auszudrücken bestrebt ist oder nach einer idealen Vorstellung schafft. Die Ueberschriften, welche er vielen seiner Werke vorsetzte, beweisen das. Die *Eroica* soll das Andenken eines Helden feiern; die wunderbar mythische *Canzone* für Streichquartett trägt die Ueberschrift: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen“; von der *C moll*-Sinfonie sagte Beethoven selbst: „So klopft das Schicksal an die Pforten“. Ein andres Mal äußerte er, daß er beim Componiren ein Gemälde innerlich vor sich habe.

Schon im Breuning'schen Hause liebte es Beethoven, bestimmte Persönlichkeiten durch sein Spiel musikalisch zu zeichnen.

Gleichwohl geben bei ihm die in den Ueberschriften angedeuteten poetischen Ideen nur den Punkt an, von welchem die schaffende musikalische Phantasie ausgeht, die ihre großen Gestaltungen ganz aus dem eigenen Reichthum nimmt, bildet, verbindet — beeinflusst durch den poetischen Vorwurf, aber nicht im Einzelnen durch denselben bestimmt oder geleitet.

Daher gibt Beethovens Musik nichts weniger, als eine objectivc Abschilderung oder scharfe Nachzeichnung von bestimmten, in den Ueberschriften angedeuteten Vorgängen oder Gegenständen. Diese bezeichnen nur die Richtung, welche sein musikalischer Gedankenflug nimmt, die Grundfarbe, die das ganze Bild beherrscht, das ideale Schema, nach welchem die musikalische Phantasie ihre Gestaltungen aufruft, ordnet, vorbeiführt. Es ist bei Beethoven immer der ganze Mensch in dichterischer Thätigkeit, nicht bloß der musikalische; was den Menschen im Innersten bewegt, will er in die Tongestalten hineinlegen; die Last, die im Innersten ihn drückt, will er ablösen im künstlerischen Formen und Gestalten, sich davon befreien, indem er sie sich objectiv macht. Die Form, in welcher er das allein vermag, ist die des specifisch musikalischen Gestaltens; dieses selbst steht aber so immer im Zusammenhang mit einem andersartigen, nicht specifisch musikalischen Gedankenflug: daher steht die musikalische Phantasie stets in Berührung mit der allgemein dichtenden, empfängt von ihr den Anstoß, die Richtung und das ideale Schema; aber sie schafft durchaus mit eigenen Mitteln, redet durchaus die eigene Sprache, borgt nicht von der Poesie.

So sind es nicht poetische Bilder oder bestimmte poetische Gestalten, Gedanken oder Ideen, welche in Beethovens Musik — objectiv angesehen — gleichsam verkörpert wären und durch die Töne hindurch von dem Hörer müßten errathen werden: was aus diesen Klängen uns entgegentritt, ist stets Beethoven selbst, die im Centrum bewegte, reiche Individualität desselben! Was uns die großartigen Tongestalten offenbaren, ist der alle-

zeit aus dem Vollen schöpfende, aus der Tiefe des Innern alles hervorholende, auf das höchste Ideal gerichtete Geist, der nichts obenhin berührt, weil ihn selbst alles in dem Mittelpunkt seines Ichs erfasst, der, weil ihm selber das künstlerische Schaffen zur ethischen Selbstbefreiung wird, alles, was er gestaltet oder als gestaltungswürdig ergreift, unter dem idealen Schema des Kampfes und Sieges schaut. Das ist denn auch in letzter Beziehung der poetische Grundgedanke, der alle seine Schöpfungen beherrscht. Beethoven selbst liebt es, diesen tragischen Grundgedanken, welcher ja der seines eigenen inneren Lebens war, als „den Kampf mit dem Schicksal“ zu bezeichnen.

Der Kampf mit dem feindlichen finsternen Element, das Ringen nach Licht und Sieg bildet das ideale Schema, nach welchem in erster Linie der breite Strom der sinfonischen Massenbewegung sich ordnet. Das Princip des Gegensatzes, welches das Wesen der Instrumentalmusik bildet, wird daher auf's Höchste gesteigert. Die thematischen Bildungen und Gegenbildungen gewinnen so sehr an Massigkeit und Kraft, daß sie für die aufnehmende Phantasie zu förmlichen Gestalten werden, die miteinander ringen; unwillkürlich wird das Spiel der schroffen musikalischen Gegensätze zum Bilde des Kampfes mit den finsternen Gewalten, die dem Menschengemüte die Freiheit und den frohen Ausblick rauben, bis der Mensch sie bannet durch die siegende Kraft des Geistes.

Wir begreifen es völlig, daß eine Zeit, wie die Beethovens, aus diesen hohen Klängen den Widerhall der großen Kämpfe heraushörte, welche die Welt erfüllten, und daß sie darin die geheimnißvolle Offenbarung ahnte, nach welcher die besseren Geister in jener gegensatzreichen, gährungsvollen Zeit sich sehnten.

In den neun Sinfonien, die zusammen ein wahres Schicksalsdrama ohne Worte darstellen, tritt der angeedeutete Grundgedanke (als ideales Schema) immer deutlicher und greifbarer heraus: weniger noch in der „klaren, feurig strömenden“

ersten (C dur, op. 21, 1799), die den Stempel eines durch sein Schaffen und schöpferisches Ordnen freudig gehobenen Geistes trägt; mehr schon die zweite (D dur, op. 36, 1800), im Wechsel der Gegensätze schon schroffere, aber im Ganzen festlich und prächtig gehaltene, noch mehr die männliche, fest gefügte, in satte Farben getauchte B dur-Sinfonie (1806 op. 60); am prägnantesten und ergreifendsten aber die große Schicksals-sinfonie in C moll (op. 67, 1807).

Die dritte Sinfonie (Es dur, op. 55, 1804, eroica) gestaltet den Grundgedanken unter Anlehnung an das Bild eines großen, idealen Helden, der durch Kampf und Todesnacht hindurch zur Unsterblichkeit aufsteigt. Die siebente, componirt 1812, aufgeführt im Befreiungsjahr 1813, bot sich mit ihren festlichen Klängen recht als eine freudige, hoheitvolle Feier des durch heißen Kampf gewonnenen Sieges dar. In der neunten Sinfonie tritt uns wieder Beethoven selbst nahe im verzweifeltsten Ringen nach innerer Befreiung: die Lösung aller Räthsel und damit die höchste seligste Freude gibt ihm das Evangelium der Humanität, so wie es jener Zeit auf der Zunge lag und die edlen Geister der Zeit es verkündigt hatten. Allzuviel wird man in diese vergeistigte Schöpfung nicht hineinsymbolisiren dürfen, wenn man Beethoven nicht Unrecht thun will. Der von den Menschen ausgeschlossene, verkannte „Misanthrop“ verkündigt in ergreifenden, einfachen Klängen die Lösung, die sein liebebedürftiges Herz gefunden hat in der alle Menschen umfassenden Liebe.

Die sechste (F dur, op. 68), die Pastoral-sinfonie, führt den Grundgedanken unter Anlehnung an das Bild eines Spazierganges aus. Sie ist die musikalische Feier jenes sympathischen Widerhalls, welchen die Natur in ihrer Größe und Höheit, in ihrem heiligen Frieden und in ihren tobenden Stürmen dem Menschengemüt zurückgibt, jener Sympathie, welche freilich der Mensch in die Natur und in ihre Laute erst hineinträgt, die aber der Natur jene heilende und ethisch befreiende Kraft

verleiht, durch die das kranke Gemüt gesundet, welches sich in ihren mütterlichen Schooß flüchtet.

Die achte Sinfonie (F dur op. 93) endlich dürfte als die humoristische Ausführung des tragischen Gedankens anzusehen sein. (Vgl. übrigens über die einzelnen Sinfonien die feinsinnige Darstellung bei Schläter a. a. O. S. 120 ff. und die geistestrunkenen, aber congenialen Schilderungen G. L. N. Hoffmanns, in dessen „Phantasiestücke“, oder Elsterlein, Beethovens Sinfonien nach ihrem idealen Gehalt. Dresden 1870).

Im engen Rahmen des Streichquartetts, Duos, Trios oder der einfachen Clavier-Sonate tritt uns dasselbe ideale Schema entgegen und mit ihm Beethovens Wesen selbst. Die Gehaltsfülle drängt die Form in die Breite, die Gegensätze werden auch hier vollwichtiger, die Farben satter, die Harmonien schärfer, die Melodien saftiger, als bei Haydn und Mozart. Beethoven will auch in diesen Schöpfungen sich aussprechen, während jene in erster Linie Musik machen wollten.

Ganz besondere Kraft und Tiefe entfaltet Beethoven, weil er eben die ganze, volle, empfindungsschwere Individualität in die Töne legt, im lyrischen Liede. Mit den Liedern „an die ferne Geliebte“ weist er hinaus auf die spätere Entwicklung, die ihn wohl in der Virtuosität detaillirter musikalischer Charakteristik überholt, aber an lyrischer Empfindungsfülle und seelenvoller Innigkeit nicht erreicht hat (s. im nächsten Abschnitt).

In der Oper steht Beethoven, dem die leichte Beweglichkeit des Dramatikers abgieng, hinter Mozart zurück, was die dramatische Charakteristik betrifft, dafür ist im „Fidelio“ jeder Ton aus dem Herzen geholt, die Musik wirkt um der inneren Dramatik willen, wenn man so sagen darf, um der lyrischen Wahrheit und wunderbaren Idealität willen, wahrhaft überwältigend. Vermöge des vorwiegend lyrischen Charakters und der Fülle von Seele ist „Fidelio“ eine specifisch deutsche Oper, auf dem musikalischen Gebiete von der-

selben Bedeutung, wie Schillers „Louise Millerin“ es auf dem dramatischen war.

Einem Künstlergeiste von so durchaus subjectivem Charakter, der die überkommene Form ganz nach seinem persönlichen Gedankengehalt und Gedankenzug frei und kühn ausgestaltet und umprägt, der die Form, je nachdem es der Geist gibt, auseinanderdrängt, wenn nicht ganz zersprengt, möchte verhältnißmäßig am wenigsten das Gebiet der Kirchenmusik zusagen. Der Kirchenstyl fordert von dem Componisten eine strenge Unterordnung unter den Zweck des Cultus, welche eine so energisch sich vordrängende, ohne allzu zarte Rücksicht auf das conventionell Feststehende sich offenbarende Künstlerindividualität wie die Beethovens nur als eine die freie Bewegung hemmende Fessel empfinden konnte. Was Beethoven für die Kirche geschrieben hat, das trägt denn auch in besonderem Maß den Stempel des Persönlichen und Subjectiven. So bewundernswert diese Werke (Messe in Cdur, Missa solennis) unter dem rein musikalischen Gesichtspunkte sind, unter welchem sie sich als Meisterwerke allerersten Ranges darstellen, — so berebt sie ferner von der Wärme der religiösen Empfindung und der Tiefe der Andacht zeugen, welche Beethovens Geist beim Schaffen durchströmte — Kirchenwerke im strengen Sinne des Wortes sind sie nicht, es fehlt ihnen dazu die strenge Objectivität des eigentlichen Kirchenstils; es sind Denkmäler eines religiös gestimmten, nach der Lösung der höchsten Probleme mit aller Kraft und Inbrunst ringenden Menschengenies; so ist es in der herrlichen Missa solennis nicht die mütterliche Kirche, die durch die Töne zum Andächtigen redet und in den Tönen die Liebesthat des Erlösers feiert, sondern etwa ein „Faust“, dem der Glockenton und Ostergesang das Heimweh nach dem seligen, frommen Glauben der Kindheit weckt, der in schmerzlichem Ringen sich an die heiligen Worte anklammert, bis er darin Frieden und Licht findet. Mit Einem Wort, es ist auch hier Beethoven, der sich selbst gibt: der aus den Kämpfen mit

Zweifel und Unmut nach Frieden und Glauben ringende Mensch, der endlich in dem Mysterium, das die Kirche demütig und glaubensvoll feiert, die letzte und seligste Lösung aller Räthsel ahnt. Daraus erklärt sich die Unruhe, ja die oft stürmische Bewegtheit der Musik, welche wohl glühende Andacht athmet, aber wenig von der abgeklärten, seligen Ruhe verräth, mit welcher die Kirche oder die himmlische Gemeinde das Geheimniß der Erlösung in heiliger Anbetung feiert.

Auch die Gellert'schen „geistlichen Lieder“ (voran das „Bußlied“), geben Zeugniß von dem religiösen Pathos, dem Beethoven durchaus nicht fremd war, wie denn berichtet wird, daß er die Gewohnheit gehabt habe, in Augenblicken besondrer Bedrängniß durch Versuchungen oder Leiden kurze Gebete um Gottes Beistand niederzuschreiben. Ein tiefes Gefühl kindlicher Hingebung und festen Vertrauens auf Gottes Führung spricht aus seinen Briefen, wie aus seinem Verhalten im Leben; die Schranken der göttlichen Ordnungen sind ihm heilig gewesen, sein Dasein, seine Kraft, alles will er dem schulden, der ihm die herrliche Gabe der Musik geschenkt hat (vgl. Thayer a. a. O. III. S. 127 ff.).

Fassen wir die einzelnen Züge unseres Bildes zusammen, so ist Beethovens Musik weder eine rein sinnliche, allein durch Schönheit des Klanges wirkende, noch aber eine symbolisch-moralisirende oder poetisch spielende, sondern eine wahrhaft ethische: entsprungen aus dem Drange, mit ihren Mitteln das Höchste und Heiligste, das „Unausprechliche“ zu offenbaren, den Menschen im Mittelpunkt seines Wesens zu treffen und über das Kleinliche Glend der Erde emporzuheben. So wirkt diese Musik auch auf uns ethisch: sie berührt uns nicht oben hin; sie erschüttert, um zu reinigen und zu beruhigen; sie erschüttert durch das aufrehrerische alle Saiten erklingen lassende Stürmen der Gegensätze, aber sie beruhigt durch die eherne Logik und den heiligen Geist, wodurch die Gegensätze gelöst und geklärt werden.

Da es die Eigentümlichkeit des deutschen Geistes ist, überall auf den Kern der Individualität zurückzugehen und immer aus dem tiefsten Grunde derselben zu schöpfen, so bezeichnet die in eminentem Sinne persönlich gehaltene Musik Beethovens die Rückwendung von dem Haydn-Mozart'schen Kosmopolitismus der Kunst zur germanischen Eigenart, welche die individuelle Originalität und den geistigen Gehalt in erster Linie betont, aber leicht darüber die Schönheit und Klarheit der Form außer Auge läßt und schwerfällig wird. In Beethoven selbst, der auch in formeller Hinsicht stets mit euergerischer Strenge an sich gearbeitet hat, tritt uns das germanische Element entgegen im vollsten Einklang mit dem Gesetz der Schönheit. Wird er auch im Alter allzu erdenentrückt, allzu spiritualistisch — wirklich unschön wird er nie. — Erblicken wir in Mozart den Genius der Musik überhaupt, so mag man in Beethoven, dem nach Innen gefehrten, den der deutschen Musik erkennen. Liegt es nahe, Mozart mit Händel zu vergleichen, so erscheint Beethoven als der Erbe des ehrwürdigen Johann Sebastian Bach. —

III. Haupt-Abschnitt.

Die Geschichte der nachclassischen Musik¹⁾ (von Beethoven bis zur Gegenwart).

Allgemeine Charakteristik.

Die Entwicklung, welche die Musik, getragen von der allgemeinen Geistesentwicklung, seit Beethoven genommen hat, ist noch zu wenig abgeschlossen, als daß es möglich und für eine objective Geschichtsdarstellung rätlich wäre, sie unter eine ein-

1) Vergl. insbesondre wegen der jeder Biographie beigegebenen Verzeichnisse der Werke La Mara, Musikalische Studentköpfe aus der Jüngstvergangenheit und Gegenwart. I—III. Leipzig, 1. Aufl. 1808 (neueste Aufl. 1877).

heitliche, kunstgeschichtliche Kategorie zu bringen. Das, was der Musik bei aller Zersplitterung nach nationalen, localen und persönlichen Eigentümlichkeiten und Interessen gemeinsam ist und ihr somit, im Ganzen gesehen, doch einen einheitlichen Charakter verleiht, ist die Physiognomie des modernen Geisteslebens. Inniger als je vorher ist jetzt der Contact zwischen der Kunst und dem Leben; die gewaltigen Bewegungen, welche das Culturleben unsres Jahrhunderts erst erschüttern und dann allmählich umbilden, finden getreuen Widerhall in den Strömungen, welche sich in der Kunstentwicklung geltend machen; die Kämpfe, welche sich auf dem Gebiete des allgemeinen Geisteslebens erheben, finden ihren Spiegel und Nachhall im Leben unsrer scheinbar so harmlosen Kunst. Ja in dem Maße, als das Volksbewußtsein sich aus der Lethargie der trüben Restaurationsperiode herausarbeitet und neue Energie gewinnt, nimmt auch das gesammte Volk an unsrer Kunst Antheil und diese wird so eine geistige Volksmacht, wie nie vorher. Unerbittlich tritt jetzt an den schaffenden Künstler die Forderung heran, auf der Höhe des Zeitbewußtseins sich zu erhalten und sich mit der geistigen Bildung des Volkes, dem er angehört, zu erfüllen.

Dies hat nothwendiger Weise zur Folge, daß das rein künstlerische Interesse etwas zurücktritt vor dem culturgeschichtlichen und nationalen: es macht sich in der Kunst selbst das Verlangen geltend, die Masse in das künstlerische Interesse hereinanzuziehen, sie zum künstlerischen Verständniß herauszubilden und letzteres in die weitesten Kreise zu verbreiten. Die Kunst strebt nach engerer Fühlung mit dem Gesamtgeist, schöpft ihren geistigen Gehalt aus dem Eigenleben des Volkes und, indem auf Seiten des Volkes diesem Streben ein allgemeines Bedürfniß, am Leben der Kunst theil zu nehmen, entgegenkommt, entsteht der allgemeine Kunstdilettantismus, welcher — ein bedeutames Merkmal der neuen Entwicklung — die Tonkunst zu einer der vornehmsten Bildungsmächte der modernen Gesellschaft erhoben hat.

Der eigentliche Fortschritt in der Entwicklung zeigt sich demgemäß weniger auf dem Gebiete der Tonkunst selbst. In rein musikalischer Hinsicht trägt die neuere Entwicklung vielmehr unverkennbar den Stempel des Epigonentums. Trotz der großartigen Ausbildung der Technik auf allen Gebieten, trotz der ungeahnten Vermehrung der Ausdrucksmittel, hat eben das künstlerische Schaffen jene energische Concentration der Gesamt-Individualität auf die Sache selbst verloren; es fehlt den besten Werken der neuesten Zeit jene bezaubernde Ursprünglichkeit und überwältigende Ganzheit, jene innere Harmonie und Großheit, welche die Meisterwerke der Classiker kennzeichnet. Die Frische leidet unter der Reflexion, die Kraft unter den Widersprüchen der Zeit und unter der Vielseitigkeit der sie bewegenden Interessen; an die Stelle der aus dem Vollen schöpfenden Genialität tritt vielfach ein geistreicher Manierismus und fein berechnender Eklekticismus; ja auch das Beste, was die Zeit hervorgebracht hat, ist vom rein-musikalischen Standpunkt aus betrachtet, doch nur eine Nachblüte der classischen Herrlichkeit, um so bedeutender und größer, je näher es diese streift und je bewußter es an dieselbe anknüpft.

Der Fortschritt der Entwicklung besteht mehr in der wachsenden culturgeschichtlichen Bedeutung unserer Kunst, darin, daß sie aus einer aristokratischen, nur von Kennern geübten Kunst zu einer demokratischen Volkskunst wird. Die schaffenden Künstler legen den Schwerpunkt ihres Schaffens mit Vorliebe in die Oper, in welcher der Künstler am schnellsten und leichtesten die Fühlung mit dem Volke und die Sympathie der Zeit gewinnen zu können hofft. Auch das Gebiet der reinen Musik bleibt von diesem Zuge nach großer Popularität nicht unberührt. Die auf feines, technisches Verständniß rechnende Kammermusik tritt zurück hinter der an das Durchschnittsverständniß sich wendenden, ebendarum auch stärker und bunter auftragenden Concert- und Salonmusik. Ueberhaupt ist es in dem Zuge, der die Entwicklung beherrscht, begründet,

daß das Interesse an der reinen Musik im Vergleich mit der von den Classikern beherrschten Periode nachläßt und die Musik das Wort sucht, welches das Verständniß erleichtert und der Musik das Interesse auch der nicht specifisch musikalisch Gebildeten erhält. Zu einer Bedeutung, wie kaum im Reformationszeitalter, kommt deshalb das Lied; und weil das nur gelesene oder gesprochene Lied bedeutungslos verhallte, wenn es nicht Leben, Fleisch und Blut erhielt durch die Weise, die es dahinträgt und zündend die Massen eint mit dem Gedanken, den das Lied ausspricht, so ist es in erster Linie die Musik — in der prägnantesten und wirksamsten Form der Volksweise —, wodurch das Lied in unsrem Jahrhundert eine wahre Volksmacht geworden ist. Der zündende Gedanke, welchen die Volksweise dem ganzen Volke aneignete, ist oft genug des Volkes Führer, das Lösungswort der großen Bewegungen geworden.

Diese Vorliebe für die angewandte d. h. für die mit der Poesie verbundene Musik hat zu einer Verrückung der Grenzen und zu einer Verwirrung der Begriffe geführt, welche wiederum ein bezeichnendes Merkmal des modernen Kunstlebens ist. Indem man gewöhnt wurde, die Musik nur darauf anzusehen, ob sie wirkungsvoll und charakteristisch sich an das Wort anschmiege und mit ihren Mitteln dem Wortgedanken wirklich gerecht werde, vergaß man über diesem Einen, der dramatischen Wahrheit und Treue, daß die Musik als Kunst auch ihr eigenes ästhetisches Gesetz hat: die Einheit und Schönheit der organisch-gegliederten Form. Was für die dramatische oder überhaupt für die angewandte Musik in erster Linie gefordert werden mußte, wurde unwillkürlich auf die Musik überhaupt übertragen, indem man das Vermögen derselben, gegebenen Situationen und Stimmungen sich mit drastischer Wahrheit und biegsamster Elasticität anzuschmiegen und dadurch die Kraft und Wirkung des Ganzen zu steigern, mit dem Vermögen, durch sich selbst mit rein musikalischen Mitteln einen gedankenmäßigen Inhalt darzustellen, — also den musikalischen Inhalt mit dem

poetischen Gehalt, die musikalische Idee, welche das Gestaltungsprincip und den Inhalt des Tonstücks bildet, mit der poetischen Idee verwechselte, welcher sich das musikalische Gebilde wegen der wunderbaren Elasticität der Tonformen auf's innigste anpassen kann, aber nicht muß.

So stehen sich bald mehr bald weniger feindselig zwei Richtungen gegenüber, von welchen die eine auf rein ästhetischem Boden steht und in erster Linie auf die musikalische Schönheit, die architektonische Klarheit und Correctheit, mit Einem Wort auf organisch gegliederte Formen bringt, welche in sich selbst fertig sind und aus sich selber heraus ohne dichterischen Commentar können künstlerisch genossen und verstanden werden. Wir können diese Richtung bezeichnen als die des feinen Formgefühls.

Die andere Richtung steht mehr auf dem Boden der Poesie; ihr kommt es mehr auf den „Inhalt“ oder „Gehalt“ der Musik an, ohne daß sie sich jedoch völlig klar darüber wäre, was nun eigentlich dieser „Inhalt“ sei, indem die Einen darunter überhaupt musikalische Gehaltsfülle und Originalität verstanden, Andere den im Kunstwerk ruhenden Gehalt von Poesie, wieder Andere eine „Idee“, d. h. förmliche Gedankenreihen, welche durch die Musik angerufen und vorgestellt werden sollten, so daß die letztere ohne diese Idee nicht völlig verstanden werden kann. Diese Richtung gieng jedesmal aus der Opposition reformatorisch gesinnter Geister hervor, wenn in der Kunst leerer Schematismus oder Formalismus zu herrschen anfing. Sie ist demnach wesentlich kritischer Natur und hat nicht bloß auf dem Gebiete der angewandten, sondern auch auf dem der reinen Musik ihre volle Berechtigung in dem Streben nach Idealität und Geistigkeit der Kunst gegenüber von pedantischem Scholasticismus oder sinnbethörendem Materialismus.

Das Interesse der objectiven und gerechten Geschichtsdarstellung nöthigt uns, von vornherein zwischen reiner und

angewandter Musik zu unterscheiden und beide in der Darstellung zu trennen. Die musikalische Aufgabe ist bei beiden verschieden und dies begründet auch die Verschiedenheit des Maßstabs der Beurteilung bei beiden.

Erstes Kapitel.

Die Formen und Style der reinen Musik.

Ueberblick. Die große Zeit der Revolution und der Freiheitskriege, deren hohe Stimmungen in Beethovens Klängen Widerhall gefunden hatten, wich der traurigen Restauration. An die Stelle des selbstbewußten Humanitätsstolzes und der herrlichen, nationalen Begeisterung trat, als das Resultat der allgemeinen Erschlaffung, ein blasirter Kosmopolitismus.

Die in lichter Schönheit leuchtenden Meisterwerke Beethovens, aus welchen ein starker und reicher Geist sprach, waren wohl der großen und schwungvollen Zeit verständlich und sympathisch gewesen. Dem schwächlichen Geiste der Restaurations-Epoche waren sie unzugänglich: gerade das Urgermanische und Gigantische in Beethovens Wesen war einem Geiste zuwider, der alles, was sich auf politischem oder literarischem Gebiete irgendwie geltend machen wollte, täglich zu nivelliren bemüht war.

Nur allzu schnell räumte der Heros der modernen Musik den Thron in der Gunst der Menge dem italienischen Meister Rossini. Das war Musik, die der allgemeinen Ermüdung jener Lage zusagte: denn sie brachte die sinnliche Schönheit zur anmutvollen Erscheinung, ohne die geringste geistige Anstrengung zu verlangen oder eine höhere Stufe der musikalischen Bildung bei dem Hörer vorauszusetzen. Es war eine kosmopolitische Musik, welche sich weder an nationale Sympathien, noch an besondere Bildungskreise oder Bildungsgrade, sondern einzig an das Allen gemeinsame sinnliche Gefallen wandte.

Wie aber deutscher Ernst und deutsche Gediegenheit auch in jener trüben Zeit voll Frivolität und Leichtfinn auf allen Gebieten einen ehrenvollen Platz behauptete, so auch auf dem unsrigen. Mit großer Treue hielt ein Kreis von Musikern an dem von der klassischen Zeit überkommenen Erbe fest. Die Tüchtigkeit der künstlerischen Gesinnung konnte freilich den gewaltigen Geist, der in Beethovens Klängen wehte, nicht ersetzen. Die Meister, die nach Beethovens Tod das Erbe der klassischen Musik zu hüten bemüht waren, konnten dem Fluge des Beethoven'schen Genius nicht mehr folgen: Haydn und Mozart wurden die Ideale, welche ihre Werke beherrschten; die Tradition der Haydn-Mozart'schen Epoche ist es, welche dem älteren, von der Wiener Schule vertretenen Classicismus das Gepräge gibt. Leicht mochte es geschehen, daß die strenge Schulmäßigkeit sich zur hausbackenen Pedanterie verengte, daß über der klassischen Maché der Geist verwehte, welcher den Werken eines Haydn und Mozart ihren unvergänglichen Zauber und die Kraft ewiger Jugend verlieh.

Gegen solche classicistische Scholastik wendete sich die Romantik mit der Forderung von Originalität, Geistesgehalt und packender Frische und Lebendigkeit. Der einzige Erbe des Beethoven'schen Geistes ist der erste Romantiker, Franz Schubert, den eben nur der Mangel strenger musikalischer Gedankenzucht, das Ueberwuchern der musikalischen Phantasie von den Classicern im vollen Sinne scheidet und an die Spitze der Romantiker stellt.

Wenn der ältere Classicismus in Gefahr war, in einen geistlosen Cultus der Form auszuarten, so lag für die Romantiker die größte Gefahr in der Unterschätzung der formalen Elemente der Tonkunst. Die Einseitigkeit beider Richtungen, den Formalismus der Wiener und den Spiritualismus der extremen Romantik überwindt diejenige Schule, welche mit der romantischen Forderung der Geistesfülle und frischen Unmittelbarkeit der Erfindung die Forderung eines

strengen Formgefühls verbindet, an die Stelle der classischen Schablone die classische Schule, aber an die Stelle der romantischen Extravaganz auch die strenge Gedankenucht der Classiker setzt, dem Geiste die Freiheit läßt, aber fordert, daß er die Freiheit verdiene durch Selbstbeherrschung. Das Haupt dieser Schule des neueren Classicismus, deren bestimmende Ideale der ehrwürdige Bach und Beethoven wurden, ist Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Die Strömungen, die dieser Meister in Ein Bette geleitet hatte, theilten sich nach seinem frühen Tode wieder; betonte die Eine Richtung vorwiegend die Bedingungen der formalen Schönheit der Musik als der Kunst, die in erster Linie das Musikalisch-Schöne in ihren Gebilden darzustellen habe, so wurde der anderen Richtung, die in Robert Schumann ihren Führer sah, die Musik vorwiegend das Mittel zum Zwecke des Ausdrucks poetischer Ideen; es entstand eine zweite romantische Schule, deren consequenteste Vertreter unter dem Namen der Neuromantiker zusammengefaßt werden.

Das Nebeneinander, der Kampf, beziehungsweise der Wettstreit dieser verschiedenartigen Richtungen bewegt und erfüllt das Musikleben der Gegenwart, dessen hervorstechender Zug ein kritischer, historisch geschulter Eklekticismus ist.

1. Abschnitt.

Der ältere Classicismus.

1. Die Wiener Tonschule. Die Gruppe von Musikern, welche wir unter diesem Namen zusammenfassen, hat das gemeinsame, daß Haydn und Mozart die Ideale sind, denen sie folgen; Beethoven, bewundert und angestaunt von allen Ernstern und tiefer Angelegten, bleibt selbst der größeren Masse der Fach-Musiker noch fremd; nur die früheren, durch sonnige Klarheit und Anmut der Form an Mozart gemahnenden Werke finden die allgemeine Anerkennung und das rechte, warme Verständniß; der spätere Beethoven, der Schöpfer der neunten Sinfonie, bleibt

der Mehrzahl ein Räthsel; was er schuf, gilt als das Werk eines Riesen — aber eines innerlich kranken, gebrochenen Riesen; man verstand seine Sprache nicht; es fehlte der tiefer dringende Geist, der im Stande gewesen wäre, die scheinbar nur lose zusammenhängenden Tonfragmente der späteren Werke als organisches Ganzes zu erkennen, die Idee, welche das Ganze einheitlich gestaltet, zu erfassen. —

An Haydn schließen wir zunächst seinen Bruder Michael Haydn an. Derselbe, geb. den 14. September 1737 zu Rohrau, war 1745—1755 Kapellknabe am Stephansdome zu Wien, wurde 1757 bischöflicher Kapellmeister in Großwardein (Ungarn), 1762 erzbischöflicher Orchesterdirector zu Salzburg, später Concertmeister und Organist am Dom, und blieb in dieser Stellung bis zu seinem am 10. August 1806 erfolgten Tode. In der Instrumentalcomposition stand er hinter seinem berühmten Bruder zurück, wiewohl auch seine Instrumentalwerke (30 Sinfonien, Streichquartette u.) sehr beachtenswert sind; auf dem Gebiete der Kirchenmusik nimmt er trotz des modernen weichen Tons seiner Werke (24 lateinische, 4 deutsche Messen, viele Offertorien, Gradualien, Responsorien u. s. w.) einen ehrenvollen Platz ein. Sein Nachfolger als bischöflicher Kapellmeister in Großwardein war der als Instrumentalcomponist nahe an Haydn heranreichende Karl Ditters von Dittersdorf, einer der hervorragendsten Vertreter der deutschen komischen Oper vor Mozart (s. S. 282). Geboren am 2. November 1739 in Wien, erhielt er frühe schon tüchtigen Unterricht auf der Violine, wurde Page bei dem Prinzen Joseph von Hildburghausen, der ihm allen Vorschub für sein künstlerisches Fortkommen leistete, 1762 Kapellmeister in Großwardein, 1769 Kapellmeister, zugleich Forstmeister, später Landeshauptmann (in Freienwalde) im Dienste des Fürstbischofs von Breslau, Grafen von Schaffgotsch, erhielt 1770 den päpstlichen Orden vom goldenen Sporn, 1773 vom Kaiser den Adelsbrief. 1795 starb der Fürstbischof, Dittersdorf wurde

penfionirt und fand, krank und gebrechlich geworden, noch eine freundliche Zuflucht bei dem Freiherrn von Stillfried, der ihn mit seiner ganzen Familie in seinem Schlosse Rothhotta bei Neuhaus aufnahm, wo der müde gewordene Künstler am 31. October 1799 starb. Unter seinen Werken (Oratorien: „Jacco“ „Davidde“ „Hiob“ „Esther“; viele Opern, unter welchen von besonderer Wirkung sind: „Doktor und Apotheker“ „Hieronymus Knicker“; 15 Sinfonien auf Ovids Metamorphosen, über 40 weitere Sinfonien, 6 Streichquartette, Streichtrios u. s. f.) findet sich vieles, was der Erhaltung wert wäre und heute noch Herz und Geist erfreuen würde; insbesondere verdienen seine Streichquartette, die sich durch saubere, feine Arbeit, anmutende Frische und Gesangsreichtum auszeichnen, keineswegs das Loos der Vergessenheit, dem sie verfallen sind.

Unter J. Haydns Schülern ist in erster Linie Ignaz Pleyel zu erwähnen, geb. 1. Juni 1757 zu Ruppertsthal bei Wien als das 24. Kind eines Schulmeisters, — erst Schüler von Vanhall in Wien, dann auf Verwendung des Grafen Erdödy von Haydn, nach mehreren Reisen Kapellmeister am Münster in Straßburg i. E.; 1792 in London, wo seine Sinfonien mit denen Haydns rivalisirten; 1795 ließ er sich in Paris nieder, gründete eine Musikalienhandlung und eine Piano-fortefabrik und starb am 14. November 1831 auf seinem Landgut bei Paris. Seine Werke für Orchester und Kammermusik beherrschten längere Zeit den Musikalienmarkt; sie zeichnen sich durch gefällige, saubere Arbeit, ansprechende Melodik und Leichtigkeit der Ausführung aus, ermangeln aber der Ursprünglichkeit und Frische der Erfindung; für das heutige Geschlecht haben sie etwas Hausbackenes und Philisterhaftes. Wehnlich ist es bei Rosetti und Branitzky, welche beide zwar nicht Schüler Haydns im eigentlichen Sinne waren, aber doch als Jünger seines Geistes bezeichnet werden dürfen, sofern sie unter Haydn im Esterhazy'schen Orchester mitwirkten und so in lebendiger Fühlung mit Haydns Musik standen. Rosetti schrieb 3 Sin-

fonien, 6 Streichquartette, 6 Violinduette und zwei Oratorien, und starb als Kapellmeister des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin zu Ludwigslust (30. Juni 1792); Paul Branitzky und sein Bruder Anton Branitzky, ersterer Violinist in der Esterhazy'schen Kapelle unter Haydn, dann im Hofopern-Orchester zu Wien, † 1808, letzterer Kapellmeister des Fürsten Lobkowitz, waren überaus fruchtbare Tonsetzer, namentlich auf dem Gebiete des Streichquartetts; auch ihnen eignet Haydn's Sauberkeit und Correctheit der Arbeit, mangelt aber Haydn's geniale Erfindungskraft. Unter Haydn's Schülern wären noch zu erwähnen: Niemecz, Bibliothekar bei Esterhazy, Joh. Georg Distler (später Concertmeister in Stuttgart), dessen Streichquartette in 6 Jahren 6 Auflagen erlebten, sowie der Harfenvirtuose Krumpholz und der Cellovirtuose Kraft, welche für ihre Instrumente Tüchtiges componirten. Endlich wäre der um Haydn sich gruppirenden Reihe von Tonsetzern anzuschließen Adalbert Gyrowetz, geb. 19. Februar 1763, der seine musikalische Laufbahn in Wien eröffnete, dann mehrere Jahre auf Reisen in Italien (Neapel), Paris, London zubrachte, sich jedoch bleibend in Wien niederließ (Hofkapellmeister 1804—1831) und am 19. März 1850 starb, nachdem seine Werke längst aus der Mode gekommen waren. Von seinen 30 Opern, 19 Messen, zahlreichen Sinfonien und Streichquartetten wissen nur wenige Liebhaber älterer Musik noch etwas; sie sind rasch gearbeitet, von gefälliger Form, aber ohne charakteristisches Gepräge, ohne tiefere Bedeutung.

Erscheint bei den Tonsetzern, die sich um Haydn gruppieren, die Violine, beziehungsweise das Streichquartett als das herrschende Element in der Composition, so gewinnt bei den Musikern, welche sich geistig mehr an Mozart als an Haydn anschließen, das Clavier hervorragende Bedeutung.

Unter allen ragt Mozarts Schüler hervor: Johann Nepomuk Hummel (geb. am 14. Nov. 1778 zu Preßburg), Kapellmeister des Fürsten Esterhazy bis 1816, dann Hof-

Kapellmeister in Stuttgart bis 1820, 1820 in Weimar, † 7. Oct. 1837 daselbst. Er ist von Beethovens Geist nicht unberührt geblieben. Zwar ruhte seine Bedeutung hauptsächlich im brillanten Pianofortespiel und er ist darin der Vater der modernen Clavierschule. Aber auch als Componist (Messen in E moll, H moll, D dur; verschiedene Opern, Cantaten, 7 Concerte für Clavier, Septett, Trio u. a.) verräth er zumal auf dem Gebiete der concertirenden Kammermusik classischen Geist, wengleich vielfach das virtuose Formen- und Passagenpiel sich etwas zu sehr geltend macht und der Glanz des Figurenwerks zuweilen einen Mangel an tieferem musikalischem Goldgehalt verdecken muß.

Eine hervorragende Stelle in dem Musikleben der Haydn-Mozart'schen und Beethoven'schen Epoche nimmt als der bedeutendste Compositionslehrer Johann Georg Albrechtsberger ein (geb. 3. Febr. 1736 zu Klosterneuburg, † 7. März 1809 in Wien), zuletzt Hoforganist und Domkapellmeister am Stephansdom; er ist auf allen Gebieten der Musik schaffend thätig gewesen; aber seine Bedeutung liegt hauptsächlich in seiner Lehrthätigkeit („Generalbassschule“). Unter seinen Schülern, zu denen auch Beethoven gehörte, nennen wir hier Ignaz Moscheles, geb. 30. Mai 1794 zu Prag, der zuerst ein Schüler von Dionys Weber war, mit 14 Jahren schon öffentlich auftrat, in Wien unter Albrechtsberger und Salieri studirte und mit Beethoven in freundliche Beziehungen trat, nach verschiedenen Kunstreisen 1821 sich in London niederließ, dann 1846 an dem von Mendelssohn gegründeten Conservatorium zu Leipzig eintrat, dem er in seiner Person die Tradition der classischen Zeit vererbte. Er starb am 10. März 1870. Auch er ist in erster Linie der Meister im Pianofortespiel und seine besten Werke (8 Concerte, besonders das in G moll, Studien, Triol, Sextuor u. a.) sind auf's engste mit dem Clavier verwachsen; sie verrathen den Virtuosen, die stark hervortretende Reflexion ist auf den Glanz der Tongebung gerichtet, aber der

strenge Ernst der classischen Schule befeelt ihn durch und durch, überall ist es ihm um die Sache, um die hohe Kunst selbst zu thun; auch wo er zwischen den Classikern und den Romantikern vermitteln will, bleibt er der vom classischen Geiste genährte Meister. Unvergessen ist seine Wirksamkeit in Leipzig. Seinen „Studien“ (études) kommt in der Clavierliteratur bleibende Bedeutung zu.

Dagegen leben die Claviervirtuosen, welche es einst wagen durften, mit Beethoven zu rivalisiren, kaum noch dem Namen nach fort, während ihre Werke verklungen sind: es sind dieß Joseph Wölfl, Schüler von Leopold Mozart, geb. 1772 zu Salzburg, † 11. Mai 1812 in London und Daniel Steibelt, der nach einem unruhigen Wanderleben am 20. Sept. 1823 zu St. Petersburg starb; von seinen zahlreichen Werken haben die „Studien“ bleibenden Wert.

Mozarts Nachfolger als kaiserlicher Hofcomponist, wenn freilich keineswegs Erbe von Mozarts Geist, war Leopold Kozeluch, geb. 1750 in Wellwarn, † 1811 in Wien; von seinen sehr zahlreichen Werken für das Theater, für Orchester- und Kammermusik hat sich wenig in der Gunst des Publikums erhalten; von Zeit zu Zeit werden seine sehr gefällig und sangreich gearbeiteten Claviertrios noch aufgelegt.

Beethovens eigenstes Wesen vererbte sich auch auf seine Schüler im engeren Sinne nicht. Ferdinand Ries (geb. 29. Nov. 1783 (84?) in Bonn, † 13. Januar 1838 zu Frankfurt a. M.), war ein hervorragender Pianist und Dirigent, während von seinen überaus zahlreichen Compositionen, welche sich auf alle Gebiete der Musik vertheilen, wenig über das Niveau des Tüchtigen hervorragt. Karl Czerny (geb. 21. Februar 1791 in Wien, † 15. Juli 1857), der einige Zeit Beethovens Unterricht genoß, hat bleibende Bedeutung nicht durch seine massenhaften Compositionen, sondern durch seine Wirksamkeit als Clavierpädagoge erlangt („Schule der Geläufigkeit“).

2. Muzio Clementi. Geistig, wenn auch ohne äußeren Zusammenhang, gehört zu der classischen Schule ferner Muzio Clementi, als Componist der Vertreter der Clavierfonate, die sich bei ihm in ihrer präciseften, prägnantesten und reinlichsten Form vorfindet; als Claviervirtuos Mozarts Rivale, als Clavier- und Compositionslehrer wieder seinerseits das Haupt einer Schule, welche die Traditionen der classischen Schule auf den Vertreter des modernen Classicismus Mendelssohn vererbte, sofern dieser ein Schüler Ludwig Bergers war, eines der bedeutendsten Jünger Clementis. Clementi, geb. 1752 in Rom, zeigte schon als Knabe von 7 Jahren bedeutendes Talent für Musik, componirte schon mit 14 Jahren eine Messe, welche die Aufmerksamkeit des Engländers Bedford auf ihn zog. Derselbe nahm den Knaben nach England, wo Clementi seine zweite Heimat fand. Seine Reisen führten ihn nach Paris, nach Wien (wo er vor Josef II. mit Mozart einen musikalischen Wettstreit zu bestehen hatte, der jedoch unentschieden blieb), Berlin, Petersburg. Sein bedeutendstes Werk außer den Sonaten, die in der That Muster der Gattung sind, weniger bedeutend durch Tiefe und Größe der Gedanken, als durch Reinlichkeit der Factur und ebenmäßige, fließende Entwicklung, ist sein Studentenwerk »Gradus ad parnassum«. Er starb am 9. (10?) März 1832. — Sein bedeutendster Schüler ist Johann Baptist Cramer, der Sproß einer aus Schlesien stammenden Musikerfamilie, geb. zu Mannheim am 24. Februar 1771, der schon frühe nach London kam, wo er Clementis Schüler und bald ein gefeierter Virtuos auf dem Clavier wurde. Von seinen zahlreichen Werken hat sich nur sein Studentenwerk bis heute erhalten, das aber hinreicht, ihm unter den Begründern des modernen Pianofortespiels einen hohen Rang zu sichern. — Gleichfalls Schüler Clementis waren Alexander Kengel (1784—1852), bedeutender Contrapunktist (Dresden), Ludwig Berger (1777—1839), Mendelssohns Lehrer und beliebter Clavier- und Liedercomponist (Berlin) und John Field, der hauptsächlich mit seinen »not-

turnos« Anklang gefunden hat (geb. zu Dublin 1782, † nach einem bewegten Leben zu Moskau 1837).

3. Der geistigen Richtung nach, gleichfalls ohne nachweisbaren directen Zusammenhang, gehörten zur Haydn-Mozart'schen classisicistischen Schule und insofern im weiteren Sinne zu der Gruppe der Wiener Meister eine Reihe tüchtiger deutscher Tonsetzer, voran Johann Ludwig Duffek, geb. 9. Febr. 1761 zu Tschaslau in Böhmen. Nachdem er in Prag Theologie studirt hatte, legte er sich ausschließlich auf die Musik, bekleidete einige Jahre Organistenstellen in Holland, begann dann ein unruhiges Wanderleben, das ihn in Hamburg mit Philipp Emanuel Bach, in Polen mit dem musikliebenden Fürsten Radziwill, in Berlin mit dem hochbegabten, auch in der Composition bedeutenden Prinzen Louis Ferdinand von Preußen in Beziehung brachte; längere Zeit war er des letzteren Vertrauter und Freund. 1808 fand sein Wanderleben ein Ziel in Paris, wo er als Concertmeister Talleyrands am 20. März 1812 starb. Als Claviervirtuose und Componist für das Clavier steht er neben Clementi und Cramer; dem kühleren Clementi gegenüber zeichnet ihn Wärme der Empfindung und graciöse Bewegtheit und Mannigfaltigkeit der Form aus, während ihn Clementi an Ernst und Strenge der Haltung, wohl auch an Tiefe des Gehalts übertrifft. Als Duffeks und Cramers Schüler ist noch zu nennen George Onslow (geb. 27. Juli 1784 zu Clermont-Ferrand, † 3. Oct. 1852), der auf dem Gebiete der Kammermusik überaus fruchtbar war (34 Streichquintette, 36 Streichquartette etc.) und viel Ansprechendes, wenn auch nicht eben Hervorragendes, schuf.

Auch die norddeutschen Musiker konnten sich dem Geiste, der von Wien ausgieng, nicht verschließen; von Haydns und Mozarts Geist berührt zeigt sich Jacob Andreas Romberg (geb. 27. April 1767 zu Bechta bei Münster, bedeutender Violinist, 1790—93 in Bonn angestellt, neben Beethoven,

dann mit seinem Vetter, dem berühmten Violoncello-Virtuosen auf Reisen, 1801 in Hamburg, 1815 in Gotha als Hofkapellmeister, † daselbst 10. Nov. 1821). Auf allen Gebieten der Composition hat er sich versucht und eine große Anzahl sehr tüchtiger Instrumental- und Vocalwerke geschaffen, die aber das Schicksal der sogenannten Kapellmeisters-Musik hatten und der Vergessenheit anheimfielen. Nur die Composition von Schillers „Glocke“ lebt noch fort als Lieblingswerk von Dilettantentreisen. Seine Musik ist tüchtig, gebiegen und gefällig, ohne jedoch durch besondere Frische und Eigenartigkeit zu imponiren. — Als Quartettcomponist, der in der classischen Schule wurzelt, ist noch zu nennen Friedrich Ernst Fesca (geb. 15. Febr. 1789 in Magdeburg, † 24. Mai 1826 in Karlsruhe). Endlich verdient unter denen, welche das Erbe der Classiker bewahrten, einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte die Familie André, in erster Linie Johann André (geb. 1741, † 1799), der Begründer des berühmten Musikalien-Verlags in Offenbach, und sein Sohn Johann Anton André (geb. 1775, † 1842), der hochverdiente Herausgeber des künstlerischen Nachlasses von Mozart; beide waren zugleich tüchtige Musiker, der letztere hat auch als Lehrer des Pianofortevirtuosen und geschmackvollen Componisten Aloys Schmitt (geb. 1789 zu Erlenbach am Main, † 1866 in Frankfurt a. M.), der selbst wieder eine Reihe gebiegener Künstler schulte, sowie des Organisten und Componisten Karl Arnold (geb. 1794 in Neunkirchen bei Mergentheim („Irene“) und des Liedercomponisten Wilhelm Speier Bedeutung erlangt.

4. Unter den italienischen Componisten zählen wir zu den Vertretern des älteren Classicismus den fruchtbaren, sangreichen Luigi Boccherini¹⁾ (geb. 19. Febr. 1743 in Lucca, gebildet

1) G. M. Schletterer, Luigi Boccherini. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1882.

von dem Abbate Bannucci), der durch die Veröffentlichung seiner ersten Streichquartette und Streichtrios sich auf Einen Schlag berühmt machte (Paris 1768). 1769 gieng er nach Madrid, wo er Kammervirtuos des Infanten Luiz, nach dessen Thronbesteigung 1785 Hofkapellmeister wurde. Nach dem Tode des Königs soll er (1795) in Dürftigkeit gerathen sein. Er starb 28. Mai 1805.

Er schrieb außerordentlich viel Instrumentalmusik, 125 Streichquintette, 91 Streichquartette, 54 Streichtrios neben vielen anderen Kammermusikwerken, Sinfonien u. a. — Er wurde zu seinen Lebzeiten von Kennern und Liebhabern überaus hoch gehalten als der „Vater der Grazie und des Gefühls“. Seine Werke bedürfen sorgfältiger Auswahl und Sichtung; steht er an Bedeutung und Ideengehalt auch weit hinter Haydn zurück, so entschädigen die besten seiner Werke durch Anmut und Liebreiz des bel canto, der dem Italiener nie versagt.

Der größte Vertreter des klassischen Geistes unter den Italienern, ja überhaupt, neben den eigentlichen Classikern näher bei Mozart als bei Beethoven stehend, ist Maria Luigi Zenobio Carlo Salvatore Cherubini, geboren zu Florenz am 8. (14?) Sept. 1760, wo sein Vater als Cembalist am Pergola-Theater angestellt war. Frühzeitig wurde sein Talent für Musik entdeckt und gepflegt. Schon mit 13 Jahren schrieb er ein Te deum, ein Miserere, ein Credo, ein Dixit Deus, und eine Messe. Die Gunst Leopolds II., des Großherzogs von Toscana, verschaffte dem jungen Künstler den Unterricht des ästhetischen und gründlich gelehrten Vaters Sarti, welcher seinen Schüler mit den Schätzen der italienischen Kirchenmusik vertraut machte und damit für immer seinem Schaffen einen ernsten Hintergrund und festen Boden gab. Cherubinis erste Opern (Quinto Fabio 1780, Armida 1782, Adriano in Syria 1782, Giulio Sabino, »La finta principessa«, im italienischen Styl gehalten) brachen seinem Namen Bahn. Es erfolgte 1784 eine Reise nach London, 1786 eine solche nach Paris, wo er vom

Jahre 1788 an sich bleibend niederließ, mit der Leitung der neugegründeten italienischen Oper betraut wurde und zugleich am Conservatorium Unterricht erteilte. Es folgten die Opern »Lodoisca« 1791, »Elisa« 1794, »Medea« 1797, »Les deux journées« („Der Wasserträger“) 1800, »Fanisca«. Während der Herrschaft Napoleons, welchem der selbstgenugsame, zurückhaltende, wenig höfische, ernst gemessene Meister unsympathisch war, zog sich Cherubini zurück; 1805 kam er nach Wien, kehrte jedoch bald wieder nach Frankreich zurück, wo er in stiller Zurückgezogenheit lebte, bis die Restauration ihm mit der Leitung der Kirchenmusik an der Schloßkapelle und mit der Inspection (1816), später Direction (1821) des Conservatoriums den seiner würdigen Platz anwies. Von Opern spendete Cherubini noch »Les Abencerages« (1816), »Ali Baba« (1833), nachdem er freilich die Höhe auf dem Gebiet der dramatischen Musik im „Wasserträger“ erreicht hatte.

Das bedeutendste schuf er in der Kirchenmusik: Messe in F, Missa solemnis in D, Krönungsmesse in A, Requiem in C, Requiem für Männerstimmen in D, Credo a capella. Auf diesem Gebiete darf er sich mit den Größten messen.

Aber auch seine Werke für Kammermusik (Streichquartette, ein Quintett, Clavierfonaten), stellen sich würdig neben die besten.

Was den Meister, der, mit Ehren überhäuft, am 15. März 1842 starb, von den Classikern scheidet, das ist ein gewisser Mangel an unmittelbarer Frische und Ursprünglichkeit des Schaffens: Größe, Ernst, Würde, Klarheit und Durchsichtigkeit der Form, edles Maßhalten, Tiefe der Gedanken — das alles theilt er mit den Classikern; aber was ihm jenen gegenüber fehlt, das ist das Seelisch-Warme, unmittelbar Ergreifende, die Energie und Frische der Empfindung, welche über die Werke der Classiker den Zauber unvergänglicher Jugend ausgegossen hat; darum behält seine Musik immer etwas Vornehmes, Unnahbares, wie der ganze Mann es hatte; sie stimmt

zur Andacht, reißt zur Bewunderung und Verehrung hin, aber es will ihr nicht recht gelingen, die Herzen zu erwärmen und höher schlagen zu machen.

Auf der Schwelle zwischen dem Classicismus, in dem er der Compositionsrichtung nach wurzelt, steht als Lehrer von C. M. von Weber und Meyerbeer und als eifriger Kämpfer gegen Zopf und Schulzwang der Abbé Georg Josef Vogler (geb. 15. Juni 1749 zu Würzburg), Sohn eines Geigenbauers, in der Musik zuerst Schüler von Padre Martini in Bologna, dann von Vallotti in Padua, wo er zugleich Theologie studirte. Nach Empfang der kirchlichen Weihen kehrte er 1775 nach Mannheim zurück und gründete die Mannheimer Tonschule (aus welcher unter andern Peter von Winter hervorgieng). Bald darauf finden wir ihn in Paris, Stockholm (1786—1799), Dänemark, England, Oesterreich (Wien), endlich in Darmstadt (1808), wo er am 6. Mai 1814 starb. Er war ein bedeutender Orgelspieler, vortrefflicher Theoretiker, aber nicht eben bedeutender Componist. Mit seiner Programmmusik („Panorama für's Ohr“) für die Orgel weist er schon auf die späteren Romantiker hin.

Es war das Verdienst und die Aufgabe der classiciſtiſchen Richtung in der Musik, das Gefühl für strenges Ebenmaß und Schönheit der Form zu schärfen und einem oberflächlichen Dilettantismus gegenüber die Nothwendigkeit gründlicher, fachmäßiger Schulung als der Grundbedingung künstlerischen Schaffens nachdrücklich zu betonen. Indem sich die für die Hausmusik geschaffenen Werke namentlich jener kleineren Meister, welche Kriehl treffend „die göttlichen Philister“ nennt, auf einer für den geübten Dilettantismus erreichbaren Höhe halten und der Ausführung keine allzu großen, technischen Schwierigkeiten bereiten, haben sie zur Bildung und Erziehung eines edleren Geschmacks und zur Verbreitung edler Kunstübung in weiten Kreisen der Gesellschaft ungemein viel beigetragen und in hohem Maße segensreich gewirkt.

Einseitig und damit schädlich wird diese Richtung dann, wenn die formelle Technik mit der Kunst selbst verwechselt, die Correctheit der Maché über alles andere gestellt wird, über den Zauber der Anmut und über den Reiz der Schönheit, über die Originalität und innere Bedeutung der Gedanken, wenn vergessen wird, daß die bloße Fachbildung und technische Schulung den Künstler noch lange nicht ausmacht, daß der Künstler vielmehr auch in der formalsten Kunst nur dann Bedeutendes und Lebenskräftiges hervorbringen kann, wenn er eine allseitige Geistesbildung besitzt, wenn er etwas Ideales, der künstlerischen Entäußerung und Gestaltung Fähiges und Würdiges in seinem Innern trägt. Gegen einen engherzigen Handwerksgeist, dem die Musik ausschließlich Sache der handwerksmäßigen Maché und Privilegium der Zunft ist, gegen einen aufkeimenden einseitigen Formalismus wendet sich mit vollem Rechte die Romantik mit der Forderung, daß die Form allezeit beseele Form sein müsse, daß sie ein Daseinsrecht nur habe als Organ und Gefäß eines Geistigen, sowie mit dem Glauben, daß im Kunstwerk etwas pulsire, das sich an Alle wende und von Allen verstanden und genossen werden könne, daß die Musik ihre Mission verfehle, wenn sie nicht in engster Fühlung mit dem Stimmungsleben der Zeit bleibe und nicht veredelnd und verklärend auf das Idealeben der Nation wirke.

2. Abschnitt.

Die älteren Romantiker.

Die Geistesströmung, welche wir mit dem Namen der Romantik bezeichnen, schwoll mächtig an seit 1815. Die nationale Bewegung wurde durch die heilige Allianz gekreuzt, eingengt und abgebrochen. Die Opposition der officiellen Staatsgewalt gegen alle über das Bestehende hinauszielenden Bestrebungen, das Festhalten der maßgebenden Autorität am Gegebenen und Wohlerproben, die Angst vor dem Neuen, der Widerwille gegen jegliche Aeußerung einer über das Niveau

des Gewöhnlichen hervorragenden Geistesgröße brachte in die nationale Bewegung jenen Zug von Bitterkeit, jenes herbe Frontmachen gegen alles Hergebrachte und Officielle und jenen Cultus des Germanentums, des Urwüchfigen und Naturwüchfigen, der nicht selten zum Cultus der burschikosen Formlosigkeit wurde.

Das Gegenbild der politisch-nationalen Bewegung war die Romantik auf literarischem und kunstgeschichtlichem Gebiet. Das dämmerige Mittelalter erschien dem Nationalgefinnten als die Blütezeit deutscher Sitte und Mannheit, nationaler Herrlichkeit und Größe. Rückwärts wandte sich daher die volle Sympathie, der drückenden Gegenwart und ihrer traurigen Enttäuschungen überdrüssig. Die Vorliebe für mittelalterliche Stoffe, sei's aus der Zeit nationaler Größe, sei's aus dem Gebiet der Sage war das Eine bezeichnende Merkmal der Romantik, welche sich naturgemäß vor allem in der Poesie und im Zusammenhang damit in der Oper geltend machte. Aber auch auf dem Gebiet der reinen Musik verräth sich die romantische Stimmung in der Vorliebe für das Dämmernde, Mystische, Schwebende in Harmonie und Modulation.

Wie ferner die nationale Bewegung in bittere Revolutionslust und burschikose Deutschtümelei ausartete, so kam auch in die Kunst eine heftige Opposition gegen das Akademische, Ueberlieferte, Classische, welche wiederum ein charakteristisches Merkmal der Romantiker ist. Der Opposition gegen das Hergebrachte entsprach in der Praxis eine gewisse Willkür in der Behandlung der Form, eine Rücksichtslosigkeit gegen die officielle Regel, eine Identificirung des Geistreichen mit dem Geistvollen, eine einseitige Cultivirung des Frappanten und unmittelbar Packenden — lauter Züge, welche der romantischen Musik mehr oder weniger anhaften.

Die positive Seite dieser Opposition ist die Betonung der Originalität und des Gehalts. Die Musik soll Geist haben und unmittelbar auf den Geist wirken. Diese Wirkung dachte

man sich nicht als eine rein musikalische; nicht so, daß das Kunstwerk durch die unmittelbare Nahebringung des Schönen den Geist anfaße, erhebe und läutere, sondern so, daß die Töne eine Idee, ein Unausprechliches, symbolisch anschauen machen. Naturgemäß sah man auf dieser Seite die Musik jetzt darauf an, ob sie etwas Tiefes ahnen ließ; nicht auf sinnliche Klangschönheit, auch nicht auf Gründlichkeit und Gediegenheit der Arbeit, sondern allein auf Sprechbarkeit und Bedeutungsfülle kam es hier an. Die Forderung der musikalischen Schönheit wurde dem Streben nach Gedankenreichtum untergeordnet. So berechtigt die Richtung auf pointirten Ausdruck, dieser reflectirte Idealismus, gegenüber dem reflexionslosen Naturalismus Rossinis und dem scholastischen Formalismus einseitiger Classicisten war, so gefährlich war sie für die künstlerische Auffassung überhaupt, indem sie unwillkürlich an die Stelle der Schönheitslinie das Princip des Geistreichen, Interessanten oder des Effects setzte und leicht zu einer Verdrückung der eigentlichen Aufgabe der Musik führte. Zwar sind die großen Vertreter der romantischen Richtung vor den Ausschreitungen in's Unschöne und Häßliche bewahrt worden durch ihren feinen Schönheitsfönn, insbesondere sind die älteren Romantiker viel zu gut geschulte Musiker gewesen, um in das Extrem zu verfallen; wir dürfen sie unbedingt zu den Musikern des feinen Formgeföhls rechnen; aber kleinere Geister, denen der Sinn für den Adel der Form nicht angeboren war, mochten durch die Unterschätzung der „Form“ und durch die allzuenergische Betonung eines von ihr getrennt gedachten „Inhalts“ leicht zu völliger Mißachtung und Zersprennung der Form verleitet werden.

Die malerischen und poetischen Mittel der Tonkunst erhalten folgerichtig bei den Romantikern besondere Bedeutung: der scharffe Gegensatz von Licht und Schatten, Glanz und Trübe, Leidenschaft und Humor, das Charakteristische der melodischen Bewegung, der rhythmischen Figur, der Klangfarbe, wie

sie theils durch die Accordbildung, theils durch die mannigfaltigen Combinationen der Instrumente bedingt ist; demgemäß wird von den Romantikern die Modulation und Rhythmik, die Figuration und Instrumentation, kurz alles, was zur musikalischen Charakteristik gehört, auf's Schärffte ausgebildet. Dem Naturalismus Rossinis und dem Formalismus der Wiener gegenüber kann diese Richtung als ein strenger Spiritualismus — der Intention nach — bezeichnet werden.

Der erste, Beethoven zeitlich und geistig am nächsten stehende, durch classische Formschönheit sich auszeichnende Romantiker ist Schubert.

Durchbrungen von der wahren Aufgabe der Musik, in strenger Schule gebildet, aber aus Ueberzeugung der Romantik zugethan, erscheint Spohr als das Opfer des Widerspruchs, der in der Romantik lag.

Der ausgesprochene Vertreter der Richtung, welcher er durch lebhaftige Agitation gegen den „Zopf“, wie gegen die engherzige Classo-Manie Bahn bricht, ist Karl Maria von Weber.

1. Franz Peter Schubert.

Quellen: Vgl. Kreißle, Franz Schubert, eine biographische Skizze. Wien 1861.

Kreißle, F. Schubert. Wien 1865.

Reißmann, Franz Schubert, sein Leben und seine Werke. Berlin 1873. Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 51.

La Maza, Musikalische Studientöpfe (Nr. 2). Leipzig 1868. 2. A. 1874.

G. Nottebohm, Thematisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Werke von F. Schubert. Wien 1875.

Riggli, F. Schubert, Leben und Werke. Leipzig 1880 (Sammlung musikalischer Vorträge.)

1. Das Leben dieses Meisters bietet wenig bemerkenswertes; wie des alten Bachs Leben, so bewegte sich auch das Schuberts in den engsten Kreisen und gieng völlig in der künstlerischen Production auf.

Franz Peter Schubert wurde am 31. Jan. 1797 zu Wien in der Vorstadt Himmelpfortgrund geboren. Sein Vater war Schulmeister in Lichtenthal. Die ersten Eindrücke, welche das Kind empfing, waren die eines äußerst einfachen, aber gemütvollen Familienlebens, dessen Zierde und ideale Weihe die holde Musica bildete, wie es ja in der guten alten Zeit für einen Schulmeister Ehrensache war, Musik zu verstehen und zu üben.

Der kleine Franz zeigte von früh auf reiche Anlage zur Musik. Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater und von seinem älteren Bruder Ignaz. Später wurde er dem Cantor Michael Holzer übergeben, der ihn im Orgelspiel, Gesang und Violinspiel unterrichtete.

Durch Salieris Verwendung, der den Knaben bei Gelegenheit einer Prüfung singen hörte, wurde er, 11 Jahre alt (1708), in das K. K. Convict aufgenommen. In diesem wurde neben den gewöhnlichen Unterrichtsgegenständen hauptsächlich Musik getrieben. In dem Convictoren-Orchester, welches regelmäßig die Werke der besten Meister zur Aufführung brachte, nahm Schubert bald eine hervorragende Stellung ein. Durch fleißiges Studium guter Musik, ganz besonders durch die „Hausmusik“, d. h. durch fleißiges Quartettspiel mit Vater und Brüdern befruchtete er seine Phantasie. Im Convict wie im Vaterhause waren Haydn und Mozart die Propheten, die als die ersten galten. Sie wurden auch Schuberts Leitsterne; an ihren Werken hat er den Sinn für die ideale Schönheit der Form ausgebildet und geschärft, der ihn unmittelbar den Classikern anschließt. Zu Beethoven, mit welchem er 30 Jahre in derselben Stadt lebte, hat er in schüchternen Entfernung, mit unbegrenzter Verehrung aufgeschaut.

Hatte schon Michael Holzer von Schubert gemeint: „Er hat die Harmonie im kleinen Finger!“ so fand auch der neue Lehrer, der Musikdirektor Rucizka: „Der hat's vom lieben Gott gelernt!“ Die überraschenden Fortschritte, welche er

machte, sowie die große Fruchtbarkeit, welche er im Componiren entfaltete, veranlaßten Salieri, der an der Convictschule unterrichtete, sich des Jünglings besonders anzunehmen und ihm, weit über die Zeit des Aufenthalts im Convict hinaus, Unterricht zu ertheilen.

Nach fünfjährigem Aufenthalt im Convict trat Schubert, um der Conscription zu entgehen, als Gehilfe bei seinem Vater ein (1813). Drei Jahre hat er mit Pflichttreue in der Schulstube ausgehalten und der Schulstaub hat den künstlerischen Trieb nicht zu ersticken vermocht. Er fuhr fort, rastlos zu componiren.

Schon im Convict war der „Erlkönig“ entstanden. Neben der Schularbeit entstanden 8 Opern, 4 Messen, eine Reihe von Liedern („Der Wanderer“ u. s. f.). Schuberts Phantasie fand Nahrung in allem, was sich ihm irgend Anregendes darbot. Er glich darin Mozart, daß jede Begegnung ihn musikalisch anregte und jeder Eindruck sich ihm unwillkürlich zu Musik gestaltete.

Der Schulstube müde folgte er (1817) der Aufforderung eines Freundes, Heinrich von Schober, bei ihm in Wien zu wohnen. Dieser führte ihn in den künstlerisch anregenden Kreis ein, in welchem Männer wie die genialen Maler Moriz von Schwind, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, die Dichter Mayrhofer (mit dem er 1813 und 21 zusammenwohnte) und Bauernfeld, der edle von Feuchtersleben, unter den Musikern Franz Vachner u. a., die bewegenden Elemente waren und in welchem Schubert den begeistertsten Sänger seiner Lieder, den Hofsänger Michael Vogl, fand, der ihn immer und immer wieder zur Liedercomposition trieb und dem „Erlkönig“ Bahn gebrochen hat.

In Wien blieb Schubert nun bis an sein Ende mit Ausnahme der Sommermonate 1818—1824, welche er als Clavierlehrer in der Familie des Grafen Esterhazy auf dessen Landgut Zelez in Ungarn zubrachte. Die musikalische Legende will wissen, daß seine Schülerin, des Grafen Tochter Karoline

das Ideal seiner Träume und der Gegenstand seiner schwärmerischen, unausgesprochenen Liebe gewesen sein soll. Den mehrfachen Reisen nach Ungarn verdankt das »divertissement à la hongroise« und eine Reihe von Tänzen den Ursprung; dem Volk abgelauschte Weisen suchte er wie Haydn künstlerisch zu gestalten. 1822 wurde ihm die Organistenstelle an der Hofkapelle angetragen, er lehnte aber ab. Dagegen bewarb er sich vergeblich um die Vicehofkapellmeisterstelle (1825), in welche Weigl rückte; ebenso 1727 um die Kapellmeisterstelle am Kärnthnerthortheater; er blieb somit auf unermüdeliches Schaffen angewiesen und es war auch im Grunde die künstlerische Hervorbringung die einzige, seinem Naturell entsprechende Thätigkeit. Er war äußerlich ungelent und unbehilflich, in Folge davon schüchtern und bescheiden. Fand er auch Freude an einer heiteren, dann und wann ausgelassenen Geselligkeit, so war seine höchste Lebensfreude doch das Componiren und das Sichgehenlassen in guter Musik.

Davon zeugt die erstaunlich große Zahl seiner Werke, die zu Schuberts Lebzeiten freilich nicht die Anerkennung fanden, welche sie verdienen. Aber er fand den reichsten Lohn seiner Arbeit im Beifall der Kenner und im Schaffen selbst. Daß er der Erste einer, neben Beethoven der Erste war, hat er gewußt, wenn auch seine übergroße Bescheidenheit es ihn nie hat äußern lassen.

Als er am 19. Nov. 1828 starb, erst 32 Jahre alt, war er nur von wenigen in seiner Bedeutung erkannt. Sein Grab fand er nahe bei dem Grabe Beethovens, wie er es sich gewünscht.

Auf allen Gebieten der Composition hat Schubert Meisterwerke ersten Ranges aufzuweisen. An schöpferischem Reichthum der Phantasie kann keiner mit ihm verglichen werden, als Mozart, welchem er auch in der Naivetät des Schaffens gleicht. Als ihm einst eines seiner Lieder in fremder Abschrift vorgelegt wurde, rief er: „Schaut's, das Lied is nit uneb'n, von wem ist denn das?“ Er kannte sein eigen Kind nicht. Völlig zutreffend ist, was Beethoven, als er Schuberts Lieder kennen

lernte, ausrief: „wahrlich, in Schubert wohnt ein göttlicher Funke!“ Er war ein musikalischer Genius von Gottes Gnaden; was dem frischen, nie versiegenden Born seiner schaffenden Phantasie entsprang, das ist voll natürlicher Anmut und von hinnehmender unmittelbar packender Schönheit. Was sich bei ihm allein zuweilen vermiffen läßt, das ist die volle Geschlossenheit und Zusammengefaßtheit des Wesens und Schaffens, die eherne Männlichkeit eines Beethoven, das sichere Ebenmaß, die strenge Gedankenzucht, welche der unerschöpflichen Phantasie Zügel anlegt und die Fülle der sich herzubrückenden Gedanken und Eingebungen in gebrungene, mit sicherer Hand gefügte Form hant; man hat hie und da das Gefühl, als fehlte seiner Musik, im Wilbe zu reden, die Festigkeit des Knochenbaus. Der Zauber seiner Meisterwerke auch auf dem Gebiete der Sinfonie und Sonate ruht weniger in der imponirenden Gewalt, welche das organisch-gefügte Kunstwerk ausübt, als in der tiefen, ergreifenden Lyrik, welche sie durchzieht: in der landschaftlichen Stimmung, der prächtigen Färbung und Beleuchtung, der Verebfsamkeit seiner blühenden Cantilene, der Mannigfaltigkeit reizvoller Combinationen. Darüber vergißt man gerne, daß er häufig zu breit wird. Es ist mehr eine weibliche Innigkeit, die uns in Schuberts Klängen gefangen nimmt.

Das bedeutendste mußte demnach Schubert im Lyrischen Liede leisten (er schuf gegen 600 Lieder). Denn hier bedingte der poetische Rahmen schon die geschlossene Form und kommt seinem Schaffen die Verbindung unerschöpflicher Erfindungskraft, Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit der Form mit einem gewissen poetischen Realismus, der liebevoll in das Detail bringt, ganz besonders zu statten. Auf dem Gebiete des Liedes erreicht er die volle classische Meisterschaft. Die „Müllerlieder“ dürfen unbedingt neben Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte“ gestellt werden. Ueber den Liedern seiner Zeitgenossen stehen Schuberts Lieder etwa so hoch, wie Göthes Lyrik über der seiner Zeitgenossen und Vorgänger.

Unter den 7, beziehungsweise 8 Sinfonien, welche Schubert hinterlassen hat, ragt neben der unvollendeten H moll-Sinfonie als ein Werk von classischer Reife die C dur-Sinfonie hervor; steht sie hinter Beethovens Sinfonien auch zurück in Bezug auf Gewalt und Gedrungenheit der Tongestaltung, so nimmt sie uns gefangen durch den Liebreiz gesangreicher Melodik, überraschenden Reichtum an leuchtenden Farben, poetischen Schwung und unnachahmlich feinsinnige Vertheilung von Licht und Schatten in Harmonie und Instrumentation.

Classische Meisterschaft bekunden Schuberts Werke für Kammermusik, drei Streichquartette (A moll, G dur, D moll), unter welchen dem D moll-Quartett mit den ergreifenden Variationen („Der Tod und das Mädchen“) entschieden der Preis gehört; ein Octett für Streichquartett, Contrabaß, Horn, Fagott und Clarinette (op. 166), ein Streichquintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncello (op. 163), ein Clavierquintett (das sogenannte „Forellenquintett“ op. 114, so genannt, weil das Lied „Die Forelle“ darin als Thema benützt ist); von den Trios (B dur op. 99, Es dur op. 100) namentlich das Es dur-Trio. Dankbar und voll Poesie sind die Compositionen für Violine und Clavier (Rondo brillant op. 70 H moll, 3 Sonatinen op. 137, Phantasie op. 159, Duo op. 162).

Ungemein groß ist die Zahl der Claviercompositionen; voran stehen die 10 Sonaten, von welchen die erste A moll (op. 42) und die letzte B dur von besondrer Bedeutung sind, eine eilfte, unvollendete C dur, hat L. Stark in gelungener Weise ergänzt. Im Vergleich mit Beethovens unmittelbar aus dem Innern hervorströmenden Sonaten tragen sie mehr einen contemplativen Charakter; sie wirken weniger ergreifend, als fesselnd und erquickend, die Wirkung ist weniger ethischer, als poetischer und rein ästhetischer Natur (wie bei Mozart). Zum Reizvollsten, was Schubert geschaffen hat, gehören seine durch und durch poetischen freien Charakterstücke, die moments musicals (op. 94) und Inpromptus (op. 90, 142), in welchen er

feine ganze Gedankenfülle in engerem Rahmen offenbart und den ganzen Liebreiz seiner Tonpoesie zu genießen gibt.

Am wenigsten glückte es ihm mit feinen Opern und Singspielen („Des Teufels Lustschloß“ [1814, verloren], „Der vierjährige Posten“, „Fernando“, „Claudine von Villa Bella“, „Die beiden Freunde von Salamanca“, „Adrast“, „Die Minnefänger“, „Die Spiegelritter“ [1815, meist verloren], „Sakuntala“ [1820, unvollendet], „Die Zwillinge“ [Gesangspoffe], „Die Zauberharfe“, „Alfonso und Estrella“ [1822], Musik zur „Kofamunde“, „Fierabras“, „Die Bürgerschaft“, „Der häusliche Krieg“ u. a.), von denen nur wenige überhaupt zur Aufführung kamen, keine sich dauernd erhielt. Es fehlte ihm wohl für das musikalische Drama die Concision und Prägnanz des Ausdrucks, die Herrschaft über die starken Mittel, welche eine eindringliche Wirkung auf der Bühne erzielen. Dagegen entfaltet er im Singspiel den ganzen Reiz und die liebenswürdige Beweglichkeit und Grazie seiner Melodik („Der häusliche Krieg“).

Groß und bedeutend erscheint er in den Chorwerken, die nicht für die dramatische Aufführung geschrieben sind; ein herrliches Werk voll Schwung ist „Mirjams Siegesgesang“ (für Chor, Sopran-Solo und Orchester); ergreifend ist „Das Gebet vor der Schlacht“ (Chor, Soli, Clavier); von tiefer Wirkung sind seine Compositionen für Männerstimmen („Gesang der Geister über den Wassern“, „Hymne an den hl. Geist“, „Schlafgesang“ u. s. f.).

Seine Kirchencompositionen (6 Messen, eine deutsche Messe, die Oftercantate „Lazarus“, der 92. Psalm, kleinere Chorwerke) tragen zwar nicht das Gepräge strenger Kirchlichkeit, sondern das Gepräge der Subjectivität; dafür entschädigt reichlich die seelenvolle Innigkeit, der religiöse Schwung, die bezaubernde Schönheit und der heilige Ernst, wodurch auch diese Werke, insbesondere die Es dur-Messe, den ersten der Gattung beigezählt zu werden verdienen.

So steht Schubert vor uns als einer der genialsten und

schöpferischsten Meister aller Zeiten. In dem Vorwalten der poetischen Phantasie, in dem Realismus und Farbenglanz seiner Töne verräth er den Romantiker. Aber das Formgefühl, das ihn über dem landschaftlichen Colorit und dem Ausdruck der Leidenschaft doch niemals die Feinheit, Klarheit und Sicherheit der Zeichnung vergessen ließ, reiht ihn unmittelbar den Classikern an.

Sein Gedächtniß ehrte der Wiener Männergesangverein durch ein Denkmal, das dem Meister 1872 im Wiener Stadtpark gesetzt wurde.

2. Ludwig Spohr.

Quellen: L. Spohrs Selbstbiographie, Cassel und Göttingen 1860, Wigand.

Malibran, Spohrs Leben. Leipzig 1860. Vgl. Riehl, a. a. D. II. S. 132.

Schletterer, H. M., Ludwig Spohr, Nr. 29 in der Sammlung musikalischer Vorträge von Paul Graf Waldersee, Leipzig 1881.

War Schubert Romantiker aus Naivetät, so ist es Spohr aus Ueberzeugung. Aber die künstlerische, von der Romantik genährte Phantasie litt bei ihm — gerade umgekehrt wie bei Schubert — unter der Herrschaft des künstlerischen Verstandes.

1. Ludwig Spohr war der Sohn eines Arztes, geboren zu Braunschweig am 5. April 1784. Den ersten Unterricht im Violinspiel erhielt er von Rector Riemenhneider in Seesen, wohin Spohrs Vater gezogen war. Die überraschenden Fortschritte, welche der Knabe, der ursprünglich nicht zum Musiker bestimmt war, machte, veranlaßten den Vater, dem Knaben neben einer tüchtigen Schulbildung eine gründliche musikalische Schule zu gewähren. Er erhielt dieselbe in Braunschweig zuerst durch den Concertmeister Maucourt, dann durch Franz Eck, welchen Ludwig (1802) auf einer Kunstreise nach Rußland begleitete. In der Theorie hatte er den ersten Unterricht von dem Organisten Hartung erhalten.

Eine selbständig unternommene Concertreise (1804) errang ihm den Ruf eines vollendeten Violinvirtuosen.

Spohr war von Anfang an auf formelle Festigkeit und solide Gründlichkeit in der Musik gewiesen worden. Sein Lehrer in der Theorie, Hartung, war ein Mann der strengen Schule, Spohrs Vorbild war Mozart. Classische Form und thematische Dialektik hat er allezeit angestrebt und als das erste Erforderniß des Kunstwerks erkannt.

Mit 21 Jahren wurde er Concertmeister in Gotha als Nachfolger Ernsts und verheiratete sich mit der Harfenvirtuosin Dorothea Scheidler, welche ihn von nun an auf seinen Wanderungen begleitete. 1812—1816 weilte er als Kapellmeister des Theaters an der Wien in Wien, dann finden wir ihn in Italien (Mailand 1817, wo er mit Paganini concertirte); 1817—20 in Frankfurt a. M. als Kapellmeister am Stadttheater, 1810 in Paris und London, 1821 in Dresden, bis er sich 1822 in Cassel als Hofkapellmeister bleibend fesseln ließ.

Hatte der Violinvirtuose Spohr überall enthusiastischen Beifall gefunden, so mußte sich der Musiker und Componist Spohr durch vielfache Kränkung und Zurücksetzung durchkämpfen. In seine Jugend hatte Mozarts Sonne geleuchtet, in Wien hatte er zu Beethoven, dem Manne der 9. Sinfonie, während des Wiener Kongresses staunend aufgeblickt — für ihn war der hereinfluthende Rossinismus und die von Wien aus herrschendwerdende weichliche Sentimentalitätsmusik eine harte bittere Prüfung. Nur mit Mühe vermochte er in Cassel Haydn, Mozart und Beethoven auf seinen Concertprogrammen zu erhalten. Schon weil er mit männlichem Ernst selbst den Baunen des Hofes gegenüber für die Reinheit und Heiligkeit der Kunst eintrat und seine ganze Autorität als Künstler und Virtuos für die Idealität einsetzte, hat Spohr ein unvergängliches Verdienst in der modernen Musikgeschichte. Es zeugt ferner von einem feinen Verständniß für die Aufgaben und Bedürfnisse der modernen Zeit, daß Spohr zu Cassel einen Singverein von

Dilettanten in's Leben rief. Damit sicherte sich der Kunst-Musiker die Wirkung auf die Gesellschaft und leitete die künstlerische Heranbildung derselben ein, deren Frucht das allgemeinere Kunstverständniß und der edlere Geschmack des Kunst-dilettantismus unsrer Zeit ist.

Seine dienstliche Stellung in Cassel, die er der Kapelle gegenüber mit Humanität, den Launen des Hofes und des Publikums gegenüber mit Festigkeit bekleidete, war an Widerwärtigkeiten jeder Art reich. Dem alten Manne wurde gar manche ungerechte Kränkung zugefügt: 1857 wurde er gegen seinen Willen pensionirt. — Auch das Leben brachte Bitteres, 1834 verlor er seine Gattin, die treue, verständnißvolle Genossin seiner Kunst. 1836 verheirathete er sich zum zweiten Male mit der Pianistin Marianne Pfeiffer. Bei alle dem fand er, ein edler Idealist, seine volle Befriedigung im rastlosen Schaffen. Er starb, ein treuer Vorseher der reinen Kunst mitten in einer auch im Kunstleben verworrenen und unklaren Zeit, am 22. Okt. 1859, nachdem er noch das Neuaufblühen classischen Geistes in Mendelssohn mit erlebt und mit seltener Weitherzigkeit die neue Kunst Richard Wagners begrüßt hatte. Er war „der letzte jener ernsten, echten Musiker, deren Jugend noch von der hellstrahlenden Sonne Mozarts unmittelbar beleuchtet war“. „Er war ein redlicher, ernster Meister seiner Kunst, der Halt seines Lebens war Glaube an seine Kunst, und dieser Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit“, so hat ihn Rich. Wagner treffend und liebevoll gezeichnet.

2. Spohrs kunstgeschichtliche Bedeutung ist eine doppelte: als Violinist hat er die deutsche Schule des Violinspiels begründet: im Bach'schen Geiste wird hier aller Nachdruck auf Kraft und Reinheit des Tons, Noblesse und ungekünstelte, unmanierirte Weise des Vortrags gelegt. Der Künstler soll das Werk spielen, nicht sich selbst.

Als Componist erscheint Spohr in erster Linie als der Vertreter der an Mozart großgewachsenen gebiegenen, strengen

Form, die er in den Dienst des romantischen Geistes stellte. Wie er ein vielseitig und wissenschaftlich gebildeter Mann war, so sympathisirte er lebhaft mit den edlen Bewegungen seiner Zeit, den literarischen wie den politischen (kurz vor seinem Tode trat er — trotz seiner amtlichen Stellung — in den Nationalverein ein). Daher wandte er sich in der Oper („Faust“, „Jeffsonda“, Zemire und Azor“, „Aruna“, „Der Zweikampf mit der Geliebten“, „Der Berggeist“, „Pietro von Albano“, „Der Alchymist“ [1832], „Die Kreuzfahrer“ [1838]), den romantischen Stoffen zu aus voller Ueberzeugung und mit Absicht. Einen durchschlagenden Erfolg fand nur „Jeffsonda“, die andern blieben, so reich sie an edelstem Gehalt sind, trotz mehrfacher Aufführungen, Litteraturopern. Bedeutendes leistete er auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik (10 Sinfonien: B dur, D moll, C moll, Weihe der Töne, C moll [2], Historische Sinfonie, Irdisches und Göttliches im Menschenleben, Die vier Jahreszeiten, 2 nachgelassene, Ouverture zu „Macbeth“, Concert-Ouverturen u. s. f.); von hervorragendem Wert, an classische Reife streifend, sind seine Violinconcerte (15 an der Zahl, besonders das A dur-Concert Nr. 8 [„In Form einer Gesangsscene“] und das D moll-Concert [op. 55]). Von seinen 33 Streichquartetten und 4 Doppelquartetten hat sich keines auf die Dauer eingebürgert; auch die übrigen Compositionen für Kammermusik (ein Streichsextett, 7 Streichquintette, Sonaten für Harfe und Violine, Violine und Clavier, 5 Trios, 2 Clavierquintette, 1 Sextett, Octett, Nonett u.) sind, soviel des Geistvollen sie bieten, von der Gegenwart vergessen. Die Ursache mag darin liegen, daß bei Spohr die Romantik im Widerspruch steht mit der classischen Form. Die Ideenschwere drückt seinen musikalischen Gedankenflug nieder, engt sein Schaffen ein und hemmt ihm die Freiheit der Bewegung; er will als ächter Romantiker zu viel ausdrücken, feilt und schärft zu sehr im Dienst des Gedankens; aber die strenge Schule, der gebiegene musikalische Verstand erlaubt ihm dabei doch keine scharfen Pointen, keine

drastische Abgerissenheit, keine gewaltjame Wendung — es bleibt ihm für die Detailzeichnung und Detailfärbung nur die Modulation übrig, die er denn auch so oft anwendet, daß seine Musik hie und da etwas Verschwommenes, Verschwombendes, Elegisches erhält, wo er gerade das Gegentheil beabsichtigt. Auch die Oratorien („Die letzten Dinge“, „Des Heilands letzte Stunden“, „Der Fall Babels“, — ein Requiem blieb unvollendet) leiden unter dem Widerstreben der strengen Form gegen die Ideenfülle der Romantik; nur Cines, „Die letzten Dinge“, hat sich wirklich im Volke eingebürgert, Dank der edlen, biblischen Haltung und der Innigkeit der Musik, die manche Anklänge an die Bühne vergessen macht. So steht Spohr vor uns als der Besten Ciner. Wenn ihm auch Beethovens Großheit und gewaltige Individualität fehlt, so ist er in jeder Note gediegen, tüchtig, ein Deutscher durch und durch. Die Romantik hat ihn vor der Pedanterie, die Schule vor der romantischen Negation der Schönheitslinie bewahrt. Er ist ein ganzer Künstler, ein Meister im vollsten Sinne des Wortes, der uns den klassischen Idealismus vererbt hat, aber kein bahnbrechender Genius, der für die neuen Ideen, denen er als gebildeter Mensch huldigte, auch das entsprechende künstlerische Gewand hätte finden können. —

Weniger befangen vom klassischen Geiste, fest und kühn den romantischen Ideen zugethan ist der eigentliche, consequente Vertreter der Richtung

3. Karl Maria von Weber.

Quellen: C. M. v. Webers hinterlassene Schriften, 2. Bde. Leipzig 1828. Karl Maria von Weber. Ein Lebensbild. Von Max Maria von Weber. Leipzig 1864—66.

C. M. von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen von F. W. Jähns. Leipzig 1873.

H. A. Köstlin, C. M. v. Weber. Fr. Silcher. Stuttgart 1877.

H. Reißmann, Carl Maria von Weber. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1882.

Ist Epohrs Persönlichkeit der Ausdruck deutscher Gebiegenheit und Tüchtigkeit, sein künstlerisches Wirken die Frucht allseitiger Bildung und strenger Schule, so tritt uns in Weber der geniale Mensch entgegen, der vom Leben mehr gelernt hat als von der Schule, dem Regel und Gesetz nur so weit etwas galten, als sie seinem Genius dienten, der keinen Anstand nimmt, die Fesseln der Schule zu sprengen, wenn er sich als Künstler im Rechte hiezu glaubt. Als Schriftsteller und Musiker kämpft er mit feuriger Entschiedenheit gegen die aus der classischen Zeit stammende musikalische Scholastik und ihre, wie es seinem ideenschwangeren Genius vorkommt, allzubrückenden Fesseln; er kämpft vollbewußt gegen den classischen Formalismus: auch bei der reinen instrumentalen Musik will er vor allem andern sprudelnden Inhalt, zündende Geistesblitze, packende Gedanken, hinreißendes, die Hörer im Innersten aufrührendes Pathos. Die Musik soll aufregen, ergreifen, begeistern. Für den milden Glanz der classischen Schönheit, für jene organisch in sich selbst gegliederte und in sich selbst ruhende, das Gleichgewicht und harmonische Maß in allen Theilen wahrende Musik, die ebenso innerlich beruhigt und erquickt, wie sie den ganzen Menschen erfasst und ergreift, hatte Weber weniger Sinn; er ist ein Mann des zündenden Effects, der augenblicklichen, wenn auch edlen Wirkung; sein Publikum ist nicht der kleine Kreis der Kenner und Auserwählten, „die Kammer“, sondern das Volk: er wendet sich am liebsten an das Volk selbst im Theater, oder wenigstens an den gefüllten Concertsaal.

Ein solcher Mann war von Haus aus zur Wirkung in's Große auf die Masse, also zum Dramatiker bestimmt, und es liegt Webers Bedeutung ganz wesentlich auf dem Gebiete des volkstümlichen Musikdramas, auf diesem ist er nahezu Classifier.

Auf dem Gebiete der reinen Musik brachte er eine größere Freiheit der Bewegung, einen Reichthum neuer Combinationen, Farben, Wendungen, durch welche die Sprechgabe der Tonkunst

und ihr Vermögen, bis in's feinste Detail hinein zu charakterisieren, ungemein gesteigert wurde; dagegen fehlte ihm die klassische Ruhe und sichere Haltung. Anders stellt sich die Sache im Drama, wo die volle Wirkung durch den poetischen Gedanken erzielt und dadurch der einseitig erregenden und überraschenden Wirkung der Musik im Einzelnen durch das Ganze das Gleichgewicht gegeben wird.

Karl Maria von Weber wurde am 18. Dez. 1786 zu Eutin geboren. Sein Vater Franz Anton von Weber gehörte einem einst begüterten Adels-Geschlechte Niederösterreichs an, war aber durch seine Manie für Musik und Bühne, die sich mit künstlerischem Leichtsinne vereinte, in seinen Verhältnissen heruntergekommen. Aus einem vornehmen Hofcavalier war er zuletzt ein wandernder Schauspieler geworden; bei Karl Marias Geburt war er augenblicklich bürgerlicher Kapellmeister in dem holstein'schen Städtchen Eutin. Es war ein fahrendes Musikantenblut in dem lebhaften Mann, und diese unstäte Unruhe, die nirgends Halt machen konnte, ist auf den Sohn übergegangen. (Wie bekannt, war Franz Anton v. Weber der Onkel von Mozarts Gattin (Constanze Weber) und es war also Weber mit Mozart verwandt.)

Der Vater führte mit seinen Kindern, die er in seiner Weise sorgfältig erzog, ein unruhiges Wanderleben. Mit Leidenschaft verfolgte er den Gedanken, aus einem seiner Söhne ein musikalisches Genie zu erziehen; Karl Maria zeigte Anfangs am wenigsten Begabung beziehungsweise Lust dazu, er versuchte sich lieber in der Malerei, die seiner lebhaften Phantasie mehr zusagte, als die trockenen Anfangsgründe der Musik. Erst als er während eines durch die kriegerischen Verhältnisse herbeigeführten längeren Aufenthalts in Salzburg in Michael Haydn's Schule gegeben wurde, erwachte seine Liebe zur Tonkunst und mit ihr sogleich die Schaffenslust und Schaffenskraft. Schon 1798 erschienen 6 Fughetten (op. 1), die unter Haydn's Augen entstanden waren, im Druck.

Der Vater, Karl Marias eigentümliche Begabung richtig beurteilend, suchte ihn von Anfang an der Bühne zuzuführen; er wandte sich daher 1798 nach München, wo unter Karl Theodor die Oper in besonderer Blüte stand. Hier erhielt Karl Maria Unterricht in der Composition bei dem Hoforganisten J. N. Kälcher, der auf das Wesen des strebsamen Jünglings sorgfältig einging. „Dem klaren, stufenweise fortschreitenden, sorgfältigen Unterrichte Kälchers verdanke ich größtentheils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauche der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen, vierstimmigen Satz, die dem Tondichter so natürlich werden müssen, soll er rein sich und seine Ideen dem Hörer wiedergeben können, wie dem Dichter Recht-schreibekunst und Silbenmaß“ (so bekennt W. selbst).

Daneben betheiligte er sich an Wallishausers (als Sänger „Vallési“) Akademien als Pianist und machte gewaltige Fortschritte. Ein Unglücksfall in Kälchers Wohnung (Feuer verzehrte den Kasten, in welchem Webers Compositionen aufbewahrt wurden) machte Weber eine Zeitlang an seinem Berufe irre. Mit der ihm eigenen, unruhigen Hast widmete er sich dem von Sennefelder eben erfundenen Steindruck, in welchem er auf Veranlassung seines Vaters schon einen guten Anfang gemacht hatte. Er siedelte mit dem Zwecke, einen lithographischen Notendruck zu begründen, nach Freiberg über. Aber die unwiderstehliche Liebe zur Tonkunst erwachte schon auf der Reise dorthin wieder und in Freiberg angekommen componirte er in kurzer Zeit für das dortige Theater die Oper „Das stumme Waldmädchen“, nach seinem eigenen Ausspruch „ein höchst unreifes Produkt, nur hie und da nicht ganz leer von Erfindung“.

Nach kurzem Aufenthalt in Freiberg ging's wieder auf die Wanderung und 1801 zu längerem Aufenthalt nach Salzburg, wo unter den Augen von Michael Haydn die reizende komische Oper „Peter Schmall und seine Nachbarn“ (1802) entstand (ebenso »six pièces à quatre mains op. 3«). Im Sommer 1803 betrat er die klassische Stadt der Musik, Wien.

Hier wurde Abt Vogler (s. o. S. 378) sein Lehrer. Mit scharfem Blick erkannte dieser, was dem vorwärtsdrängenden Genie noch fehle: die strenge Schule, und nöthigte ihn, auf das eigne Schaffen vorläufig zu verzichten und erst die strenge Schule der Classiker durchzumachen. Weber thats mit „Entsagung“ und schon nach einem Jahr erklärte ihn Vogler für fertig. 1804 nahm er die Stelle eines Kapellmeisters in Breslau an, aber bald galt er einer nur die ökonomische Seite des Theaters ins Auge fassenden Verwaltung und einer dem Schlenbrian huldigenden Partei der Musiker „als Verschwender und Jäger nach Idealzuständen“ und mußte schon 1806 seine Entlassung nehmen. Aus den drückenden Verhältnissen, in die er hiedurch gerieth, da er selbst wie sein Vater kränklich war, befreite ihn der Ruf des Herzogs Eugen von Württemberg, der, selbst ein musikalisch hochbegabter Kenner, ihn als seinen Musik-Intendanten nach Karlsruhe (Schlesien) berief. Als der Krieg den Herzog veranlaßte, seine Kapelle aufzulösen, kam Weber auf die Verwendung des Herzogs hin in die Dienste des Herzogs Louis von Württemberg nach Ludwigsburg als dessen Privat-Secretär. Allein Weber kam hier in Kreise, die seinen Jugendübermut nur allzusehr herausforderten; der geniale Künstler gab sich ganz dem Lebensgenusse hin und, wenn er auch der Tonkunst immer noch treu blieb, so gehörte er ihr doch nicht mehr ganz an. Seine Versuche fand Epohr, der ihn in Stuttgart flüchtig kennen lernte, „dilettantenmäßig“ — das sprunghafte Wesen konnte dem an den Classikern genährten Kunstsinne Epohrs nicht behagen. Weber selbst schloß sich innig an Franz Danzi an, der in jener Zeit die Leitung der Stuttgarter Hofkapelle übernommen hatte, bis eine Katastrophe seinem Aufenthalt in Württemberg ein Ende machte. Er war, ohne seine Schuld, in eine zweideutige Hof-Affaire verwickelt worden und wurde auf königlichen Befehl sammt seinem Vater 1810 über die Grenze gebracht. Von nun an bezeichnet Strenge gegen sich selbst, Gewissenhaftigkeit und Pünktlichkeit im gesammten

Thun und Lassen seinen Weg. Der Jüngling ist zum Manne geworden und auch der Künstler hat sich selbst gefunden.

Noch in Ludwigsburg-Stuttgart hatte Weber die Oper „Silvana“ und eine Reihe brillanter Clavierwerke (op. 10, 12, 21) geschrieben. Jetzt warf er sich, geläutert und zum Bewußtsein seiner selbst gebracht, der Kunst als „erlösender“ Macht in die Arme.

Er wandte sich nach Mannheim, wohin Danzi's Empfehlungen ihn geleiteten und wo er sich als Pianist und Compönist schnell Achtung und Beifall errang.

In Darmstadt genoß er noch einmal neben Meyerbeer den Unterricht des Abts Vogler. Der künstlerische Wandertrieb führte ihn fort und fort in die Ferne und endlich nach längeren Aufenhalten in München („Abu Hassan 1811“) und Mannheim nach Berlin (1812). Der Aufenthalt in der durchgeistigten Atmosphäre der „Metropole der Intelligenz“, der Umgang mit einer sehr kritisch gerichteten Gesellschaft trug wesentlich zur inneren Reife des Meisters bei. Die Lücken seiner Bildung kamen ihm hier zum vollen Bewußtsein; er selbst, schon früher mit der Feder thätig, wurde zum Kritiker mit voller Absicht; sein Schaffen nahm eine klare Richtung an. Zwar die Musiker Zelter, Righini u. a. verhielten sich kühl gegen ihn, aber warme Theilnahme fand er dafür bei den Dichtern Brentano, Tiege u. a.

1813 übernahm er die Leitung der Oper in Prag, die er völlig umgestaltete. Der Meister im Bühnenwesen zeigte sich in den alle Seiten desselben umfassenden Organisationen. Weber war nicht bloß Künstler der Musik, sondern überhaupt: die Oper faßte er nicht nach ihrer musikalischen Seite allein, sondern in ihrer gesammten künstlerischen Bedeutung auf.

Die Begeisterung der Freiheitskriege entzündete den mit dem Volke lebhaft sympathisirenden Künstler. Es entstanden die Weisen zu „Beher und Schwert“ (1814), die Webers Namen mit Einem Schlag volkstümlich machten. Nachdem er das „geistige Spital“ (Prag), wo er jeder Anregung entbehrte, ver-

lassen und wieder drei genutzreiche Jahre in Berlin zugebracht hatte, nahm er einen Ruf nach Dresden an (1817), wo er sich mit Caroline Brandt zu glücklicher Ehe verband. Hier war ihm die Aufgabe gestellt, „eine deutsche Oper zu gründen“. Das Volk war erwacht, der nationale Geist war hell aufgeflammt: das war der Boden, auf dem Weber, der eben nicht bloß Kammer- und Salonmusiker sein konnte, sondern dem die Fühlung mit dem Geiste der Nation die Bedingung des Schaffens und ihre Sympathie der Sporn dazu war, seinen Genius entfalten konnte. Alles bisherige ist daher nur als Vorarbeit für die nun folgenden Meisterwerke anzusehen. Dazu hatte er unstät wandern und überall wieder neu zu lernen anfangen müssen, um auf dem Gebiete der deutschen Volksoper das Meisterwerk zu schaffen. In Dresden entstand „Preciosa“, (1821 in Berlin) „Der Freischütz“, (am 18. Juni 1821 zum ersten Mal unter jubelnder Begeisterung in Berlin aufgeführt), „Euryanthe“ (Wien 1825), „Oberon“ (1826): mit ihnen hat Weber, geleitet und getragen von der geistigen Bildung seiner Zeit, den Gedanken vollendet, der dem deutschen Singspiel zu Grunde gelegen war und der „Zauberflöte“ die Herzen gewonnen hatte.

Damit ist uns zugleich der rechte Gesichtspunkt für Webers Beurteilung gegeben. Seine Bedeutung liegt weniger auf dem eigentlich musikalischen Gebiete, als auf dem kunstgeschichtlichen und culturgeschichtlichen. Die Musik als solche hat er nicht wesentlich weitergeführt, aber er hat der Musik, indem er sie in den sympathischen Contact mit dem Volksgeist brachte, eine völlig neue, sociale Bedeutung gesichert: was bisher das Privilegium seiner Kreise gewesen war, hat Weber dem Volke geschenkt. Durch seine universelle Bildung und seine fruchtbare kritische Feder hat er den Musikern ein neues Bewußtsein ihrer künstlerischen und socialen Stellung und der Musik ein Bewußtsein von ihrer allgemeinen culturgeschichtlichen Aufgabe gegeben.

Wenn man also bei der Beurteilung von Weber dem Musiker sich hüten muß, unter dem Eindruck des jugendlichen

Schwungs und des blendenden Glanzes seiner Arbeiten diese zu überschätzen, wenn man zugestehen muß, daß manche etwas zu sehr den Stempel geistiger Virtuosität tragen und bei allem Glanz der Conception und allem Reichtum der Phantasie, wie er ihn namentlich auf dem Gebiete des Rhythmus entfaltet, doch vielfach der gediegenen, gründlichen Durcharbeitung entbehren — so gebührt Weber dem Künstler in der Geschichte der Musik, die eben nicht bloß Geschichte des Tonjahres ist, eine der ersten Stellen. Er hat die gesammte Musik im Bewußtsein der Nation zur Culturmacht erhoben. Ihm gebührt daher noch ein eingehendes Wort bei der Besprechung der dramatischen und volkstümlichen Musik.

Weber überlebte seine Meisterwerke nicht lange. Er starb auf einer Kunstreise, ferne von der Heimat, in London am 5. Juni 1826; er war der erste Künstler, an dessen Tod die ganze Nation Antheil nahm; Liebe und Theilnahme aber galt nicht sowohl dem „Musiker“, als vielmehr dem Sängler des „Freischützen“. Gleichwohl nimmt auch der „Musiker“ Weber eine hervorragende Stellung ein, insbesondere als Meister des Pianofortespiels und der Pianofortecomposition (Concertstück, Polonaise in Es dur, op. 21, Rondo brillante op. 62, Aufforderung zum Tanz, 4 Sonaten (C dur, As dur, D moll, E moll), Concerte in C dur und Es dur, Variationen u. a.). Von den Werken für Kammermusik (Violinsonaten, Duos für Clarinette und Clavier, Trio, Clavierquartett in B dur, Quintett für Clarinette und Streichquartett [op. 34], Fagottconcert) und für Orchester (2 Sinfonien, Overturen u.) hat sich nur die „Jubelouverture“ (zum 50jährigen Regierungsjubiläum Friedrich Augusts), in der Gunst des Publikums erhalten; auch die Cantaten stehen zurück gegen die dramatischen Werke des Meisters. So hat Weber selbst durch seine Entwicklung den Beweis geliefert, daß die Romantik erst auf dem Gebiete der Oper ihre vollen Triumphe feiern kann. Auf dem Gebiete der reinen Musik führte sie, consequent durchgeführt, zu einer Tonsymbolik, einer verstandes-

mäßigen Auffassung der Musik, welche für die Kunst als solche schädlich war und zu Ausschreitungen in's Häßliche Anlaß gab. Eine Musik galt den einseitigen Romantikern, wenn sie nur interessant war und Sinn hatte; ob sie schön war, kam erst in zweiter Linie zur Sprache. Man verlangte Charakter und packende Frische, aber man mußte auch „bezeichnende“ Häßlichkeit und musikalische Zeichendeuterei in Kauf nehmen.

Es war ein Glück, daß der romantischen Zeichenkrämerei und dem italienischen Melodientaumel eine Rückwendung zur Classicität vorbeugte, durch welche Kammer und Theater, Volk und Kenner versöhnt wurden; man mußte sich der Verschiedenheit der musikalischen Aufgaben und der unvergänglichen Gesetze der Form wieder mehr bewußt werden. Diese bewußte Hinwendung zur classischen Form vollzog Mendelssohn und er wurde damit das Haupt einer neuen Schule, welche von der scholastischen Richtung, die sich an die Classiker unmittelbar angeschlossen, schon dadurch sich unterschied, daß nun als die rechte Grundlage der musikalischen Meisterschaft die allgemeine, vielseitige Menschenbildung verlangt wurde. Wo diese fehlt, und damit die Fähigkeit, das „Alte“ nicht nur zu copiren, sondern von den Alten zu lernen, wie das Neue gemacht wird, da wird und wurde der Mendelssohn'sche Classicismus wiederum zum scholastischen Schematismus und zur pedantischen Classomanie.

3. Abschnitt.

Der neuere Classicismus.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Quellen: Lampadius, F. Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde. Leipzig 1848.

Neumann, W., Felix Mendelssohn-Bartholdy. Cassel 1854.

Dr. Karl Mendelssohn-Bartholdy, Göthe und Felix Mendelssohn. Leipzig 1861.

Ed. Devrient, Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich. Leipzig 1869.

Rößlin, Geschichte der Musik. 3. Aufl.

- H. Siehne, Mendelssohns verdienstvolles Wirken als deutscher Ton-
dichter. Karlsruhe 1873.
- A. Reißmann, Felix Mendelssohn-Bartholdy, sein Leben und seine
Werke. Berlin 1873.
- F. Siller, F. Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen.
- J. Sittard, Mendelssohn-Bartholdy (Leipzig 1881). (Sammlung
musik. Vorträge Nr. 33).

Mendelssohn's Briefe I. und II. Leipzig 1861 ff.

S. Henjelt, Die Familie Mendelssohn (II. A.) Berlin 1880.

Felix Mendelssohn-Bartholdy wurde am 3. Febr. 1809 zu Hamburg geboren als der Sohn Abraham Mendelssohns und Enkel des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn. Der Vater war Banquier, ein feingebildeter, außerordentlich gewissenhafter und durch Adel der Gesinnung ausgezeichnete Mann; die Mutter eine liebenswürdige, fein gestimmte und zart empfindende Natur. Das Familienleben im Hause, in welches uns Mendelssohns Briefe einen reizenden Einblick thun lassen, war ein überaus gemüthvolles, getragen von der herzlichsten gegenseitigen Liebe und Harmonie; eine warme Religiosität, gesättigt mit dem milden Geiste einer ächt humanen Bildung, gab ihm die Weihe. Die besten Geister der Gesellschaft Berlins, Gelehrte wie Künstler, fanden sich gerne in diesem Hause zusammen und so waren die frühesten Eindrücke, die Mendelssohn empfing, solche, die in ihm ein feines Gefühl für das Edle, Zarte und Schöne ausbilden mußten. Der reine Schönheits Sinn, der durchaus nichts Häßliches weder in ästhetischer noch in sittlicher Hinsicht verträgt, war ihm, wie einst Mozart, schon angeboren und fand in dem Geiste, der im Hause waltete, reiche Nahrung. Gerade wie Mozart verband auch den jungen Mendelssohn eine tiefe Pietät mit seinem Vater, der ihm freilich auch seinerseits ein wahrer Leopold Mozart war, indem er mit väterlichem Rath und aufopfernder Sorge über der Entwicklung des Sohnes wachte und — dieß freilich in ganz anderem Maße als es der Vater

Mozarts, der ein armer Musikus war, thun konnte — mit seinen reichen Mitteln dem Sohne die Bahn zu seinem vor-gestreckten Ziele ebnete.

Frühzeitig zeigte sich bei Felix und seiner Schwester Fanny eine außerordentliche Begabung für Musik und er erhielt bei Berger, dem Schüler Clementis, Unterricht im Pianofortespiel, bei Henning im Violinspiel, bei Zelter, dem Gründer der Berliner Singakademie, Unterricht in der Composition. Auch Moscheles nahm sich, so lange er sich in Berlin aufhielt, des talentvollen Knaben an. Jeden Sonntag fanden im Mendels-*sohn*'schen Hause musikalische Aufführungen im engeren, ge-wählten Kreise statt, bei welchen ein kleines Orchester mitwirkte und der junge Mendelssohn dirigierte, so daß er schon frühe in das Verständniß des Orchesters hineinwuchs und reichlich Ge-legenheit fand, die Wirkung seiner Compositionen alsbald bei der Aufführung zu beobachten.

Wiewohl Felix schon im 9. Jahre öffentlich auftrat und schon im 15. Lebensjahre meisterliche Compositionen herausgab (C moll-Sinfonie 1822), so drang der Vater doch in erster Linie auf allseitige und gründliche Bildung; erst als Cherubini, welchen der Vater 1825 mit dem jungen Felix in Paris auf-suchte, diesen lebhaft zum Beruf des Künstlers aufmunterte, ja sich selbst zur Ausbildung desselben erbot, weihte Felix mit voller Entschiedenheit sein Leben der Kunst, bezog aber, mit einer trefflichen humanistischen Bildung ausgerüstet, (1827) vorher noch die Universität Berlin, um Vorlesungen allgemein bildender Art zu hören. Schon früher (1821) war er durch Zelter bei Göthe eingeführt worden, dessen imponirendes und doch so durchaus harmonisches, classisches Wesen läuternd und stärkend auf ihn einwirkte. Eine Oper, „Die Hochzeit des Ca-macho“ op. 10, welche im Jahre 1827 im Schauspielhause zu Berlin aufgeführt wurde, fand nicht die erwünschte Aufnahme.

Die öffentliche Künstlerlaufbahn begann er 1829 mit einer Reise nach London, die er auf Moscheles' Einladung hin unter-

nahm, nachdem er in Berlin am 11. März 1829 durch die Aufführung der „Matthäus-Passion“ des großen Bach nicht nur seine künstlerische Reife in ein glänzendes Licht gestellt, sondern eine musikalische That vollbracht hatte, die dem künstlerischen Schaffen der Zeit eine neue Richtung gab, sofern der alte Bach, nachdem er 100 Jahre vergessen gewesen, wieder erweckt wurde und von nun an als der Lehrmeister galt, durch dessen Schule jeder wahre Musiker hindurchgehen müsse. In London gewann dem jungen Meister seine liebenswürdige Persönlichkeit, sowie seine allseitige geistige und gesellschaftliche Bildung schnell die Herzen, die Ouverture zum Sommernachts- Traum, welche er noch während seiner Studienzeit (1826) componirt hatte, errang sofort den stürmischen Beifall der Engländer. Schon jetzt zeigte Mendelssohn eine Formbeherrschung, eine Sicherheit und ein Ebenmaß, wie das seit den Classikern nicht mehr dagewesen war. Aber es war diese Glätte der Form, diese strenge Oekonomie hier gepaart mit romantischem und durch und durch poetischem Geist, welcher überdies unter der läuternden Zucht einer tiefgründenden Bildung stand; wo in der Form die Leidenschaft und die Macht der Stimmung sich geltend macht, da geschieht es mit einer fast reservirten, abgeklärten Ruhe und Kühle; es ist ein vornehm griechisches Wesen, was Mendelssohn von Anfang an charakterisirt.

Die Reihe seiner Arbeiten zeigt für den Beobachter einen Fortschritt insofern, als Mendelssohn im Anfang sich noch an die Vorbilder (die altdeutschen Classiker Händel und Bach, und die modernen Mozart und Beethoven) anlehnt, allmählich aber darin die persönliche Eigenart heraustritt, die wesentlich in der harmonisch-maßvollen Zurückhaltung des Pathos und in der völligen Freiheit der Form-Behandlung liegt. Die hochpoetische Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ (op. 27, 1828), wie die zum „Sommernachts- Traum“, die schottische Sinfonie (1829 resp. 1842 op. 56, A moll) und Sonate, die „Hebriden“ (H moll, op. 26, 1830 vollendet), sind duftende Blüten der

ersten Reise in England und Schottland und bereits Denkmale vollendeter künstlerischer Reise.

Mendelssohns Leben fließt durchaus eben und harmonisch hin; im Zusammenhang damit können wir bei ihm nicht wie z. B. bei Beethoven von einer Entwicklung reden, die das Resultat erschütternder Erfahrungen gewesen wäre, seine künstlerische Individualität bleibt sich vielmehr gleich; er reift wohl in die Breite und Fülle, entfaltet ein immer bedeutenderes Wirken; aber dieses selbst zeigt immer denselben, schön gestimmten, hellenischen Künstlergeist.

Nach einer Reise über München, Salzburg, Wien, Venedig, betrat Mendelssohn 1830 zum ersten Male Italien. Wie einst Händel, so fühlte auch er sich sonnig angehaucht von dem herrlichen Lande und es wurde sein Wesen zu heller Freudigkeit und Lebensenergie gesteigert. Durfte er sich doch mit vollem Genuße all den großen und bunten Eindrücken des herrlichen Landes hingeben und, ohne um seine Existenz sorgen zu müssen, nur der eigenen Bildung und künstlerischen Erstarfung leben im anregenden Umgang mit den gelehrten und künstlerischen Kreisen, die dort sich allezeit zusammenfinden, während Mozart seiner Zeit auch in Italien nur auf die Theater angewiesen war und um Geld componiren mußte. Um so mehr läßt Mendelssohn auch das ganze Leben auf sich wirken, nicht etwa die italienische Musik, die ihm durchaus keine hohe Achtung einflößt: „ich verdanke dem, was nicht die eigentliche, unmittelbare Musik ist, den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur, am meisten Musik“, sagt er selbst.

Von Italien zurückgekehrt begab er sich nach München (1832), wo er sich der Ausbildung seiner geistvollen Schülerin Josefine Lang mit besonderer Aufopferung annahm. Sodann wandte er sich nach Paris und London, wo er wieder mit offenen Armen aufgenommen wurde. 1832 weilte er in der Stadt, die Zeuge seiner ersten Entwicklung gewesen war; die Dirigentenstelle an der Singakademie war durch Zelters Tod

erlebigt. Obwohl Mendelssohn schon durch die unter großen Schwierigkeiten glänzend durchgeführte erstmalige Aufführung der Matthäuspassion bewiesen hatte, daß er der Aufgabe völlig gewachsen war, die Singakademie zu leiten und ihren Aufführungen den Stempel bedeutender Kunstleistungen zu verleihen, mußte er doch aus verschiedenen Gründen hinter Kopenhagen zurücktreten. Gerne folgte er daher einem Rufe nach Düsseldorf (1833), wo Immermann weilte, den er gerne zu einer Oper gewinnen wollte. Aber dieser Versuch, wie alle andern, einen Operntext nach seinem Geschmack zu erhalten und musikalisch zu gestalten, schlug fehl. Mendelssohns hochgebildetem Geiste genügten die Texte nicht, oder, wenn sie auch poetisch trefflich waren, so waren sie nicht geeignet, gerade ihn zu musikalischem Schaffen anzuregen; es fehlte ihm wohl die Leidenschaft, deren der ächte Dramatiker bedarf; er war dem dramatischen Stoff gegenüber zu kritisch und zu reservirt; da, wo er dramatisch schuf, war er wirklich selbst durch den Geist des Stückes hingerissen worden: in der „Antigone“, im „Oedipus“ und im Bruchstück „Loreley“.

In Düsseldorf hatte Mendelssohn neben der Leitung des Gesangvereins, der Winterconcerte und der Kirchenmusik im Theater mit Immermann sogenannte Mustervorstellungen zu geben. Das Oratorium „Paulus“ (1835) ist die großartigste Frucht dieser Periode. Die Wirksamkeit am Theater wurde ihm durch allerlei Mißhelligkeiten verbittert, denn er war der Musiker für die gebildete Welt, nicht gewöhnt, sich mit den Intriguen des Bühnenlebens herumzuschlagen.

Seine glänzendste Thätigkeit konnte Mendelssohn erst in Leipzig entfalten, wohin er 1835 als Director der Gewandhausconcerte berufen wurde. Hier eben entfaltete er seine kunstgeschichtliche und musikalische Bedeutung im vollsten Maße und Leipzig wurde der Ausgangspunkt für jene weitgreifende musikalische Reformation, die sich an Mendelssohns Namen knüpft. Leipzig war hiezu der geeignete Ort: nordischer Ernst verband

sich hier mit sächsischer Gemütlichkeit; deutscher Geschmack herrschte vor. Ein treffliches Orchester und der verhältnißmäßig gebildete Geschmack erlaubten ein ausgedehntes Wirken: unter Mendelssohns Zauberstab erstanden vor den überraschten Deutschen Händel und Bach, die längst vergessenen, Beethoven, der unverstandene; ein frischer Windhauch classischen Geistes wehte durch die ganze musikalische Welt. Es dämmerte im Bewußtsein der Künstlerschaft das Gefühl auf von der Wichtigkeit ächter, tiefgründender Menschenbildung für die Kunst und von dem genauen Verhältniß, in welchem Seelenadel und Adel des Schaffens stehen! Mit Einem Male fragte man wieder nach den ewigen Gesetzen der Schönheit und des Maßes. Die geniale Persönlichkeit, welche den Classicismus vertrat, war selbst die beste Garantie dafür, daß der Classicismus nicht, wie einst, in trockenen Schematismus ausarten sollte: Mendelssohn war erfüllt mit der Bildung der Zeit, stand auf der Höhe ihres Bewußtseins und war durchdrungen von dem Gefühle für das, was dem modernen Geiste entsprach: von den Classikern zu lernen, der Interpret des modernen Geistes zu werden, das war die Lösung der neuen Zeit; an den classischen Werken das Verständniß für die Kunst und zwar auch für die der Gegenwart zu gewinnen, war die Lösung für das Publikum. Dem entsprach Mendelssohns Wirksamkeit: neben den classischen Werken brachte er mit liebevollem Verständniß und selbstloser Hingebung auch das gute Neue zur Aufführung. Er selbst, in seinen eigenen Werken, stellte am klarsten und auf die vollendetste Weise die Vereinigung des Classischen und Modernen dar: seine „Sinfonien“ (C moll op. 11, A moll [schottische] op. 56, A dur [die „italienische“, concipirt 1830] op. 90, D dur 1822, die „Reformationsinfonie“ op. 107 in D moll, comp. 1830), und seine Overturen („Sommernachtstraum“ 1826, op. 21“; „Hebriden“ op. 26 [Fingalshöhle]; „Meeresstille und glückliche Fahrt“ op. 27; „Zum Märchen von der schönen Melusine“ op. 32, 1833; Ruh Blas op. 95, „Trompetenouverture“ C dur op. 101,

componirt 1825), so nahe sie in Satz, Stimmführung und überhaupt in der Form die Classiker anstreifen, athmen doch frischen, romantischen Geist und sind durchaus neu und reizvoll; es sind farbenreiche Stimmungs- oder noch besser Landschaftsbilder, an welchen die classischen, weichen Conturen uns entzücken, während die Farben, so reich sie gemischt sind, doch maßvoll gedämpft erscheinen und nichts Grelles oder Buntcs sich findet, was den gebildeten Geschmack verlegen könnte. Seine Kammermusikwerke (Sextett für Clavier und Streichinstrumente op. 110 [1824], Quartette für Clavier, Violine, Viola, Violoncello op. 1 [1822], 2 [1823], op. 3 [1824], Octett für Streichinstrumente op. 20, 2 Streichquintette op. 18 und 87, 7 Streichquartette op. 12, 13, 14, 44, 80, 81, 2 Claviertrios op. 49 und 66, Violinconcert op. 64, Violinsonate op. 4, Cellosonaten op. 45, 58, Variations concertantes für Cello) gehören, was Ebenmaß der Form und Stimmungsgehalt betrifft, zum Besten, was die Gattung aufzuweisen hat. Seine Clavierwerke (Clavierconcert G moll op. 25, D moll op. 40, H moll-Capriccio op. 22, Rondo Brillant op. 29 u. s. f.) sind geistvoll concipirt und brillante Vortragsstücke von reichem Gehalt. Am populärsten sind die „Lieder ohne Worte“; sie sind, so wenig die Sache etwas ganz Neues ist, voll Individualgehalt, sprechende Stimmungsbilder in engem Rahmen, d. h. Tongedichte. Nicht nur das reifste und gewaltigste, sondern auch das bezeichnendste Werk ist das Oratorium „Paulus“, zugleich ein epochemachendes Denkmal der Zeitrichtung (zum ersten Male aufgeführt auf dem Düsseldorfcr Musikfest am 22. Mai 1836).

Aus dem nüchternen Rationalismus hatte Schleiermacher die Menschen zu einer gemüthvollen religiösen Anschauungsweise zurückgeführt. Lebendig erstanden die Gestalten der heiligen Schrift vor dem durch die gewaltigen Ereignisse geläuterten Bewußtsein des Volks: — die Sympathie wandte sich mit Vorliebe den ersten schönen Zeiten des Christentums zu, in welche die theologische Kritik auch das denkende Forschen ernst

und liebevoll zugleich zurückgelenkt hatte. Es war das menschliche Interesse an den Kämpfen und Leiden der Verkündiger des Evangeliums, was dem Schriftstudium seinen Zauber verlieh. Das Oratorium „Paulus“ führt den größten Apostel vor unser Auge in seinem menschlichen Ringen und Wirken: Händels Objectivität und grandiose Haltung ist hier einer subjectiven, ganz in die Stimmung des Helden sich hineinlegenden Darstellung gewichen. Paulus ist den Tönen nach der uns sympathische Mensch, nicht der für unser Gefühl in unnahbare Ferne gerückte biblische Heros. Dieser Zug herzlicher Sympathie, dieser Geist weicher Milde charakterisirt das Werk, das „ein Werk des Friedens und der Liebe“¹⁾ ist. In der Form lehnt sich Mendelssohn an Händel und Bach an, verjüngt sie aber mit frischem Gesang und modernem Farbenreichtum. Den Stempel edler Würde und Weihe tragen denn auch Mendelssohns eigentliche Kirchencompositionen (Psalmen, Sprüche zc.), die er für den neugegründeten Domchor in Berlin componirt hat. Die Musik zwingt sich bei ihm nicht zu ascetischer Rauheit; sie redet die Sprache ihrer Zeit und spricht darum unmittelbar zu Herzen, aber sie wahrt die feine Zucht, welche der geweihte Raum und der heilige Zweck fordert und stellt sich mit voller Pietät und Treue in den Dienst des biblischen Wortes. Darum haben die kirchlichen Compositionen Mendelssohns, so modern sie klingen, durchaus kirchliche Haltung und Stimmung.

Noch in andrer Richtung ist der „Paulus“ eine reformatorische That gewesen. Es entstanden im Zusammenhang mit dem von Mendelssohn geweckten classischen Geiste Dilettantenchöre, die mit Begeisterung und Feuer das Werk einübten und so an und durch Mendelssohn Sinn und Verständniß auch für die herbe Größe des verschollenen Bach gewannen. So hat Mendelssohn in die gebildete Gesellschaft den Geist ernstern Musikstrebens gegossen und alle die schönen Kennzeichen und

1) So Schumann.

Offenbarungen guten Verständnisses, die Kennzeichen eines seit dem Reformationszeitalter nicht dagewesenen musikalischen Aufschwungs im Volke sind auf Mendelssohn zurückzuführen, der im Oratorium, in der Hausmusik, im Volkslied leuchtende Muster aufstellte, welche von kleineren Meistern nachgeahmt wurden, bis die reformatorische, musikalische Leben zündende Bewegung selbst bis in die kleinsten Dörflein hinausgeleitet war.

Persönlich war er freilich der eigentlichen Volksmusik nicht besonders zugethan, wiewohl er das 1. deutsch-vlämische Sängersfest selbst leitete. Aber indem er zunächst für die Haus- und Gesellschaftsmusik wahrhaft classische Werke schuf und so neben dem Theater eine neue selbständige Kunststätte, das Haus und die Gesellschaft, in's Leben rief, gab er allen jenen auf Verallgemeinerung der Kunst gerichteten Bestrebungen einen festen Mittelpunkt, ein edles Vorbild, einen neuen Herd.

Unter diesen Gesichtspunkt sind nicht bloß der „Elias“, sondern auch die Compositionen zu den Chören der Sophokleischen Dramen „Antigone“ (1841) und „Oedipus auf Kolonos“ (1845) und die zu Racines „Athalia“ (1843 und 1845) zu stellen, welche er auf die Aufforderung Friedrich Wilhelms IV. hin für die Berliner Bühne schuf.

Der Gedanke, welcher dem Könige und Mendelssohn dabei vorschwebte, war derselbe, wie der Glucks und der Florentiner, nemlich: die classische Tragödie durch die moderne Musik wieder zu beleben. Mendelssohn ergriff, hingerissen von dem Geiste der gewaltigen Dichtung, die Aufgabe voll Begeisterung. Wie man auch vom ästhetischen Standpunkte aus das Unternehmen beurteilen mag, die antike Tragödie selbst auf die moderne Bühne zu bringen: that man es, so läßt sich keine schönere Vermittlung zwischen dem modernen und antiken Bewußtsein denken, als Mendelssohns in Colorit und Haltung so herrliche, schwungvolle, wenn auch, bei allem hellenischen Farbenton, durchaus romantische Musik. Der Gesamteindruck der Darstellung ist allezeit ein überwältigender, am reinsten aber dann, wenn

an die Stelle der scenischen Darstellung die vollendete Recitation einer einzigen Darstellerin tritt, indem die Musik hier voll und kräftig auf unsre Phantasie wirken kann und uns griechischen Himmel und griechischen Sonnenschein und antikes Leben vorzaubert, ohne daß wir durch die Mängel einer vielgliedrigen Darstellung aus der Täuschung gerissen oder zerstreut werden. Reiner und concentrirter ist dann auch die Wirkung der Dichtung selbst, deren Schönheit und Kraft doch auch, neben dem allgemein menschlichen Gehalt, in dem, hellenisches Bewußtsein voraussetzenden Detail der Bilder aus hellenischem Leben und hellenischer Sage liegt. So erscheinen auch diese Werke, wie wohl für die Bühne bestimmt, als akademische Werke im edelsten Sinn, die am schönsten zur Darstellung kommen, wenn classisch gebildete Jünglinge die Ausführung der Chöre übernehmen. Die „Walpurgisnacht“ (1831) ist ebenfalls, nur auf dem romantischen Gebiet, ein Werk für die gebildeten Dilettanten oder gebildeten Künstler, nur ihnen zugänglich und nur von ihnen darstellbar.

Ganz nach derselben Richtung hin wirkt eine weitere reformatorische That: die Gründung des Leipziger Conservatoriums, welches am 3. April 1843 eröffnet werden konnte. Dem Grundgedanken, daß musikalische Meisterschaft nur auf dem Grunde tiefer Bildung und im Zusammenhang mit ihr erstehen könne, war hier praktische Folge gegeben, die Musik, bisher vielfach eine Sache des Zufalls oder rein individueller Richtungen und Moden, wird Gegenstand einer von wissenschaftlichem Geiste getragenen Schule. —

Wir zeichnen nur die Hauptmomente in dem reichen Wirken des edlen Meisters, die ihn uns in seiner Bedeutung als Reformator des gesammten deutschen Musikwesens erscheinen lassen; denn auf alle Gebiete des musikalischen Lebens und Strebens hat er befruchtend, vertiefend, läuternd eingewirkt.

Leider dauerte dieses reiche Leben nur allzukurz. Mendelssohn, der sich 1836 mit Cécilia Jeanrenaud, der Tochter

eines Geistlichen, verehelicht hatte und in glücklichster Häuslichkeit lebte, verzehrte in rastloser Arbeit seine Kraft; seine Wirksamkeit auf verschiedenen Musikfesten, seine Thätigkeit für Organisation der Künstlererziehung, wie er sie in Berlin vergeblich, in Leipzig mit großem Erfolge entfaltete, seine Reisen, seine rastlose Compositionsarbeit — alles das griff seine Gesundheit an. Unerwartet durchflog Deutschland die Trauerkunde, daß der junge Meister an den Folgen eines Nerven-schlags am 4. Nov. 1847 dahingerafft worden. Wie bei Weber, ja noch mehr trauerte das ganze Volk; und die Allgemeinheit der Trauer um einen „Musiker“, nach dessen Leben und Sterben einst nur die „Kenner“ gefragt hatten, ist der sprechendste Beweis für die hohe Bedeutung nicht bloß seiner edlen Persönlichkeit, sondern auch der von ihm vollbrachten Sendung.

Es war wirklich Niemand da, der ihn ersehen konnte, denn keiner besaß so das Vertrauen Aller und keiner genoß eine so allgemeine Popularität wie er, aber die Saat, die er ausgestreut hatte, gieng auf und brachte edle Früchte.

Seine geschichtliche Bedeutung liegt nicht bloß in dem, was er dem Musiker von Fach geschenkt hat, wiewohl seine Meisterwerke mit den Besten aller Zeiten sich messen können, sondern vor allem darin, daß er durch seine eigene edle Erscheinung das Musiker- und Künstlertum zu Ehren gebracht und durch sein Wirken nicht wenig dazu beigetragen hat, die Tonkunst zur Weihe des häuslichen, kirchlichen und öffentlichen Lebens zu erheben.

Mendelsjohns Persönlichkeit wirkte nach seinem Hinscheiden in doppelter Richtung fort, einmal in der Schaar von Schülern und Gefinnungsgeossen, die seine Compositionsweise zum Muster nahmen, nach der specifisch-musikalischen Seite hin, sodann nach der kunstgeschichtlichen Seite in den zahlreichen, überall unter seinem Einfluß auftauchenden Bestrebungen, welche die Ausbreitung des Kunstverständnisses und die Veredlung des Kunstgeschmackes sich zur Aufgabe machten.

Eine segensreiche Frucht von Mendelssohns Wirken war der rege Eifer, mit welchem allseits das Studium der Classiker in Angriff genommen wurde. Bach und Händel drangen und dringen immer mehr in beispiellos billigen Ausgaben unter das Volk. Mit dem zunehmenden Verständniß wächst überall der Eifer und die Lust an guter Musik.

Daß aber die Popularisirung der Kunst nicht zur Verflachung führe, dafür sorgen die in großer Zahl nach dem Vorbilde des Leipziger Conservatoriums neu entstandenen Conservatorien (Köln, München, Stuttgart, Mannheim, Würzburg, Frankfurt a. M., Hamburg etc.), indem hier die Kunstübung an der Hand des Studiums der Classiker gelehrt und möglichst auf eine solide allgemeine Bildung basirt wird.

4. Abschnitt.

Die neueren Romantiker.

Die von Mendelssohn ausgehende musikalische Reformation hatte in der Zurückwendung vom leeren Formenspiel zu der strengen Gebiegenheit der classischen Meister einerseits, von der romantischen Unterschätzung der Form zur classischen Schönheit der Form andererseits bestanden.

Gleichwohl ist Mendelssohn ein Romantiker gewesen; denn er war mit dem Geiste der modernen Bildung erfüllt und der geistige Gehalt, den er in seinen Werken niederlegte, war durchaus vom Geiste des neunzehnten Jahrhunderts, das auf allen Gebieten frisches Leben und kühnes Streben verlangt. Die Romantik ist bei Mendelssohn nur durch seine gebiegene und vielseitige Bildung, sowie durch einen besonders feinen Tact und geübten Geschmack beschränkt. So war er wirklich der Mann, der „die Gegensätze der Zeit in seiner liebenswürdigen Persönlichkeit versöhnte“¹⁾.

1) Worte Rob. Schumanns.

Es war deshalb ganz natürlich und in der Strömung des Zeitgeistes gelegen, daß sich neben Mendelssohn und förmlich unter seinen Augen eine neue romantische Richtung ausbildete, die im Grunde nur die Fortbildung der älteren war. Dieselbe wendete sich in erster Linie gegen Schopenhauer und Handwerksmäßigkeit in der Kunst und strebte darnach, die Poesie in den Tönen zur Geltung zu bringen. Diese Romantik stand also zunächst der Mendelssohn'schen Richtung nichts weniger als feindlich gegenüber, sondern ergänzte sie vielmehr, indem sie die von Mendelssohn geforderte Vertiefung der Kunst durch gründliches Studium der Klassiker und allseitige Menschenbildung noch verschärfte durch die Forderung der Geistigkeit und Idealität.

Gründlichkeit und Gediegenheit der Arbeit galt dieser Schule ebenso viel wie der Mendelssohn'schen; aber man drang hier mit besonderem Nachdruck darauf, daß die Composition „eine wirkliche Kunstoffenbarung enthalte“ und nicht „bloß Fingerarbeit“ sei; man verlangte „Gedanken, inneren geistigen Zusammenhang, alles in frischer Phantasie gebadet“, und gewöhnte sich so, das Kunstwerk nach seiner geistigen Physiognomie, nach seinem Stimmungsgehalt zu betrachten und zu studiren. Lag der Schwerpunkt der Mendelssohn'schen Reformation mehr auf dem Gebiete der Musik selbst, so lag der Schwerpunkt der romantischen Opposition mehr auf dem Gebiete der ästhetischen Betrachtung. Die Romantik erzeugte eine Kritik, die sich nicht mehr mit der musikalisch-technischen Analyse des Kunstwerks begnügte, sondern in die poetische Stimmungswelt einzubringen strebte, welche das Kunstwerk erzeugt und in ihm Gestalt gewonnen hat. Dadurch wurde das musikalische Kunstwerk dem allgemeinen geistigen Verständniß näher gebracht und der geistige Gehalt der Tonkunst in den Bereich des allgemeinen Bewußtseins aufgenommen, so daß von nun an die Tonkunst ein lebensvolles Element des allgemeinen Geisteslebens bildet.

Der geistvollste und bedeutendste Vertreter dieser auf die

geistige Durchdringung des musikalischen Kunstwerks gerichteten Romantik ist Robert Schumann, der neben Mendelssohn am meisten bestimmend auf unser heutiges Musikwesen eingewirkt hat. Wenn Mendelssohn die Musik zum Element der allgemeinen Bildung erhoben hat, so ist es das Verdienst der von Schumann ausgehenden musikalischen Kritik, die Musik zum Gegenstand des Wissens, die Gedankenwelt der Tonkunst zum Element des allgemeinen Bewußtseins erhoben zu haben.

Die Forderung, daß die Musik „Gedanken“ haben müsse, führte zu Mißverständnissen und Uebertreibungen. Schumann selbst gab dazu den äußeren Anlaß durch die Ueberschriften, welche er vielfach seinen Werken vorsetzte. Diese sollen die Phantasie des Hörers auf den Punkt hinlenken, in welchem der musikalische Gedanke sich mit dem poetischen Gedanken berührt, welcher gleichsam den idealen Faden der Composition darstellt. Dadurch soll das specifisch-musikalische Verständniß durch die den meisten Menschen viel zugänglichere Vorstellungswelt der Poesie mit ihren concreten Gestalten erläutert und erleichtert, und dadurch auch dem musikalischen Laien die Ideenwelt der Tonkunst näher gebracht werden.

Hieran knüpft sich leicht die Vorstellung, die Musik stelle bestimmte, concrete (logische) Gedanken und Vorstellungen dar; und es entstand eine Richtung, welche es sich zur Aufgabe machte, „Gedanken“, die mit den Tönen doch zunächst in keiner wesentlichen und nothwendigen Beziehung stehen, musikalisch auszusprechen, ein Gedankenbild mit Tongewinden nachzuzeichnen, welche natürlich nicht durch sich selber reden oder etwas bedeuten, sondern, auch in der musikalischen Structur, erst durch die leitende Vorstellung, das „lösende Wort“, verständlich werden. An die Stelle von Schumanns Princip, daß Musik nur sei, „was innen erklingen ist“ und „aus der Tiefe der musikalischen Empfindung klingt“, tritt die Tonsymbolik mit dem Princip, was groß und tief gedacht ist und Bild eines hohen Gedankens ist, verdient allein den Namen des

Kunstwerks. Musikalische Gedankenmächtigkeit und logische Gedankenmächtigkeit, der specifisch musikalische Gedanke und die concrete, durch das Tonbild angerufene, sich leicht mit demselben associirende Vorstellung der Phantasie überhaupt werden mit einander vermengt und verwechfelt.

So entstehen freigebildete, lose in sich zusammenhängende, einen der Musik als solcher fremden Gedanken umspielende Tongewinde.

1. Robert Schumann.

Robert Schumann, Eine Biographie von Joseph von Wasielewsky. Dresden 1858.

A. Reißmann, Robert Schumann, sein Leben und seine Werke. Berlin 2. A. 1876.

Schumanns hinterlassene Schriften. 4 Bde. Leipzig 1854.

A. v. Meißner, Friedrich Wieck und seine beiden Töchter Clara Schumann und Marie Wieck. Leipzig 1875.

Louis Ehlers, Schumann und seine Schule in der „Deutschen Rundschau“. 1876 Dezember.

S. Bagge, Robert Schumann und seine Faustscenen. Leipzig 1879. (Sammlung musik. Vorträge Nr. 4.)

Ph. Spitta, Ein Lebensbild Robert Schumanns. Leipzig 1882.

Robert Schumann wurde am 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren. Der Vater war Buchhändler, ein Mann von großer Geschäftstüchtigkeit und praktischem Verstand ohne eigentliche musikalische Begabung. Die Mutter soll eine schwärmerisch angelegte Frau gewesen sein. Jedenfalls war in Schumanns Familie wenig musikalischer Sinn zu Hause, wenn er auch frühzeitig bei einem etwas pedantischen Lehrer Unterricht auf dem Clavier erhielt. Früh schon regte sich in ihm der musikalische Gestaltungstrieb; doch ist es interessant, zu beobachten, daß es ihm dabei mehr um das poetische Gestalten, als um die Musik an sich zu thun ist, daß die allgemeine Phantasie über die specifisch-musikalische entschieden vorwaltet.

In Leipzig, wo er die Universität, um die Rechtswissenschaft zu studiren, bezog, fand sein Musiksinn mächtige An-

regung, zumal, da er die Jurisprudenz „eiskalt und trocken“ fand. Von Leipzig siedelte er nach dem romantischen Heidelberg über, wo er in Thibaut, dem Verfasser des goldenen Büchleins über die Reinheit der Tonkunst, nicht bloß einen trefflichen Lehrer des Rechts, sondern auch einen gediegenen Kenner der Tonkunst fand, in dessen Hause ihm Anregung und Aufmunterung genug zu theil wurde. Schumann schwärmte damals für Jean Paul, dessen Muse ihm innerlichst verwandt war; die feine Zeichnung jener eigentlich musikalischen Stimmungen, die der Schilderung durch Worte fast unerreichbar sind, jener gemüthvolle Humor und die seltsam blühende, gedankenschwere Sprache bei dem Bayreuther Meister mutheten Schumann so lebhaft an, daß er ihm allezeit schwärmerisch treu blieb. Ein Ausflug nach Italien (1829) stimmte den Jüngling noch poetischer als sogar Jean Paul und verleidete ihm das juristische Studium, so daß er, nachdem er sich mit Erfolg in musikalischem Gestalten (»papillons«) versucht hatte, 1830 ganz zur Musik übergieng.

Sein erster Plan, sich unter Friedrich Wiecks Leitung in Leipzig zum ausübenden Künstler auf dem Clavier auszubilden, scheiterte, da eine Lähmung an der Hand ihm diese Laufbahn unmöglich machte. Mit Eifer lag er nun dem Studium der Composition unter Heinrich Dorns Leitung ob.

Als Erstlinge erschienen bald ein Heft Variationen und die „Papillons“, letztere ein noch unreifes, aphoristisches Werk, zu gedanken- und bilderreicher, als daß die einzelnen Gestaltungen in klaren Umrissen heraustreten könnten.

In Leipzig fand sich eine Anzahl jüngerer, strebsamer Musiker mit Schumann zusammen, die mit dem herkömmlichen Schlandrian zerfallen waren (unter ihnen der talentvolle, leider so jung verstorbene Louis Schunke); und „eines Tags fuhr durch die jungen Brauseköpfe der Gedanke: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, daß die Poesie der Kunst über dem Virtuosenzeug zu Ehren komme“. Wieck, Schumann, Schunke, Knorr traten zusammen, um die „Neue

Zeitschrift für Musik“ zu gründen, die im Gegensatz zu der rein Kapellmeistermäßigen Kritik Matthefons und der rein technischen Analyse, die Rochlitz begründet hatte, sich die Aufgabe stellte, eine Kritik zu üben, „welche durch sich selbst einen Eindruck hervorbringt, dem gleich, welchen das Original hinterläßt“. Ganz dem reformatorischen Wirken Mendelssohns entgegenkommend und dasselbe Ziel anstrebend durch Kritik und Theorie, welches Mendelssohn praktisch verfolgte, machte sich der Kreis der „Davidsbündler“ zur Aufgabe: Kampf gegen die „Philister und Goliathe“, „anerkenntnisvolles Hinweisen auf die älteren großen Meisterwerke, offenen Kampf gegen die gehaltlosen, unkünstlerischen Erzeugnisse der Neuzeit und Aufmunterung junger strebsamer Talente“.

Das war eine geschichtliche That, und nicht weniger als Mendelssohn hat dadurch Schumann zur Wiederbelebung klassischen Geistes beigetragen.

Die musikalischen Schöpfungen Schumanns aus dieser Periode (Concert, Sonate, Davidsbündlertänze, Kreisleriana, Novelletten, die wunderbare Sonate in Fis moll, „durch die Liebe“, die seine Brust erfüllte, „veranlaßt“) tragen den Stempel eines jugendlich ledigen, drängenden und frischen Schaffens: romantische Gedanken- und Bilder schwere, Farbenglut und Gedrängtheit der Wendungen gestatten, sie mit Jean Pauls Dichtungen zu vergleichen. In Schwung und Kraft verrathen sie den ächten musikalischen Dichtergenius, dem nur noch Ebenmaß und Oekonomie in der Gedankenentfaltung fehlte.

Sein Leben fand seinen Frieden und festen Halt, als er am 12. September 1840 mit Clara Wieck, der großen Clavierpielerin und Tochter seines Lehrers getraut wurde; sein künstlerisches Wesen fand die nöthige Abklärung und Läuterung unter dem Einfluß der edlen Erscheinung Mendelssohns, der sich 1835 in Leipzig niederließ und das „goldene Zeitalter“ der Gewandhausconcerte heraufführte.

Mit tiefer Verehrung schaute Schumann zu dem krystall-

klaren, classischen Künstlergeist auf, der „jeden Tag Gedanken vorbrachte, die man gleich in Gold hätte graben mögen“¹⁾.

Hatte das Liebesglück dem Künstler während des „Liederjahres“ (1840) die herrlichsten Blüten musikalischer Lyrik in seinen Liedern (s. u.) abgelockt, so entstanden jetzt, sichtlich unter dem Einfluß der Mendelssohn'schen Klarheit die classisch abgerundeten größeren Meisterwerke: die feurig dahinströmende Sinfonie in B dur (op. 38), das lyrische Gedicht (Cantate?) „Paradies und Peri“ (op. 50), eine mit dem blendenden Zauber des Südens und der brennenden Farbenglut des Orients übergossene Schöpfung, mit welcher in Bezug auf classische Schönheit, ächt deutsche Keuschheit in den Mitteln und Treue des Colorits nur noch die „Walpurgisnacht“ verglichen werden kann, 3 Streichquartette (op. 41: A moll, F dur, A dur), das großartige Clavierquintett op. 44 u. a.

1843 trat auch Schumann als Lehrer an dem von Mendelssohn eröffneten Conservatorium ein; überall repräsentirt er Mendelssohns getreuen, ihn ergänzenden Freund, nicht, wie schon gesagt worden, seinen Antipoden. Mit der Feder verfolgt er genau die von Mendelssohn ausgehende Bewegung, der Reform den Weg zeigend und auf das Ziel weisend.

Seine leidende Gesundheit nöthigte ihn bald darauf, nach Dresden überzusiedeln, wo er in der Stille und Zurückgezogenheit ganz nur der Composition leben wollte. Die nahezu classische C dur-Sinfonie (op. 61), die wegen ihres Mangels an dramatischer Kraft und Gedrungenheit an Erfolgen arme, aber an lyrischer Musik im besten Sinne so reiche Oper Genoveva (op. 81) sind neben zwei Trios und kl. S. die Früchte dieser Periode. Außer den zahlreichen Blüten romantischen Geistes („Phantasiestücke“ und „Nachtstücke“, „Kinder-scenen“ „Jugendalbum“, „Humoresken“) in welchen der Dichter in den

1) Alle diese Citate stammten aus Schumanns Munde. Die hinterlassenen Schriften des Meisters können nicht oft und warm genug empfohlen werden.

Tönen nahezu redet, schuf Schumann noch ein großartiges Denkmal der ächten Romantik in den „Scenen aus Faust“ (1849); nur die dramatische Vollenbung und Concision fehlt: die classische Formschönheit zumal in den lyrischen Partien und die Fülle der tiefsten Empfindung lassen das Werk als würdiges Gegenstück zu Göthes Faust erscheinen.

Quantitativ nimmt Schumanns Schaffen nicht ab; ja gerade die letzten Jahre bringen zahlreiche Compositionen, die überaus farbenreiche, geistprühende, in den Andante-Sätzen wahrhaft seraphische Es dur-Sinfonie op. 97,¹ die Sinfonie in D moll op. 120, eine Messe op. 147, ein an wunderbarer Schönheit überreiches Requiem (op. 148), „der Rose Pilgerfahrt“, „Sängers Fluch“, „der Königssohn“, „das Glück von Edenhall“, „Neujahrslied“, aber qualitativ machte sich ein schweres Gehirnleiden schon schmerzlich bemerkbar, indem die Mehrzahl dieser Werke nicht mehr die frische und energische Schöpferkraft verrathen, wie die früheren. Er war 1850 als Musikdirector nach Düsseldorf berufen worden und dorthin übergesiedelt; der Begeisterung, die ihn empfing, folgte bald allerlei Mißstimmung, Mißverständnis und gegenseitige Enttäuschung. Er hatte bittere Erfahrungen zu machen, an denen er um so schwerer trug, als sein Gehirnleiden ihm die seelische Reaction raubte. Eine trübe Schwermut lagerte sich über sein Gemüt, die sich allmählich zum Wahnsinn ausbildete, von dem er am 29. Juli 1856 durch den Tod erlöst wurde.

Sein Wesen zeichnete in gesunden Tagen jugendliche Frische, tiefe Bildung, warmes und freudiges Verständniß für das Schöne und Hohe in jeder Form aus, wie er denn, zumal Mendelssohn gegenüber, von Eiferjucht nichts wußte. Er hatte es wahrlich auch nicht nöthig. Haben wir in Mendelssohn den classischen „Ma ler“, der Landschaften in warmem Colorit und weichen Conturen zeichnet, so ist Schumann der Dichter in Tönen, dessen Wendungen etwas Sprechfames haben, so eindringlich, concis, so prägnant fast, wie das Wort: er ist ein

Märchenerzähler und Zimmerträumer, ein deutscher Hausfreund — darin dem einzigen Bach ähnlich, wie Mendelssohn mehr dem plastischen Händel gleicht. Ueberragt ihn Mendelssohn an plastischer Vollendung, an Ebenmaß und innerer Harmonie, so hat er vor Mendelssohn voraus die leuchtende Farbenpracht, den wunderjamem Tieffinn, den Reichtum und die Prägnanz der Gedanken, die sprühende Kraft und Unmittelbarkeit packender Empfindung. In dem Ausdruck des Duftes der romantischen Sagen- und Märchenwelt begegnen sich beide. Eins aber sind beide darin, daß sie ächt deutsche Meister waren, durchdrungen vom Geist germanischer Bildung und gerichtet auf das Schönheitsideal sowie es der Deutsche faßt, der keine Schönheit kennt ohne Wahrheit, Lauterkeit und Geist.

2. Chopin.

Quellen: M. Karajowski, Friedrich Chopin. 2. Aufl. Dresden 1878.

F. Liszt, Frédéric Chopin. Leipzig 1879.

Riggli, F. Chopins Leben und Werke. (Sammlung musik. Vorträge. Leipzig, I. 9. 1879.)

An Schumann reihen wir sofort den edlen, feingestimmten Frédéric Chopin. Wohl besteht zwischen beiden kein äußeres Band; aber die Verwandtschaft des Genius gestattet, sie zusammenzustellen, denn Chopin charakterisirt wie Schumann ein feiner Sinn für die poetische Seite der Musik; ihm war sie, wie Schumann, eine bedeutsame Sprache. Zugleich herrscht bei ihm bei aller Freiheit in der Wahl und Führung der Harmonie, bei allem Streben, durch Motive und Accorde poetische Gedanken auszudrücken, das immer nach dem Fremdartigen, Ungewohnten greifen läßt, doch eine liebenswürdige Grazie der Form, die ihn von den späteren Neuromantikern ziemlich scharf scheidet.

Frédéric François Chopin ist am 1. März 1809 in dem Dorfe Zelazowa Wola unweit Warschau geboren. Die Familie

stammte aus Frankreich, liebte aber ihr neues Vaterland mit schwärmerischer Innigkeit. Schon frühe zeigte der kleine Chopin ungewöhnliche Anlagen zur Musik und besonders eine große Begabung für das Clavierspiel. Die Ausbildung des Knaben in der Musik vertraute der Vater seinem Freunde Josef Xaver Elsner, einem sehr tüchtigen Musiker, der das Conservatorium in Warschau leitete, an. Dieser erkannte mit scharfem Blick die Eigenart des talentvollen Schülers und hütete sich sorgfältig, in seinem Schüler die Entwicklung des zarten Sinnes für Poesie durch pedantisches Dreinfahren zu zerstören. Er begnügte sich damit, dem begabten Jünger eine gute Schule zu geben und den hochstrebenden Geist vor Verirrung zu hüten, ohne ihm den Zwang der Schablone anzulegen. Ein Ausflug nach Berlin (1827), im Jahr darauf nach Wien, Prag, Tepliz und Dresden erweiterte nicht bloß den Gesichtskreis des jungen Künstlers, sondern brachte ihn auch zur Erkenntniß seiner selbst und zur richtigen Würdigung der ihm verliehenen eigentümlichen Begabung.

Im Jahre 1830 verließ er sein geliebtes Polen. Sein Weg führte ihn über Breslau, Dresden, Prag, Wien, München und Stuttgart. Ende September 1831 traf er in Paris ein, das dem des Vaterlandes beraubten zur zweiten Heimat wurde. Hier sammelten sich die Flüchtlinge des polnischen Aufstandes und Paris wurde der Herd und Mittelpunkt aller auf die Befreiung des unglücklichen Vaterlandes gerichteten Gedanken und Bestrebungen. Im Kreise der Freunde war Chopin bald zu Hause. Aber in der eigentlichen Künstlerwelt fand seine eigenartige, so wenig Lärm machende Individualität wenig Verständniß und Anklang. Nur Franz Liszt mit seinem scharfen, für alles Rechte offenen Blicke und Robert Schumann, der ihm Geistesverwandte, erkannten den Genius in dem Manne, an dessen Spiel noch der akademisch-vornehme Kalkbrenner „viele Fehler“ auszusetzen hatte. So blieb Chopins Domäne, wenn er auch zuweilen noch in öffentlichen Concerten auftrat, der

geistreiche Salon; und das war wieder gut für die Entwicklung oder Entfaltung seiner Individualität: vor dem Kreise der Eingeweihten, die ihn nahmen, wie er war, konnte er sich geben, wie er sich fühlte. — Von entscheidendem Einfluß auf sein Leben war seine Begegnung mit George Sand, deren Umgang ihn zum Schaffen anregte und in sein inneres Leben mächtige Bewegung brachte. Kurz vor seinem Hingang erfolgte ein jäher Bruch des Verhältnisses, der Chopins Herz auf's Tiefste verwundete. Er starb am 17. Oct. 1849.

Gemäß seiner Begabung war und blieb Chopin der Dichter des Claviers im Vortrag wie in der Composition. Sein Vortrag war nicht für den Concertsaal geschaffen: er spielte mit der feinsten, individuellen Auffassung und Ausprägung und zog sich deshalb von solchen, die den feinen Wendungen seines Spiels nicht folgen konnten, den Vorwurf der Willkür zu.

Auch seine Compositionen verlangen ein tief eindringendes Verständniß; sie können nur von dem gespielt werden, der sich ganz in sie hineingelebt hat. Frischer Glanz, tiefe Poesie und ein ergreifendes Pathos, das durch die Töne zum Herzen spricht, feingestimmte Haltung, nicht frei von etwas Bizarrie und neckischer Coquetterie charakterisiren die hochpoetischen Gebilde des Chopin'schen Geistes.

3. Berlioz.

Vgl. F. Liszt, Berlioz und seine Harald-Sinfonie. Leipzig 1881. (Nr. 35 und 36 der musik. Vorträge.)

Eine ganz andre Stellung als Schumann und Chopin nimmt Berlioz zur Musik ein: er eröffnet die Reihe der Neu-Romantiker im engeren Sinne.

Das musikalische Element weicht dem phantastisch-poetischen; die Musik an sich gilt nichts mehr, sie verdient den Namen einer Kunst, im Gegensatz zum „schönen Tonspiel“, nur in dem Maße, als sie eine faßbare, greifbare, ja vorstell-

bare Idee ausdrückt. Die organischen Musikformen werden zerschlagen, an ihre Stelle tritt die scharf zugespitzte Tonphrase, das stark leuchtende Colorit, der piquante Rhythmus. An die Stelle des organisch das Kunstwerk erzeugenden und zur musikalischen Einheit zusammenschließenden thematischen Grundgedankens tritt die „poetische Idee“, deren Symbol (eine charakteristische Tonfigur, Melodie, u.) je nach dem Gang der gedachten Handlung in verschiedener Beleuchtung und Färbung wiederkehrt, ähnlich der charakteristischen Figur der Arabeske oder dem Bild einer Tapete. Die Musik ist nicht durch sich selbst verständlich: im Ganzen als Einheit, wie im Detail der Zeichnung wird sie gerechtfertigt, erklärt und verstanden durch die außer ihr liegende, von ihr nachzubildende Vorstellung.

Es ist klar, daß diese Richtung über die Kraft und die Aufgabe der reinen Musik als einer allerdings poetischen, aber auch architektonisch-organischen Kunst hinauszieht, daß sie in unberechtigter Weise ein auf dem Gebiete der dramatischen Musik wohl berechtigtes Princip auf das der reinen überträgt.

Hector Berlioz, geb. zu Côte Saint-André im Jfère-Departement den 11. Dez. 1803, studierte ursprünglich Medicin, trat dann gegen den Willen seines Vaters in's Pariser Conservatorium ein und wurde, da ihm der Vater die Substanzmittel entzog, Chorist an einem kleinen Vaudeville-Theater. Nachdem er sich schon durch die Ouverturen „Waverley“, „Die Fehmrichter“, die »sinfonie fantastique, episode de la vie d'un artiste« und eine Messe mit Orchester bekannt gemacht hatte, errang er mit der Cantate „Sardanapal“ 1830 den Römerpreis und erhielt ein Reisestipendium für Italien. Nach Paris zurückgekehrt gab er eine Reihe von Werken heraus, welche eine scharfkantige Individualität bekundeten (Sinfonie »Lelio ou retour à la vie«, Ouverture zu „König Lear“, „Harald“ [Sinfonie]; Opern: „Benvenuto Cellini“, „Beatrice und Benedict“, „Die Eroberung Trojas“, „Die Trojaner in Carthago“; die Sinfoniecantate „Romeo und Julie“, die drama-

tische Legende „Fausts Verdammiß“, die biblische Trilogie „Die Kindheit Christi“ [1. der Traum des Herodes, 2. die Flucht nach Egypten, 3. die Ankunft in Sais]; das „Requiem“ [1837], eine Trauersinfonie auf Napoleons Todestag u. s. f.).

Seine Werke fanden wenig Anklang, sie wurden nirgends verstanden und auch in Deutschland, wohin er zweimal Reisen machte, wurde ihm nur die Anerkennung, daß er als origineller und geistreicher Componist angestaunt wurde; warme Sympathie fand er nicht. Fortan lebte er in ziemlicher Zurückgezogenheit in Paris; seine Ideen, die in der Composition nicht durchschlagen wollten, brachte er als Kritiker im journal des débats zur Geltung und seine reiche Begabung für die Behandlung des Orchesters stellt sein theoretisches Werk („Kunst der Instrumentirung“) in glänzendes Licht.

Als er starb (9. März 1869), da feierten die Franzosen mit Pietät den „großen Todten“, und bekannnten voll Achtung, daß sie ihn nicht verstanden haben (Festival der großen Oper 1870).

Berlioz knüpft formell an die 9. Sinfonie von Beethoven an und bildet ein Mittelbing zwischen Oper und Sinfonie aus, die Sinfonie-Cantate, d. h. eine Verbindung von Vocal- und Instrumental-, Solo- und Ensemblestücken, die unter dem einheitlichen Gesichtspunkt einer bestimmten poetischen Idee zum Ganzen zusammengefaßt werden. Wie berechtigt und wie wenig dem Wesen der Musik widersprechend dieser Gedanke an sich ist, haben uns manche ähnliche Werke der Classiker bewiesen (die Pastoral-sinfonie, die 9. Sinfonie). Während aber bei den Classikern die Mottos der einzelnen Sätze und die Ueberschriften des Ganzen nur den Rahmen bezeichnen wollen, innerhalb dessen die Musik sich ausbreitet nach ihrem eigenen Gesetz und mit den ihr eigenen Mitteln, so daß das einzelne Stück vom rein musikalischen Standpunkt aus fertig, einheitlich geschlossen und verständlich ist; während bei Beethoven und auch noch bei Schumann (Nachstücke u. a.), die charakteristischen Laute des

Objects, die Naturlaute, nachgeahmt werden, damit der Contact zwischen der musikalischen Stimmung und dem vorgestellten Object erhalten und durch diese unwillkürliche Erinnerung an zwei dieselbe Stimmung erzeugende Ursachen, die musikalische und die poetische, eine um so intensivere Gesamtwirkung erzielt werde, dient hier die Musik zum äußerlichen Nachmalen und Abmalen der vorgestellten Gegenstände und Erlebnisse, d. h. sie verläuft in eine etwas realistische Tonmalerei: es entstehen keine wirklich musikalischen Stimmungsbilder, sondern eine Reihe von nur durch das äußerliche Band der im Programm gegebenen Vorstellung zusammengehaltenen geistreichen Wendungen, interessanten Detailzeichnungen, frappanten Anklängen an äußerliches Geschehen u. s. w. Die Musik leistet in Treue des Colorits, Reichthum der Farbenpracht, Schärfe der Beleuchtung und Sicherheit der Zeichnung noch nie Dagewesenes: aber es fehlt ihr die organische Einheit und damit die musikalische Seele: es sind lauter Glieder, welche sich nicht zu einem lebendigen Organismus zusammenfügen wollen.

Die Schuld hieran trägt offenbar nicht die Gattung, welche vielmehr dem Musiker reichste Gelegenheit zur Bethätigung der musikalischen Schöpferkraft und zur Entfaltung rein musikalischer Gedanken gibt; sondern das unglückliche Naturell des Franzosen, dem es nicht gegeben war, die Objecte seiner Phantasie poetisch aufzufassen d. h. nach ihrer Wirkung auf Phantasie und Gemüt, dem es an lyrischer Begabung durchaus fehlte, und der, weil vom berechnenden, reflectirenden Verstande einseitig geleitet, die Naivetät des Schaffens völlig verloren hatte. Berlioz' Musik ist eine Combination von Geist und Intelligenz, eine Kette von neuen Klängen, ein Zeugniß von ungeheurer Virtuosität im Instrumentiren, geistreich pointirt, interessant, aber ohne Musik und ohne Seele. Berlioz selbst fühlte das und sagte es offen: „wenn ich Musik von Mozart höre, so drückt mich ein kleiner Alp, wenn ich Musik von Haydn höre, so drückt mich ein großer Alp“. — So wenig er

Sinn und Verständniß für die eigentümliche Kraft und Lyrik der Tonkunst besaß (wie ihm denn auch nur die Dramatiker Gluck, Weber — Beethoven, der gealterte, seine Ideale waren) so hoch steht er da um des Ernstes und der Reinheit seines künstlerischen Strebens willen.

Näher bei der Vergangenheit steht Félicien David, geb. 13. April 1810 zu Cadenet (Vaucluse), † 29. Aug. 1876, zuerst Chorknabe an der Erlöserkirche zu Aix, dann Zögling des Jesuitenstifts daselbst, brachte er es durch eigene Kraft so weit, daß ihm 1829 die Kapellmeisterstelle an der Erlöserkirche seiner Vaterstadt übertragen wurde. Bald darauf gieng er nach Paris, um seine Studien am Conservatorium zu vollenden. Vom Saint-Simonismus ergriffen reiste er nach der Auflösung der Secte in den Orient. Diese Reise führte seiner Phantasie eine Fülle von Eindrücken zu, welche er in seiner Sinfonie-Ode »Le désert« musikalisch gestaltete. Mit diesem Werk war sein Ruf begründet. Er componirte noch die Sinfonie-Ode „Columbus“, das Mysterium „Eden“, ein Oratorium „Moses auf dem Sinai“ und eine Reihe von Opern (»La perle du Brésil«, „Das Weltende“, „Herculanium“, »Lalla-Rookh«, »Le Saphir«, »La captive«), die beim Publikum jedoch nicht besonders einschlugen.

5. Abschnitt.

Die Gegenwart.

Die Physiognomie der Gegenwart ist wesentlich bestimmt und beeinflußt durch die jüngste Vergangenheit. Man könnte daher zum voraus versuchen, die große Menge der Künstler, deren Werke der Gegenwart ihr tonkünstlerisches Gepräge geben, einfach um die Namen der großen Meister der jüngsten Vergangenheit zu gruppiren, deren Einfluß bestimmend und leitend in die Gegenwart hereinreicht.

Allein es tritt uns denn doch auch in der Gegenwart — das muß jede leidenschaftslose Kritik anerkennen! — so viel ausgeprägte Eigentümlichkeit in einzelnen hervorragenden Meistern entgegen, daß es ein

Unrecht wäre, dieselben nur nach ihrem Verhältniß zu den großen Tonmeistern, die ihnen Vorbild und Führer waren, aufzufassen, ganz abgesehen davon, daß die Grenzen zwischen den einzelnen Gruppen und Richtungen fließende sind; denn weil ja kein wirklicher Künstler vollständig abgeschlossen hat, so lange er noch eine Note schreibt, kann es vorkommen, daß, wer heute noch als fanatischer Jünger und Vorkämpfer der Einen Richtung überschüssige Kraft verschwendet, vielleicht morgen schon, ernüchtert, abgekühlt, in sich selbst befestigt und gesammelt im entgegengesetzten Lager zu treffen ist. Wenn wir daher durch die Hochflut des musikalischen Schaffens der Gegenwart einige orientirende Linien zu ziehen suchen, so geschieht es selbstverständlich unter der Voraussetzung und unter dem ausdrücklichen Vorbehalt, daß wir damit weder Anspruch auf eine endgültige Einreihung und Systematisirung erheben, noch eine abschließende Kritik üben wollen; ist doch die Gegenwart nicht mehr Gegenstand der Geschichtsschreibung, sondern der ästhetischen Kritik. Was nun die allgemeine Physiognomie des Musiklebens der Gegenwart betrifft, so leuchten wohl die großen Vorbilder der klassischen Zeit noch helle herein in unsere Zeit als bestimmende Ideale sowohl für die schaffende Thätigkeit, wie für den Unterricht und für den gebildeten Dilettantismus. Die Classiker bewahren heute noch eine so unvergängliche Frische und eine so ungeschwächte Kraft, daß selbst die am kühnsten und weitesten Vorgefrittenen unter den Kindern der Zeit es nicht wagen dürfen, über die Alten ohne Weiteres zur Tagesordnung überzugehen. Das Studium der Classiker steht — und zwar mit vollem Recht — im Mittelpunkt aller guten musikalischen Erziehung. Wer auf musikalische Bildung Anspruch machen will, muß an ihnen groß geworden sein; an ihren Werken muß die musikalische Phantasie und die musikalische Urteilskraft sich schulen lassen; sie bilden die Grundlage und bis auf einen gewissen Grad auch die Richtschnur der besonnenen Kritik und den Ausgangspunkt der, freilich noch in den Anfängen befindlichen, Aesthetik der Tonkunst, sofern dieselbe nicht von kunstphilosophischen Voraussetzungen aus das Wesen und die Gesetze des Musikalisch-Schönen construirt oder, was noch schlimmer ist, das Ideal einer der herrschenden Parteien als die ausschließliche Norm für das musikalische Schaffen hinstellt, sondern die Voraussetzungen und Bedingungen des Musikalisch-Schönen aus den Kunstwerken selbst abzuleiten bemüht ist, in welchen das Musikalisch-Schöne thatsächlich verkörpert ist.

Allein, so einzig die schaffende Generation der Gegenwart in der Werthschätzung und Hochhaltung der großen Vorbilder der Vergangenheit ist, so hat die Verehrung der Alten doch bei den einzelnen Richtungen

und den einzelnen Meistern einen ganz verschiedenen Sinn. Die großen Strömungen der jüngsten Vergangenheit und unmittelbaren Gegenwart, haben ein gemeinsames Bett noch immer nicht gefunden; das Erbe, das die Gegenwart übernommen hat, ist eine große Getheiltheit der Ansichten nicht bloß über das Ideal und die Aufgabe, sondern auch über die Leistungskraft der Tonkunst. Den Einen ist sie die Kunst des Schönen in Tönen; sie fordern von der Musik in erster Linie architektonisch-gegliederte Form und verlangen, daß das Tonbild zu seiner Erklärung nichts weiter erfordere als musikalisches Verständniß und musikalische Empfänglichkeit; den Andern ist die Tonkunst nur die Dienerin des dichterischen Worts, der poetischen Idee, welche sie dem Hörer vermitteln soll, die Zeichenprache des Unausprechlichen; zum vollen Verständniß bedarf sie des Programms.

An der Spitze und im Mittelpunkt der zahlreichen Jüngerschaft, welche die letzte Aufgabe der Musik im Ausdruck von ursprünglich ihr nicht angehörenden Gedanken und Ideen findet und ihren Beruf darin erkennt, daß sie ausschließlich der dichterischen Vorstellung diene, steht Franz Liszt, neben Wagner das Haupt der die Zukunft in Anspruch nehmenden Musikrichtung der Neuromantiker. Geboren am 22. Oct. 1811 zu Raibing bei Oedenburg (Ungarn) als der Sohn eines fürstlich Esterhazy'schen Gutsverwalters, der selbst sehr musikalisch war, erhielt er von früh auf Clavier-Unterricht. Mit neun Jahren schon trat er als Clavierspieler öffentlich auf, erst in Oedenburg, dann in Preßburg, und sein staunenswerthes Talent bewog einige vornehme Gönner, ihm ein Stipendium von 600 fl. auf sechs Jahre zum Zwecke seiner künstlerischen Ausbildung auszusetzen. In Folge deß kam Liszt nach Wien, wo er den Unterricht Czernys im Clavierspiel und Salieris in der Theorie erhielt. 1823 reiste er mit den Eltern, welche sich ganz der Ausbildung ihres Sohnes widmeten, nach Paris, wo er zwar vom Conservatorium „als Ausländer“ ausgeschlossen war, aber von Paer und Reicha vortrefflichen Unterricht in der Composition erhielt und durch sein phänomenales Spiel bald der verzogene Liebling der Salons wurde. Zwei Reisen nach England und durch Frankreich brachten ihm Ruhm und

Ehre; der Tod des Vaters (1827) nöthigte ihn, sich durch Musik-Unterricht eine gesicherte Existenz zu schaffen. Von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung seiner musikalischen Individualität wurde neben dem Verkehr mit Chopin das Auftreten des Geigenmeisters Paganini (1831) in Paris und die Bekanntschaft mit Hector Berlioz, dessen »Episode de la vie d'un artiste« einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck auf ihn machte und in ihm die Ueberzeugung befestigte, daß die Tonkunst erst in der Darstellung von Ideen ihre höchste Kraft entfalte und ihren Beruf wahrhaft erfülle. Sein Spiel vertiefte sich immer mehr und bald bezeugten es die Kunststreifen, welche Triumphzügen glichen, daß er der erste Claviervirtuose der Welt, der Paganini des Pianoforte geworden sei. Mit dem Jahre 1847 begann er die zweite Phase seines Wirkens: er übernahm die Hofkapellmeisterstelle in Weimar und wurde durch persönliches Eintreten mit Wort und Schrift sowie durch seine eigenen Compositionen das Haupt und der einflußreiche Vorkämpfer der Neuromantik auf deutschem Boden. 1861 gab er seine Stellung in Weimar auf und nahm seinen Wohnsitz in Rom; dort folgte er dem Drange, der ihn schon in der Jugend besaß, dem geistlichen Stande anzugehören, wenigstens insoweit, daß er die kleinen Weihen nahm. Seine schaffende Muse hat er seither fast ganz in den Dienst der Kirche und des Heiligen gestellt. Die für die neue Richtung, wie für Liszts tonkünstlerische Individualität bezeichnendsten Werke sind seine „Sinfonischen Dichtungen“, gleichsam in Einen Satz zusammengezogene Sinfonien, welche in schroff auseinandertretenden Gegensätzen einen Charakter oder ein Ereigniß oder eine Idee musikalisch darzustellen suchen („Bergsinfonie“, „Mazeppa“, „Tasso“, »Les Préludes«, „Orpheus“, „Prometheus“, „Festklänge“, »Héroïde funèbre«, »Hungaria«, „Hamlet“, „Sonnen-schlacht“, „Die Ideale“). Auch in seinen Oratorien („Christus“, „Die Legende von der heiligen Elisabeth“) und Cantaten („Die Glocken des Straßburger Münsters“, „Cécilia“), selbst in seinen

eigentlich für die Kirche bestimmten Compositionen (Messen in C moll und A moll, Grauer Festmesse, Ungarische Krönungsmesse, Requiem für Männerstimmen und Orgel, 13. 18. 23. 137. Psalm) sucht er in erster Linie den musikalischen Gehalt der Worte in Klänge zu bringen, gleichsam auszutönen und so will uns häufig bedünken, als hätte seine Musik zu sehr den Charakter des Fragmentarischen und Abgerissenen; es fehlt die streng-musikalische Einheit, an deren Stelle eben der einheitliche Faden der Idee und des Wortes treten soll. Eine abschließende Würdigung des großen Künstlers, der gewöhnt ist, dem Ideal unausgesetzt nachzujagen und auf keiner Station selbstgenügsam abzuschließen, steht der Geschichtsschreibung nicht zu, so lange der Meister selbst die Feder noch nicht aus der Hand gelegt hat. Um Liszt gruppieren sich die Vertreter der neuromantischen Schule, vor allem der Franzose Saint=Saens (geb. 9. Oct. 1835) (Sinfonien in Es dur, F moll, A dur, D moll; Sinfonische Dichtungen: »La danse macabre«, »Phaëton«, »Le rouet d'Omphale«, »La jeunesse d'Hercule«; Weihnachtsoratorium, Requiem, Oratorium „Sündflut“); ferner der Russe Michael Iwanowitsch Glinka (geb. 1. Juni 1804 in Nowospassk bei Selna, † 2. Febr. 1857), der schon frühe (als Zögling des Adels-Instituts in Petersburg) tüchtige Studien in der Musik machte, aber erst in Dehn zu Berlin den rechten Mann fand, der seine eigenartige Individualität erkannte und zur Entfaltung brachte; Proben der eigentümlichen Begabung Glinkas waren die Opern „Das Leben für den Czar“ 1836 und „Rußlan und Lubmilla“ 1842, die dem Componisten die warme Sympathie Liszts und Hector Berlioz' gewannen, welcher letzteren er in Paris 1844 kennen lernte. Nach zweimaligem Aufenthalt in Spanien (1845—1847) (1851—1854) kehrte Glinka, den seine Gesundheitsumstände nach dem Süden wiesen, das Heimweh aber nach dem Norden trieb, nach Petersburg zurück, eilte 1856 zu seinem Lehrer Dehn in Berlin, wo er 1857 starb. Glinkas Musik trägt ein national-russisches Gepräge, ist

geistreich und originell, weniger durch Schönheit und Glätte der Form, als durch einen warmen Hauch von Poesie ausgezeichnet.

Von Liszts Individualität berührt ist ferner Josef Joachim Raff, geb. 27. Mai 1822 zu Laaßen am Züricher See, erzogen zu Wiesenstetten in Württemberg, eine Zeit lang Schullehrer, bis er, erst von Mendelssohn, dann von Liszt (1846) ermuntert, die Musik zu seinem Lebensberuf erwählte. In Stuttgart (1847—49) fand er weder die gewünschte Förderung noch die nöthige Sympathie; erst in Weimar, wohin er sich 1850 wandte, unter Liszts Fahne, gieng sein Stern auf; mit Begeisterung huldigte er der neuromantischen Richtung, die er auch schriftstellerisch vertrat. 1856 zog er nach Wiesbaden, 1878 übernahm er die Vorstandschafft des neuerrichteten Hoch'schen Conservatoriums in Frankfurt a. M., starb aber schon am 25. Juni 1882.

Die Zahl seiner Werke, die, einige Opern („König Alfred“ 1846, „Bernhard von Weimar“ 1858, „Dame Kobold“ 1870, „Samson“) abgerechnet, überwiegend dem Gebiete der Instrumentalmusik angehören (10 Sinfonien, 3 Suiten für Orchester, 4 Ouverturen, 10 Streichquartette, Streichsextett, Streichoctett, 4 Claviertrios, Violin-, Cello-, Horn-Sonaten und eine Menge Claviercompositionen), verrathen den geistreichen Eklektiker, der den Wert der ererbten Formen wohl zu würdigen weiß, dieselben aber im Sinne der Romantiker in den Dienst der poetischen Idee stellt, sie mit Freiheit behandelnd, ohne sie zu zerschlagen. Raffs Werke sind nicht alle gleichwertig, vielm, was bleibenden Wert beanspruchen darf („Im Walde“, Sinfonie) steht solches gegenüber, das den Stempel der Vergänglichkeit trägt und den leicht und schnell arbeitenden, formgewandten Componisten verräth, welcher den Mangel an Tiefe und Kraft der Erfindung, an strenger Concentration der Gedanken, durch brillante Formgebung zuzudecken versteht.

An Liszt sind anzuschließen außerdem Eduard Laffen,

geb. 13. April 1830 in Kopenhagen, gebildet in Brüssel, Hofkapellmeister in Weimar seit 1861 („König Edgard“ 1857, „Frauenlob“ 1860, „Der Gefangene“ 1868, Musik zu Hebbels „Nibelungen“, „Faust“, „Oedipus auf Kolonos“); Hans von Bülow (geb. 8. Jan. 1830 in Dresden, † 1883); Damrosch (geb. 20. Oct. 1832 in Posen, zur Zeit in New-York „Brautgesang“, „Ruth und Naemi“); Peter Cornelius¹⁾ (geb. 24. Dez. 1824, † 24. Oct. 1874), ein feinsinniger Musiker, der jedoch in Harmonie und Melodik allzusehr einsame Wege aufsucht, dem Gesetz der Schönheit zu wenig Rechnung trägt und daher nur in einzelnen Kreisen Würdigung findet; endlich nähern sich der neudeutschen Richtung wenigstens im weiteren Sinne Gottfried Lindler („Walblegende“, „Aus nordischer Heldenzzeit“) geb. 1842 in Ehingen (Württemberg) und Josef Huber, geb. 1837 in Sigmaringen, (Opern „Die Rose vom Libanon“, „Irene“, „Karneval“ für Orchester, Sinfonien, Kammermusikwerke u. a.).

Der letztgenannte bezeichnet ausdrücklich die Aufgabe der Sinfonie, also der reinen Musik, so:

„Ein neues Terrain wird sich die Musik erobern, wenn wir in die Musik die declamatorische Melodie einführen, indem wir der Dichtkunst folgen, einen Grundgedanken (Melodieanfang, Motiv) wie der Dichter weitererspinnen, in immer neue Empfindungsphasen führend stets umgestalten, psychologisch aufbauen, um endlich zu einem erschöpfenden Schlußworte zu gelangen. Eine solche Melodie wird etwas dem lyrischen Gedicht Analoges sein.

Folgen wir so dem Zuge der Zeit, individualisiren wir die einzelnen Stimmen (Melodien) und bauen wir sie in derselben Weise, so wie die Einzelmelodie psychologisch auf, so wird durch die Contraste ein Conflict herbeigeführt, der mit dem Triumphe des berechtigtesten unter den auftretenden Individuen (Melodien) endigen wird. So haben wir etwas dem

1) H. Krejschmar, Peter Cornelius (Nr. 20 der Sammlung musikalischer Vorträge). Leipzig 1880.

Drama Analoges, eine Sinfonie, die selbstverständlich mit diesem Satze zu Ende ist“.

Bei aller Anerkennung des redlichen Ernstes, mit welchem eine Reihe strebsamer Musiker sich an der Sisyphus-Arbeit versucht, in „psychologischem Aufbau“ eine Art Drama ohne Worte nur mit Tönen darzustellen, bleibt es ein verhängnißvolles Wagniß, die Tonkunst wider ihr innerstes Wesen zum Sprechen zwingen zu wollen, während sie doch zum Singen berufen ist. Die Folge des Irrtums, der die Musik als die Sprache der Empfindung, als die Tonsprache und nicht in erster Linie als eine in Tönen bildende Kunst auffaßt, zeigt sich darin, daß über dem Streben, genau auszudrücken, deutlich darzustellen, nicht bloß die Anmut und Schönheit der tonlichen Bewegungsform, sondern auch die Klarheit und Durchsichtigkeit der musikalischen Construction verloren geht: daß die Musik zulezt musikalisch gar nichts, und dichterisch nur Unverständliches ausspricht. Die Unterordnung der gesanglichen Melodik wie überhaupt der musikalischen Architektur (die der Musik als einer an die Form der Bewegung gebundenen Kunst wesentlich ist) unter das Princip dramatischer Charakteristik und Prägnanz mag im Tondrama am Platze sein; in der reinen, vom Worte losgelösten Musik, die durch sich selbst zunächst doch als Musik wirken soll, führt sie zur Auflösung der organisch-musikalischen Einheit: an die Stelle eines architektonisch schön und sinnvoll gegliederten, sich aus sich selbst aufbauenden Tonwerkes tritt ein Gewinde von geistvoll pointirten, geistreich charakterisirten Miniaturbilderchen — die sich zum ächten Kunstwerk der Musik verhalten, wie Mosaikarbeit zum lebensvollen Oelgemälde eines Meisters.

Es wird sich daher immerhin noch fragen, ob die Zukunft der Musik wirklich den consequenten Vertretern der neudeutschen Schule gehört, ob nicht vielmehr die Zukunft die Musik als selbständige, rein nur nach eigenem Gesetz und Prinzip schaffende Kunst wieder in ihre vollen Rechte einsetzen und, der musicali-

ischen Zeichendeuterei müde, nach Werken begehren wird, welche vor allem andern Musik athmen und mit edlem musikalischem Gedankengehalt den Zauber der Anmut und das feine Ebenmaß der Form vereinigen.

Jedenfalls arbeiten diejenigen Meister auch in der Gegenwart nicht umsonst, welche das Ideal der klassischen Zeit hüten und so zum mindesten das Gefühl für den Wert der schönen Form wach erhalten.

In der klassischen Zeit wurzelt, ohne sich den Fortschritten, welche die Romantiker anbahnten, zu verschließen und die reicheren Ausdrucksmittel, welche die Romantiker schufen, zu verschmähen, Franz Lachner, geb. 2. April 1803 zu Rain in Oberbayern. Ursprünglich zum wissenschaftlichen Studium bestimmt, widmete er sich seit 1820 ganz der Musik; 1822 kam er nach Wien, wo er mit Franz Schubert sich innig befreundete, Beethoven noch kennen lernte und unter Sechter und Stadler ernste Studien machte. 1826 wurde er Vicekapellmeister, 1828 Kapellmeister am Kärntnerthortheater in Wien, 1834 Kapellmeister in Mannheim, 1836 Hofkapellmeister in München, 1852 Generalmusikdirector daselbst; nach dem Tode des Königs Max wurde seine Stellung vermöge seiner Antipathie gegen die nun in München aufkommende Wagner'sche Musik unleidlich und er nahm 1868 seinen Abschied.

Lachners Schaffensideal liegt in der klassischen Epoche, Haydn, Mozart, der frühere Beethoven sind seine Vorbilder: das beweisen in erster Linie seine 8 Orchester-Suiten und seine 8 Sinfonien; aufgebaut mit vollendeter contrapunktischer Kunst, innerlich kräftig und stark gefügt, voll edlen Gehalts, werden sie — wenn sie auch jetzt von vielen als unzeitgemäß zurückgelegt werden, wieder aufleben, wenn manches farbenprächtige Werk, dem sozusagen das Knochengerüste fehlt, dahin und vergessen sein wird. Seine Opern („Alibia“, „Katharina Cornaro“, „Benvenuto Cellini“) und Oratorien

(„Moses“, „Die vier Menschenalter“) theilen mit vielen andern das Schicksal der Vergessenheit; dagegen darf seinen Kirchencompositionen (Missa solemnis, Requiem, Psalmen, Motetten u. s. f.) eine Zukunft prophezeit werden.

Feines Gefühl für den Adel der Form, Sorgfalt in der alles Gewaltthame und Gezwungene vermeidenden Behandlung von Harmonie und Melodie, edles Gleichmaß in Haltung und Stimmung des Ganzen charakterisirt die Werke derjenigen Meister, für deren Schaffen Mendelssohns romantische Ideenfülle mit classischer Formschönheit vereinigende Individualität das bestimmende Vorbild geworden ist. Gegenüber von den himmelstürmenden, ganze Berge von Accordmassen aufstürmenden und oft völlig disparate Motive unmotivirt aneinander kettenenden Werken der ausgesprochenen Neuromantiker haben die Werke der in Mendelssohns Spuren gehenden Meister etwas Kühles, etwas vornehm Zurückhaltendes, aristokratisch Feines; sie wirken nicht so direct auf die Sinne, wie jene einen starken, narkotischen Duft ausströmenden Tongewinde; aber sie wirken auf den eigentlichen Tonfönn und haben gerade in der Gegenwart für diesen etwas besonders Erfrischendes und Wohlthuenendes, wenn er nach Musik im eigentlichen Sinne des Wortes verlangt.

Dem Genius Mendelssohns am nächsten stehen, auch durch innige Freundschaftsbande mit dem verklärten Meister verbunden: Ferdinand Hiller und Niels William Gade.

Ferdinand Hiller, geb. den 24. Oct. 1811 zu Frankfurt a. M., erhielt nach einer gründlichen, zur Verfolgung der wissenschaftlichen Laufbahn berechtigenden, von treuer und weiser Vaterhand geleiteten Vorbildung den Unterricht von Johann Nepomuk Hummel in Weimar, dem Schüler Mozarts und Zeitgenossen Beethovens. Auf einer Reise nach Wien, die er in Begleitung seines Lehrers Hummel unternahm, war es ihm vergönnt, in die Züge Beethovens zu schauen. In Paris, wo er 1829 eintraf, gewann sein Geist im persönlichen Verkehr

mit Rossini, Meyerbeer, Cherubini, Berlioz, Chopin und Liszt — diesen so heterogenen Meistern — eine seltene Universalität und Versatilität, die ihn ganz besonders zum Kritiker befähigen mußte. Nach verschiedenen Reisen und kürzeren Aufenthalten in Frankfurt, Leipzig u. s. w. fand er einen festen Sitz in Köln (1850), von wo aus er als Componist, Kritiker und Lehrer jüngerer Talente eine weitreichende Wirksamkeit entfaltete. (Hauptwerke die Oratorien: „Die Zerstörung Jerusalems“, „Saul“; die Cantaten: „Christnacht“, „Rebecka“, »Ver sacrum«, „Voreley“, „Israels Siegesgesang“ u. a.; die Opern: „Die Katakomben“, „Der Deserteur“, „Der Traum in der Christnacht“; eine Menge feingestimmter Kammermusik, in welcher Gattung er schon mit dem Quartett op. 1 sehr glücklich debütierte; Orchesterwerke: Sinfonie „Es muß doch Frühling werden“, dramatische Phantasie, Sinfonie in C; Kirchenjachen: der 125. und 119. Psalm, 43 Geistliche Lieder für 4stimmigen Chor; endlich Lieder für Männerchor, gemischten Chor, Solo u. s. f.).

Niels William Gade, geb. 22. Febr. 1817 in Kopenhagen, Sohn eines dortigen Instrumentenmachers, brach sich durch eigene Begabung Bahn und verehrte in Mendelssohn das Ideal seines Schaffens. Nicht mit Unrecht heißt er ein „musikalischer Ossian“, denn seinen Werken eignet ein gewisses nordisches Colorit; eine elegisch weiche Stimmung liegt über den grazios hingegossenen Tonformen; das nächtlich-düstere Element Ossians aber ist dem Meister fremd. (Hauptwerke: Cantaten „Comala“, „Erkönigs Tochter“, „Frühlingsbotenschaft“, „Kreuzfahrer“; Sinfonien in C moll, B dur, A moll, G moll; Ouverturen: „Hamlet“, „Im Hochland“, „Michel Angelo“, „Nachklänge aus Ossian“ u. a., Kammermusik.)

Mit voller Selbständigkeit und doch mit Art und Richtung Mendelssohns verwandt ist Wilhelm (Carl Gottfried) Taubert, geb. 23. März 1811, Schüler von Ludwig Berger und Bernhard Klein; neben einer Reihe von Opern, die

bis jetzt gegenüber von den Werken anderer Richtung nicht recht aufkommen konnten („Der Zigeuner“, „Macbeth“, „Cesario“), schrieb er elegante Orchester- und Kammermusik (Sinfonien in F dur, H moll, C moll, Musik zum „Blaubart“, „Sturm“ u. s. f.), Chorwerke (zur „Medea des Euripides“; „Vaterunser“) und reizende Lieder („Kinderlieder“); ferner Adolf Henselt (geb. den 12. Mai 1814 in Schwabach, lebt in St. Petersburg), Schüler Hummels, Meister des Pianofortespiels und der Pianofortecomposition (»Etuden«, „Trios“ u. a.)

Von Heimgegangenen wären dieser Gruppe anzuschließen: Julius Rieß (geb. 1812 zu Berlin, † 1877), der auf allen Gebieten der Tonkunst Tüchtiges geleistet, aber vor allem durch seine pädagogische und musikalisch-literarische Thätigkeit sich bleibende Verdienste erworben hat (Beethoven-Ausgabe, Mendelssohn-Ausgabe, Mozart-Ausgabe); Ferdinand David († in Leipzig 1873), Schüler Spohrs, einer der bedeutendsten Meister des Violinspiels, der sich um die Tonkunst überhaupt durch tüchtige, eigene Compositionen für die Violine und durch Herausgabe älterer Werke verdient gemacht hat; Karl Eckert (geb. 1820 in Potsdam, † 1879 in Berlin), der sich noch unter Mendelssohns Augen entwickelte („Räthchen von Heilbronn“, „Wilhelm von Oranien“; die Oratorien: „Ruth“, „Judith“), ohne indeß zu vollkräftiger Ausprägung seiner musikalischen Individualität zu gelangen.

Im weiteren Sinne dürfen der um Mendelssohns Vorbild geschaarten Gruppe angereicht werden: Karl Reinecke, geb. den 23. Juni 1824 in Altona (Opern: „König Manfred“, „Der vierjährige Posten“; Ouverturen: „Dame Kobold“, „Alfabin“; Messen, Lieder, Kammermusik zc.; von besonderem Reiz sind seine „Kinderlieder“.) — Reinthaler geb. 13. Oct. 1822 („Jephtha“) und vor allem Max Bruch, der Schüler Ferdinand Hillers und Karl Reineckes, geb. zu Köln am 6. Januar 1838, der mit trefflicher Schulung eine energische Eigenart verbindet und, wiewohl er auf allen Gebieten (Oper „Doreley“, Sin-

sonie Es dur, Violinconcert G moll) sich die Achtung errungen, hauptsächlich durch seine Cantaten, insbesondere die „Scenen aus der Fritjof-Sage“, „Schön Ellen“, „Die Glocke“) hervorragende Bedeutung erlangt hat. Freilich zeigt es sich gerade bei Bruch, wie der Künstler sich von den verschiedenen Strömungen der Zeit nicht isoliren kann, sondern von allen lernt und von allen berührt wird; obwohl näher bei Mendelssohn stehend zeigt er, zumal in seinen Erstlingswerken, einen starken Zug zu Schumann und Brahms. Aehnlich verhält es sich mit Josef Rheinberger, geb. 17. März 1839 in Vaduz (Oper: „Die sieben Raben“, „Sinfonische Dichtung Wallenstein“, ein Stabat mater, Motetten, Kammermusik u. s. f.), der, in dem damals strengclassisch gerichteten Conservatorium zu München unter Franz Hauser, dem Freunde Mendelssohns, gebildet, sich der Neuromantik Wagner-Vis�ts nicht verschlossen hat. Hierher rechnen wir noch Friedrich Gernsheim (geb. 17. Juli 1839), der nach erhaltener Vorbildung seine entscheidende Richtung in Dresden unter Moscheles, Hauptmann, Richter gewann, ohne sich in dieser Richtung einseitig abzuschließen; Arno Kleffel, geb. 4. Sept. 1840, (Oper: „Des Meeremanns Harfe“; Musik zu dem Weihnachtsmärchen „Die Wichtelmänner“, Lieder, Kammermusik- und Clavierwerke, welche sämmtlich ein eigenartiges Talent verrathen); Arnold Krug (Schüler von Kiel, Reinecke und G. Frank (Sinfonie, Suite für Orchester, „Liebesnovellen“ für Streichorchester); freilich weisen diese beiden mehr auf Schumann als auf Mendelssohn hin durch das Streben, poetischen Inhalt mit Formklarheit zu verbinden, und durch die Unterordnung der Form unter den Inhalt. Dagegen lehnt sich unmittelbar an Mendelssohn an: Salomon Jadasohn, geb. 13. Aug. 1831 zu Breslau, Lehrer der Composition am Conservatorium für Musik in Leipzig, dessen Schüler er war: seine Compositionsweise ist weniger original, als frisch und elegant; Glätte der Form und Gewandtheit in der Handhabung der canonischen Formen charakterisiren ihn; auch Edouard de

Hartog, geb. 1826 in Amsterdam (Professor an der Academie für Tonkunst in Amsterdam), hat sich an der von Mendelssohns Einfluß bestimmten Richtung gebildet und legt das Hauptgewicht auf Flüssigkeit, Eleganz und Anmut der Formgebung.

Schumanns Einfluß zeigte sich in erster Linie in der erneuten Aufmerksamkeit auf die geistige Seite der Tonkunst, in dem neu erwachten Interesse an der Geschichte und Aesthetik der Musik, überhaupt in dem Aufschwung, welchen die gesammte Musikwissenschaft genommen hat.

Auch auf die Virtuosität übte Schumann einen nachhaltigen Einfluß aus, indem er sich nicht mit vollendeter Technik begnügte, sondern von dem darstellenden Künstler forderte, daß sein Vortrag durchgeistigt sei und die Individualität des Componisten wie die individuelle Stimmung des Werkes treu wiedergebe.

Auf dem Gebiete der Composition ist Schumanns Einfluß schwer zu bestimmen: in erster Linie dürfte seinem Einfluß die bis zur Einseitigkeit gesteigerte, das formale Element unterschätzende Betonung des poetischen Elementes in der Musik zuzuschreiben sein, wiewohl er selbst für die einseitige Steigerung des Principis nicht verantwortlich gemacht werden kann, sofern er mit Wort und Beispiel allezeit auf Klarheit und Geschlossenheit der musikalischen Gedanken, auf Erfüllung aller Bedingungen formaler Schönheit drang.

Am nächsten stehen ihm vermöge der Verbindung des poetischen, geistreichen Inhalts mit maßvoll gegliederter Form der nur allzufrüh verstorbene Ludwig Schunke (geb. 1810, † 1834), der poesievolle Steffen Heller (geb. 1814) mit seinen liebreizenden und stimmungsvollen Claviercompositionen; vor allem aber Waldemar Bargiel (geb. 3. Oct. 1828 in Berlin), der Stiefbruder von Schumanns Gattin Clara Wieck, der seine Studien 1846 in Leipzig machte, wo er den von dem Doppelgestirn Mendelssohn-Schumann ausstrahlenden Idealismus

in vollen Zügen einfog (1859 unter Hiller in Köln, 1865 in Rotterdam, jetzt an der K. Hochschule für Musik in Berlin). Der Schwerpunkt seines Schaffens und die Kraft seiner Begabung liegt entschieden auf dem instrumentalen Gebiete und auch hier mehr auf der graziosen, poesiedurchdufteten Form, als auf drastischer Declamation (Claviersachen, Trio, Ouvertüre zu Medea, Psalm 23, Intermezzo für Orchester u. s. f.).

Im weiteren Sinne dürfen zu der Mendelssohn-Schumann'schen Gruppe als Geistesverwandte gerechnet werden:

Robert Volkmann (geb. den 6. April 1815 zu Lommatzsch in Sachsen, seit Jahren in Pesth), der insbesondre auf dem Gebiet der reinen Musik (2 Sinfonien in C moll und B dur, ^{+ 1884} 3 Serenaden für Streichorchester in A dur, F dur, D moll, Streichquartette, Trios zc.) eine hervorragende Stellung einnimmt und eine viel größere Beachtung verdient, als sie ihm bis jetzt zu Theil geworden ist; denn wir finden in seinen Werken eine Vereinigung von klarer Gedankenfolge, organischer Gliederung, schöner, flüssiger Form mit den blühenden Farbentönen und der warmen Empfindung der Romantik, welche vielfach an keinen geringeren als Franz Schubert gemahnt; endlich Max Seifriz, geboren zu Rottweil (in Württemberg) am 9. Oct. 1827, Schüler von ~~Taglichsbeck~~ ¹⁸⁸⁵ J. B. in Stuttgart/ ein denkender Musiker, der sich an keine Schule oder Richtung angeschlossen hat, vielmehr bei den Modernen, wie bei den Alten in die Schule gegangen ist, von den ersteren die farbenreiche Instrumentation, die satte Harmonie und das Streben nach poetischem Gehalt, von den letzteren den feinen Geschmack in Vertheilung der Farben und Effecte, das rechte Maßhalten und die Achtung vor den Gesetzen der Formschönheit sich angeeignet hat und ebendarum trotz mancher Anklänge an die neudeutsche Schule der Geistesrichtung der Mendelssohn-Schumann'schen Gruppe verwandt ist (Sinfonien, Ariadne auf Naxos, Ouvertüre und Musik zur Jungfrau von Orleans u. a.). *lebt in Stuttgart*

früher in Jena. des. 1885
in Jena-Zollern in Thüringen.

An Schumann, der ihn mit begeisterten Worten einst in die musikalische Künstlerwelt eingeführt hat, reiht sich an, nicht als Jünger oder Schüler, sondern als Künstler-Individualität von ausgeprägter Selbständigkeit und Neuheit, als Haupt und Führer einer Jüngerschaft, die er um Haupteslänge überragt, Johannes Brahms¹⁾, geboren zu Altona den 7. Mai 1833, Schüler von Ed. Marxsen in Altona. Die überschäumende Phantasie jugendlicher Romantik, die seine ersten Werke erfüllte, wußte er durch strenges Selbststudium, ganz besonders durch ernste Versenkung in die wunderbaren Tiefen des Bach'schen Genius zu läutern. Sein Schaffen kennzeichnet eine strenge, am Naheliegenden und Gewohnten fast allzu sehr und allzu absichtlich vorbeiführende Selbstzucht, eine bis in's kleinste Detail gehende Durchbildung und Abrundung der Gedanken, volle Herrschaft des reflectirenden künstlerischen Geistes über die zuströmenden Tongedanken, welche seinen Werken auf den ersten Blick für Manche etwas Herbes gibt, dieselben aber zu Meisterwerken in Bezug auf Tiefe und Strenge der musikalischen Arbeit stempelt (Hauptwerke: für Kammermusik Clavier-sonaten in C dur, Fis moll, F moll; Balladen für Clavier (op. 10); Ungarische Tänze (ohne Opuszahl); Trio in H (op. 8); Clavier-concert in D moll (op. 15), C moll; Sertett in B dur (op. 18) und G moll (op. 36); Clavierquartette in G moll (op. 25), in A (op. 26), in C moll op. 60). Trio für Clavier, Violine und Horn in Es dur (op. 40), Sonate für Clavier und Cello in E moll (op. 38), Quintett für Clavier und Streichinstrumente in F moll (op. 34), 3 Streichquartette op. 51 (C moll, A moll) und op. 67 (B dur); Violinsonate in G (op. 78). — Für Orchester: Sere-naden in D (op. 11) und in A (op. 16); Sinfonie in C moll (op. 68) und D dur (op. 73), Violinconcert op. 77; für Orgel: Fuge in Ces moll; für Gesang: Ave Maria für Frauenchor und Orchester (op. 12); Begräbnißgesang (op. 13); Marien-

1) H. Deiters, Johannes Brahms. Leipzig 1880. Nr. 23 und 24 der Sammlung musik. Vorträge. Das sind von Brahms Briefe.

III. Brief
Fedor (1884)

*Cantata
singt
Hilfthor
Lied.*

Lieder, Psalm 23 und mehrere 5 st. Motetten; vor allem das deutsche Requiem (op. 45) und das Triumphlied (op. 55); die Cantate Rinaldo (op. 50). Endlich kleinere Chorwerke: Schicksalslied (op. 54), Rhapsodie (op. 53) und ein reicher Schatz von Liedern und Gesängen (s. u.), unter denen die „Liebeslieder“ op. 52 und die „Neuen Liebeslieder“ alle Herzen erobert haben.

Der decorativen und symbolisirenden Musik der neuroman-tischen Schule stellt Brahms Tonwerke gegenüber, die zwar zum vollen Verständniß tiefeindringende Aufmerksamkeit und liebevolle Hingabe fordern, aber eines poetischen Programms nicht bedürfen, sondern durch sich selbst reden. Es sind in sich selbst geschlossene, rein musikalische Kunstwerke. Von der sonnigen Anmut, der frischen Natürlichkeit der classischen Werke unterscheidet sie der strenge Ernst, der den Eindruck des mühelos Gewordenen nie aufkommen läßt. So steht er näher bei Bach als bei Mozart; an die Stelle des Princips gesangreicher Melodie als der singenden Oberfläche der kunstvollen Harmonie scheint wieder das Princip reicher, wohl motivirter Harmonie treten zu sollen, das, wie bei Bach, die Melodie, den Gesang gleichsam nur durchschimmern läßt. Nicht mehr um die Anmut und den Liebreiz der unmittelbar wohlgefälligen Erscheinung ist es ihm zu thun, sondern um Bedeutung und Gewicht, männliche Kraft und Gedantentiefe der Musik.

Ähnlich ist es bei dem Meister, den wir ihm an die Seite stellen, da er gleichfalls als Führer und Haupt einer Reihe jüngerer Talente eine hervorragende Bedeutung beansprucht und an Ernst und Strenge der Auffassung und Arbeit, Originalität und Kraft der Erfindung mit Brahms rivalisirt, wenn er auch nicht eine so scharfartig ausgeprägte Künstlerindividualität darstellt, Friedrich Kiel. Geboren am 7. Oct. 1821 zu Puderbach an der Lahn, unweit Marburg, wurde er zum Schullehrerstand bestimmt, jedoch durch die Vermittlung des Fürsten von Sayn-Wittgenstein in der Musik ausgebildet (bei Krumpholtz in Coburg). Sein Talent fand aber erst den rechten Meister in

*M. Kiel
J. Kiel*

E. W. Dehn, dem trefflichen Contrapunktisten in Berlin, in dessen Schule Kiel 1843 eintrat und ausreifte. Steht Brahms bei aller Strenge und Concinnität der musikalischen Arbeit noch im Zauberkreis schimmernder Romantik, so vertritt Kiel unumwunden und streng, vielen fast zu nüchtern und zu ernst, den classischen Standpunkt: er fußt auf Beethoven und Johann Sebastian Bach. Seine Werke, die übrigens nicht alle auf gleicher Höhe stehen, haben weniger Blendendes und unmittelbar Packendes, sie zeichnen sich vielmehr durch eine ganz auffallende Knappheit und Gedrungenheit aus, die von einer seltenen Selbstbeschränkung zeugt; aber die Tiefe des in keuscher, alle Zierrat abweisender, Einfachheit gegebenen Gehaltes, die Fülle und Kraft der anspruchslos sich anbietenden gewichtigen Gedanken, der Reichtum an Harmonie und die strenge Gemessenheit und Würde der Haltung sichern den besten unter ihnen die Anerkennung der Eingeweihten und bürgen für die ihnen aufbehaltenen Zukunft (Hauptwerke: Kanons und Fugen für Pianoforte [op. 1. 2], Sonate für Pianoforte und Violoncello [op. 16], Erstes Requiem, Stabat mater, Missa solemnis, das Oratorium Christus, der 130. Psalm, Motetten, Tebeum, Zweites Requiem [As dur op. 80]; Streichquartette, Clavierquintette, Trios u. a.). —

Aus Dehns Schule sind ferner hervorgegangen: Martin Wilhelm Blumner (urspr. Theologe), geb. 21. Nov. 1827 in Berlin, dem wir als bedeutenden Oratorien-Componisten wieder begegnen werden; Bernhard Scholz (geb. zu Mainz 30. März 1835), seit 1883 Vorstand des Hoch'schen Conservatoriums in Frankfurt, der zwar seine Hauptkraft bisher der Oper geliehen, aber auch auf dem Gebiete der Kammer- und Orchestermusik höchst Ansprechendes geschaffen hat und sich insbesondere durch Eleganz und Glätte der Factur auszeichnet; endlich Heinrich Hofmann (geb. 13. Jan. 1842 in Berlin), der sich durch seine „Frithjof-Sinfonie“, „Das Märchen von der schönen Melusine“ rasch einen Namen gemacht und auf dem Gebiete der Oper höchst

achtungswerte Leistungen aufzuweisen hat („Cartouche“, „Armin“, „Menschen von Tharau“), in welchen er durchweg einen feinen Sinn für geschmackvolle musikalische Declamation bekundet.

Dieser Gruppe schließen wir im weiteren Sinne an: Georg Vierling (geb. 5. Sept. 1820 zu Frankenthal in der Pfalz, Schüler von Marx in Berlin), der auf den Alten fußt, ohne die Errungenschaften der Modernen zu verschmähen (Sinfonien, Ouverturen, Kammermusikwerke, Oratorien: „Raub der Sabinerinnen“, „Hero und Leander“, „Marichs Tod“); Ludwig Meinardus (geb. 17. Sept. 1827), einen Künstler von ernstem Streben und reichem Wissen und Können, der nach nordischer Art das melodische Princip dem harmonischen und polyphonen unterordnet, vielleicht zu sehr äußeren Reiz und Zierrat, Grazie und Glätte der Form verschmäht, um beim großen Publicum durchzubringen. Seine Kraft entfaltet er namentlich auf dem Gebiet des Oratoriums. Von hervorragender Bedeutung hauptsächlich durch seine Lehrthätigkeit am Conservatorium in Stuttgart ist Julius Faist (geb. 13. Oct. 1823 in Göttingen), mit den norddeutschen Meistern des strengen Styls verwandt, sofern sein Ideal der alte Bach und sofern für ihn das Grunderforderniß des musikalischen Kunstwerks harmonische Begründung, strenge Logik der Gedankenfolge, polyphone Gestaltung ist, unterscheidet er sich von jenen in seinen Werken (Chorwerke, Orgelsonaten) durch das Streben, mit jenen Grunderfordernissen Mendelssohn'sche Anmut der Form zu verbinden. Seine Schule geht in erster Linie darauf aus, den angehenden Componisten mit der strengen Form und mit dem strengen Satze völlig vertraut zu machen und ihn so durch strenge Schulung zur Freiheit des Schaffens zu führen; so sind denn auch aus seiner Schule nicht bloß tüchtige Kirchencomponisten des strengen Styls, wie Tod Seyerlen, F. Kraus, F. Fink, sondern auch modern gerichtete Componisten (wie Vinder, Krug-Waldsee, Adam u. a.) hervorgegangen, welche, ob sie auch der neudeutschen Richtung zugethan sind, die gute Schule nirgends verläugnen.

Endlich haben wir eines Künstlers zu erwähnen, der, ohne eigentliche Schule zu bilden, die Physiognomie des musikalischen Lebens wesentlich mitbestimmt nicht allein durch seine phänomenalen Leistungen auf dem Gebiete der Virtuosität, sondern vor allem durch seine Compositionen. Es ist dies Anton Gregor Rubinstein, geb. 30. Nov. 1829 in Wechwothnez bei Jassy (Walachei). Wohl gehört er als Schüler Dehns, unter dessen Leitung er sein Compositionstalent vollends ausbildete, in gewissem Sinne der Berliner Gruppe an — allein er brachte, ähnlich wie Glinka, in Dehns Schule schon so viel hochentwickelte Eigenart mit, daß er von dem dortigen Kreise weit absticht. Der seltene Reichtum und Glanz der Klangfarben, die Kühnheit im Aufbau der Formen und eine gewisse Rücksichtslosigkeit gegen den Schönheitsfuss, dem er mit seinen schroffen, zackig umrissenen Tongestalten oft Starkes zumuthet, um ihn mit Einem Male wieder durch Offenbarungen von hinnehmendem Zauber der Schönheit zu überraschen, läßt ihn den Neoromantikern verwandt erscheinen, während die süße, empfindungsschwere Cantilene, deren er, wenn er will, Meister ist, an Chopin und Schumann, ja zuweilen an Beethoven gemahnt (Oratorien: „Das verlorene Paradies“, „Der Thurm zu Babel“; Opern: „Die Kinder der Heide“, „Ferramors“, „Der Dämon“, „Die Makkabäer“; Clavierwerke, Kammermusikwerke 2c. 2c.). —

Wenn nicht alles trügt, so bereitet sich auf dem Boden der reinen Musik eine Wendung vor, die den Einen ein Rückschritt, den Andern ein Fortschritt scheint, nemlich die Rückwendung zum Adel schöner Form. Das erneute Studium der Classiker bricht immer mehr der Ueberzeugung Bahn, daß die Wirkung der Musik nicht in der sinnlichen Wirkung des Klangreizes auf die Nerven bestehe, sondern in der künstlerischen Wirkung auf den Geist, diese aber nur dem klar und sicher gestalteten Tonbild, der ausgereiften schönen, gehaltvollen Form eigne.

Anhang.

Die ausübende Kunst seit Beethoven.

Weit entfernt, den Antheil zu unterschätzen, welchen die fortschreitende Virtuosität an der Entwicklung der Musik und an der Gestaltung des Musiklebens nimmt, müssen wir uns doch mit Rücksicht auf die engen, uns gesteckten Grenzen, auf's Kürzeste beschränken.

Mit Mozart, vollends mit Beethoven ist das Clavier in den Mittelpunkt des Musiklebens getreten und das herrschende Instrument geworden. Dem entsprechend hat ebensowohl die Technik des Clavierbaus wie die Kunst des Clavierspiels eine ungeahnte Ausbildung gefunden. Während die Mehrzahl der übrigen Instrumente auf dem schon früher gewonnenen Boden verharret und die Neuzeit nur von Bereicherung ihrer Technik und demgemäß Verfeinerung des Spiels weiß, kann man bezüglich des Claviers von einer förmlichen Geschichte des Clavierspiels reden.

Die Zeit der classischen Meister war zugleich die Zeit, in welcher das Pianofortespiel systematisch begründet wurde. An die Spitze ist hier zu stellen als Vater des neueren Pianofortespiels Muzio Clementi (S. 373) (*»Gradus ad Parnassum«*). Sein Schüler J. B. Cramer („*Etüden*“) ist gleichfalls einer der ersten Meister und Lehrer gewesen; durch einen anderen Schüler, Ludwig Berger, den Lehrer Mendelssohns, reicht Clementis Einfluß in die neueste Zeit.

An Mozart, die Tradition der classischen Epoche auf eine große Anzahl von Jüngern vererbend, schließt sich an Joh. Nep. Hummel, als Meister ersten Ranges im brillanten Clavierpiel; durch seinen Schüler Ferdinand Hiller ragt seine Tradition gleichfalls bis in die Gegenwart herein.

Mit Beethoven stand wenigstens zeitweise in Verbindung Carl Czerny, der Lehrer einer großen Anzahl unsrer größten Claviermeister: Franz Liszt, Thalberg, Döhler, Jaell.

Die classische Schule legte den Hauptnachdruck auf die vollendet schöne Wiedergabe des Tonwerks; Beherrschung des Tons, sowie völlige Klarheit und Durchsichtigkeit des Vortrags stand obenan. Die einseitige Entfaltung der technischen Bedingungen eines classisch-vollendeten Spiels führte zur Hintansetzung des inneren Gehalts oder doch zur Indifferenz gegen denselben und zur virtuosenhaften Pflege der brillanten Technik; in dieser Hinsicht leistete der geistreiche Thalberg wohl das Bedeutendste.

In Carl Maria von Weber dagegen äußerte sich der Einfluß der Romantik auch im Clavierpiel, hauptsächlich in leidenschaftlicher Bewegtheit und effectvollem Glanz des Spiels; nicht mehr gibt der Vortragende ganz objectiv das von ihm durch ernste Versenkung in das Werk erfaßte Tonwerk, sondern er mischt seine persönliche Stimmung hinein, er spielt nicht allein das Tonstück, sondern sich selbst.

Die harmonische Persönlichkeit Mendelssohns und seines Freundes Ferdinand Hiller verband die maßvolle, von den Classikern ererbte Objectivität des Spiels mit der bewegten Innigkeit der Romantik. Ignaz Moscheles steht der classischen Schule noch näher; in so bedeutendem Maße sein Spiel durch Glanz und Bravour sich auszeichnete, drang er doch zugleich auf geistige Durchdringung und Belebtheit. Dagegen vertrat Chopin die Romantik ausschließlich nach der Seite der Innerlichkeit. Er konnte — was z. B. das Mißfallen des berühmten Ralkbrenner erregte, der auf Eleganz und Objectivität des Vortrags drang — selbst die Classiker nur so wiedergeben, wie sie sich in seine Stimmung übersehten. Dagegen vertritt Clara Schumann, die edle, hochsinnige Gattin Robert Schumanns, wiederum das edle, harmonische Maß innerhalb der romantischen Schule: mit farbenreichem Glanz des Spiels und feinsinnigem Eingehen in die Nuancen der Stimmung verbindet sie eine seltene Objectivität, Durchsichtigkeit und Plastik des Vortrags.

Adolf Henselt und Stephen Heller sind auch im Pianofortenspiel, das sie mit poesievoller Auffassung durchgeistigen, entschieden den Romantikern beizuzählen.

In Franz Liszt erstand dem Pianoforte wohl der größte ausübende Künstler: ausgehend von Czerny verband er mit vollendeter Technik, die nicht bloß der Töne überhaupt Herr ist, sondern, wenn wir so sagen dürfen, jeden einzelnen Ton nach Belieben zu färben vermag, die feurigste Phantasie der Romantiker und gewann durch seine umfassenden Studien, durch sein offenes Eingehen auf jede eigenartige Künstlerindividualität, die ihm in seinem bewegten Leben begegnete, und durch seine feine Beobachtungsgabe eine Universalität des Stils, die ihn in der That zum König der Clavierpieler stempelt.

Nach der Seite der Universalität, die über jeden Styl Herr ist und in jeden Styl sich einlebt, also auch nach der Seite ächt künstlerischer Objectivität ist Hans von Bülow sein würdigster und größter Schüler, während in der Entfesselung der Tongewalten, in der orchestralen Behandlung des Claviers und im Raffinement der dynamischen Abstufung des Tons, bei scharf ausgeprägter künstlerischer Individualität in Auffassung und Wiedergabe, Anton Rubinstein (s. o.) wohl von keinem Andern überragt wird.

Durchsichtige Klarheit und vollendete Ebenmäßigkeit charakterisiren das Spiel Dionys Pruckners. Mortier de Fontaine war insofern Bülows Vorgänger, als er zuerst sich über den Styl der Gegenwart erhob und in den von ihm eingeführten historischen Concerten mit Freiheit die Style aller Zeiten zu beherrschen suchte. Von großer Bedeutung für die Entwicklung des Pianofortespiels ist endlich A. Kullak, der als Lehrer („Aesthetik des Clavierspiels“) in erster Linie neben der Beherrschung der technischen Mittel auf geistiges Verständniß und volle Durchbringung des Tonstücks dringt. Ein ganzer Kranz von Namen wäre noch anzuführen, wollten wir alle Pianisten von Bedeutung aufzählen (Lausig, Lassen, Ehrlich,

von Bronsart, Anna Mehlig, Marie Wiedt, Marie Krebs, Annette Eszipoff u. s. f.); aber wir müssen uns damit begnügen, die Hauptrichtungen angedeutet zu haben ¹⁾.

Das Violinspiel fand würdige Vertreter in Italien, Frankreich, Deutschland.

Die italienische Schule, in erster Linie auf die Schönheit des vollen, runden Gesangstons gerichtet, gab unsrem Jahrhundert den größten Geigenmeister in Paganini (geb. zu Genua den 18. Febr. 1784, † 27. Mai 1840 in Nizza), dessen phänomenalem Spiel eine noch nie dagewesene dämonische Gewalt innewohnte; während sein Schüler Sivori den vollen Ton des Meisters geerbt haben soll, meinen manche in Sarasate, dem Spanier, noch am meisten von dem wunderbaren Italiener zu finden, so wenig auch ein äußerer Zusammenhang zwischen beiden besteht.

Die französische Schule, als deren Haupt der Italiener Viotti († 1824) anzusehen ist und die ebenso auf vollendete Technik, Reinheit und Klarheit des Vortrags wie auf geistreiche Belebtheit des Spiels bringt, ist auf würdige Weise repräsentirt durch Rudolph Kreutzer († 1831), Baillot († 1842), Rode († 1830), de Beriot († 1870), Viurtempo († 1881), Wieniawski (geb. 1835 zu Lublin, † 1880 in Moskau), Marb u. a.

Die deutsche Schule, als deren Haupt Ludwig Spohr (s. o.) zu betrachten ist, fordert in erster Linie jene strenge Objectivität des Vortrags, welche die Frucht allseitiger musikalischer Bildung und treuer Versenkung in das vorzutragende Werk ist. Der Künstler soll nicht sich selbst, sondern das Werk spielen; die Technik hat sich vollständig der Composition unterzuordnen. Classicität und Strenge des Stils kennzeichnen daher die deutschen Geigenmeister, deren ganze Größe nament-

¹⁾ Vrgl. C. F. Weickmann, Geschichte des Clavierspiels 2c. Stuttgart. 2. Aufl. 1879.

lich bei der Interpretation der classischen Tonwerke hervortritt. Zur deutschen Schule rechnen wir Bernhard Molique (geb. 7. Oct. 1803 in Nürnberg, † 10. Mai 1869 zu Cannstatt in Württemberg), Ferdinand David (geb. 1810 in Hamburg, † 1873 zu Klosters). Unter den Lebenden gilt als das Haupt der Schule Josef Joachim, dem eine Reihe bedeutender Meister an die Seite zu stellen sind, wie: de Mhna, Jean Becker, Heermann, E. Keller, Laub, Lauterbach, E. Müller, Edm. Singer, Wien, Wilhelmj u. a. — Eine besondere Stellung nahm Ole Bull ein (geb. 1810 zu Bergen in Norwegen, † 1880), der erst bei Spohr in die Schule gieng, dann Paganini nach Paris folgte, ohne sich streng nach dem einen oder andern zu bilden.

Als Violoncello-Virtuosen nennen wir Bernhard Romberg († 1841), Max Bohrer († 1867), Josef Menter (geb. 1808, † 1856), Justus Johann Friedrich Dohauer (geb. 1783, † 1860), welcher wiederum der Lehrer von Kummer, Drechsler und Karl Ludwig Dohauer wurde; ferner Grützmaker (geb. 1832), der Lehrer von Th. Krumbholz († in Stuttgart), E. Hegar u. a.; Julius Goltermann († in Stuttgart), Cabifius, Coßmann, Lindner, Robert Haufmann u. a.

Auch die übrigen Instrumente haben bedeutende Vertreter gefunden, so die Clarinette in Bärmann, Hermstädt, Iwan Müller; die Flöte in der Familie Fürstenau (Kaspar F. [1772—1819]; dessen Sohn Anton F. [1792—1852], Moriz Fürstenau, dessen Sohn, geb. 1824, der zugleich bedeutender Musikgelehrter ist), den Brüdern Heinemeyer, Doppler und anderen; das Horn in den beiden Schunke, Fohmann u. a.; die Harfe in Krüger (G.), der Contrabaß in Dragonetti, Eichhorn u. a.

Insbefondere aber hat das Orgelspiel neuen Aufschwung genommen; man ist wieder auf den alten Johann Sebastian Bach zurückgekommen und hat sich klar gemacht, was für einen

Styl das Instrument fordere. Nur wenige Namen seien hier angeführt: Rind (1770—1846), Bierling (1750 bis 1813), Töpfer (1791—1870), Stolze (1801—1868), Ed. Tod (1839—1867), Markull, Volkmar, Schüke, Ritter, Barner, Chr. Fink und dessen Bruder Fr. Fink, Herzog, Faßt, Scherzer, R. Seyerlen, F. Krauß, Armbrust, Engel, Merkel u. a.

Im Gesang endlich, der in unsren Tagen leider etwas zurücktritt, nimmt als Lehrer Julius Stockhausen (geb. 1826) wohl den ersten Rang ein.

Im Ganzen charakterisirt das Musikleben der Gegenwart das eifrige Bestreben, für die gesammte Kunstbildung eine feste Grundlage und einen sicheren Maßstab zu gewinnen. Nicht bloß die Technik hat theoretische Werke von hoher Bedeutung aufzuweisen, sondern auch die Theorie, Geschichte und Aesthetik der Musik erfreut sich einer Pflege, wie wohl nie vorher; man denke nur, was die Theorie betrifft, an Dehn, Bernh. Marx, Moriz Hauptmann, Lobe, Richter u. a. — in Bezug auf Aesthetik an Eduard Hanslick und seine zahlreichen Gegner wie Jünger. (In Bezug auf Geschichte der Musik s. v. S. 1.)

So steht doch zu hoffen, daß der handwerkliche Zunftstolz und die der einseitig-technischen Bildung immer anhaftende Oberflächlichkeit des Geschmacksurteils mehr und mehr überwunden werde von einer wahren, tiefgehenden und vielseitigen Bildung, die jederzeit neben der göttlichen Begabung die Bedingung und Grundvoraussetzung ächten Künstlertums ist.

Zweites Kapitel.

Die Formen und Style der angewandten Musik.

A. Die Entwicklung der Oper.

Quellen: G. W. Fink, Wesen und Geschichte der Oper. Leipzig 1838.
Schneider, L., Gesch. der Oper und des K. Opernhauses in Berlin.
Berlin 1852.

- Schletterer, H. W., Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit dargestellt. Augsburg 1863.
 Lumey, B. Reminiscences of the opera. 8. London 1864.
 Falcrantz, C. I., Om de historiska förberedelserna till operadramat. 8. Stockholm 1872.
 Hanslick, Die moderne Oper. Berlin 1875.

Uebersieht man die gesammte Entwicklung der Oper seit Mozart und Beethoven, so fällt in erster Linie der genaue Zusammenhang derselben mit der Entwicklung des allgemeinen Bewußtseins ins Auge. Es scheint fast, als hätte jede Wandlung, jede bedeutsame Richtung desselben auch auf diesem Gebiete sich ein Denkmal setzen wollen.

Zunächst treten die Style nach den drei Nationalitäten Italiens, Frankreichs, Deutschlands auseinander, gerade so wie die politische Entwicklung, entgegen den kosmopolitisch-nivellirenden Ideen der französischen Revolution und des Kaiserreichs eine staatlich gesonderte wird.

Gleichwohl schließt die staatliche Sonderung die in der Solidarität der europäischen Gesellschaft begründete Gemeinsamkeit des Lebens und Empfindens nicht aus; die Anstöße, die Frankreich, seit langer Zeit der neuerungssüchtige Staat und seit 1789 der traditionelle „Träger des modernen Geistes“, gibt, pflanzen sich fort in Italien und Deutschland. Aber in Deutschland, dem Herzen Europas, vollzieht sich der geistige Kampf der einander kreuzenden und widersprechenden Ideen und Geistesströmungen, welcher von den gewaltsam zurückdämmenden Einflüssen der heiligen Allianz zwar niedergehalten, aber nicht aufgehalten werden konnte.

Deutschland ist scheinbar der slavische Nachahmer Frankreichs: aber was dort als Experiment leichtfertig und obenhin probirt wird, das wird in Deutschland Gegenstand des nachhaltigsten, ehrlichsten Kampfes, des gewissenhaftesten geistigen Ringens und kommt hier allein zur Klärung und Auseinanderlegung.

So kommt in Deutschland auch in der Oper erst der

italienische, dann der französische Styl zur Herrschaft, bis auch auf dem Boden der Musik das Nationalbewußtsein genügend erstarkt ist, um die eigene Art und Richtung zur Geltung zu bringen.

Am Eingang des Jahrhunderts begegnet uns noch der Geist Glucks und Mozarts. Mit besondrer Treue, die zuweilen an ängstliche Ausschließlichkeit grenzt, wird von den deutschen Vertretern der classischen Schule das Erbe Mozarts gehütet, während die französischen und italienischen Vertreter bei aller Anlehnung an die von Mozart überkommene Form Fühlung mit dem Geist und Geschmack der Zeit suchen und darum mehr äußere Erfolge erringen.

In der Gunst des Publikums mußte jedoch die classische Oper bald genug dem neu aufgehenden Sterne Rossinis, des genialen Erneurers der italienischen Oper, weichen. Der allgemeinen Ermüdung, welche die Restaurationsepochc kennzeichnet, kam der *bel canto* des Italieners entgegen, der keinen höheren Anspruch erhob, als zu gefallen und die Sorgen des Tages mit dem süßen fesselnden Wohlklang wegzuspülen.

Die nationale Strömung ließ sich durch die nivellirenden Tendenzen der Restauration nicht unterdrücken. In Poesie und Musik führte dieselbe zur Ergründung und Erfassung des eigenen Wesens, des Volksgeistes und des Nationalgeistes, welche die Romantik sich zur Aufgabe machte; in dem Maße freilich, als die Erforschung der romantischen Zeit deutschen Glanzes Selbstzweck wurde und von der Gegenwart sich entfernte, auf welche sie doch bildend, reinigend und läuternd einwirken sollte, verlor sich die romantische Literatur aus dem Volkstümlichen in's träumerisch Phantastische und gieng des lebendigen Contacts mit dem frischen Volksleben verlustig; ebenso gieng es auf dem Gebiete der Oper: die Romantiker, die älteren und neueren, wurden die Träger des nationalen Gefühls und Strebens; in dem Maße aber, als das „Romantische“ Hauptsache wurde und der romantische Geist nicht in lebendige Sympathie und Füh-

lung mit der Gegenwart gebracht wurde, mußte die romantische Oper aus einer Volksoper zur Litteraturoper werden, während sie durch die lebendige Berührung mit den Zeitideen, wie sie die Neuromantiker in der historisch-romantischen Oper anstrebten, an idealer Weiße verlor.

Den Idealismus der Romantik mit dem Realismus der Neuromantiker verknüpfte zum nationalen Musikdrama Richard Wagner.

Zugleich bringt dieser Meister den alten Gegensatz, der im Begriff der angewandten Musik liegt, zu principiellm Austrag, den Gegensatz der „Gluckisten“ und „Piccinisten“, indem er von der Musik absolute Unterordnung unter das Dichterwort fordert und im Interesse des letzteren die überlieferten Formen in ihre Elemente auflöst.

Die Stellung, welche man zu dem Princip Wagners einnimmt, ist bedingt durch die Berechtigung, welche man dem Ideal der Oper als eines Musikdramas vom ästhetischen Standpunkt aus zuerkennt. Wer, wie die Romantiker, das Hauptgewicht auf das Drama, auf Dichtung und Handlung legt, wird zum Voraus der Unterordnung der Musik unter den Text das Wort reden. Wer jedoch die Oper mehr als ein musikalisches Kunstwerk auffaßt, bei welchem der Text nur die Unterlage für dramatische Musik bildet, wird in erster Linie auf selbständig ausgeführte, durch sich selbst einleuchtende und musikalisch wohlgefällige Formen dringen.

1. Die classische Oper.

Den Gluck'schen Intentionen folgte am treuesten der von Deutschland adoptirte Italiener Antonio Salieri (geb. 1750 zu Legnano, † 1825 in Wien) der ehrgeizige Rivale Mozarts, der mit seinem ganz im Gluck'schen Styl gehaltenen, aber weniger Gewalt und Kraft verrathenden „Arur, König in Ormuz“ einst den Don Juan ausgestochen hatte.

In Frankreich kann zur Gluck'schen Richtung ferner Etienne Henri Mehul gerechnet werden (geb. 1763, † zu Paris 1817), der in „Josef und seine Brüder“ ein den classischen Mustern ebenbürtiges Meisterwerk hinstellte, welches seine Charakteristik, Wahrheit des Ausdrucks und Wärme der Empfindung mit schlichter Einfachheit und melodischer Schönheit verbindet, so daß dieses Werk immer jung bleiben wird.

Glucks bedeutendster und am meisten selbständiger Nachfolger war der Componist des französischen Kaiserreichs Gasparo Spontini, geb. den 15. (14?) Nov. 1774 zu Majolati im Kirchenstaat, † den 29. (24?) Jan. 1851. Von Gluck hat er die Größe der Auffassung geerbt; von Glucks antiker Weihe und vornehmer Ruhe unterscheidet ihn jedoch energisches Pathos und gewaltig hinschreitende Handlung. Er ist realistischer als der ideale Gluck: die Weisen und Klänge, die er anstimmt, harmoniren zu dem Glanz und der kriegerischen Pracht des siegreichen Cäsaren; ja sie sind eine künstlerische Wiebergabe der Zeitstimmung; daher auch die Sympathie, die er mit den Meisterwerken „Vestalin“ (1807) und „Ferdinand Cortez“ (1809 zum spanischen Kriegszug) bei den kriegsbegeisterten, Gloiretrunkenen französischen Massen fand. Als das moderne, antikisirende Römertum Napoleons I. zusammenbrach, war auch Spontinis Kraft halb gebrochen, d. h. die künstlerische Production dauerte wohl fort, aber ohne den hohen Schwung, der sie bisher beseelt hatte, denn es fehlte der ihr günstige Boden, die sie tragende Stimmung. Die „Olympia“ (1819) ließ die Franzosen der Restauration kalt; in Berlin, wohin Spontini 1819 berufen wurde, war wohl militärischer Sinn vorhanden, aber der soldatische Geist Berlins war ein anderer Geist, als jener, welcher die Massen unter der phänomenalen Erscheinung des Cäsaren entflammt hatte: statt des Geists des sporenklirrenden Eroberertums waltete hier der Geist überaus nüchternen strenger Arbeit, der Geist „des königlichen Dienstes“. Hier schuf Spontini nur noch „Gala- und prunkende Hofopern“ („Nurmahal“, „Alcidor“,

„Agnes von Hohenstaufen“). Darf Gluck im vollen Sinne ein antik-hellenischer Geist heißen, so ist in Spontini das antike Römertum verkörpert.

Mehr mit Mozart als mit Gluck verwandt ist Cherubini (s. o.) in seinen Opern „Iphigenia in Aulis“ (1788), „Lodoiska“, „Medea“, „Faniska“, („Elija“, „Demophon“); diese Opern sind großgedachte Werke; was jedoch dem vornehmen Geiste Cherubinis abgeht, ist Feuer und warme Empfindung; er ist wie Gluck, ja noch mehr, kühl und aristokratisch. Nur die Oper „der Wasserträger“, die aus dem Leben gegriffen und von wärmerer Empfindung getragen ist, fand um der treuen Einfalt der Auffassung willen die volle Sympathie, welche den heroischen Opern Cherubinis um ihrer Vornehmheit willen vorenthalten geblieben ist.

Unter den deutschen Vertretern der Mozart'schen Traditionen steht voran Peter von Winter (1754—1825), Kapellmeister in München, der Gluck'sches Pathos mit Mozart'scher Anmut zu vereinigen strebte („Das unterbrochene Opferfest“). Er schrieb eine große Anzahl von Opern, Messen, Sinfonien u. a., die nunmehr vergessen sind. In Josef Weigl (1766 bis 1846) entschädigt die warme Empfindung und die herzliche Frische des Gesangs für die Hausbackenheit, welche im allgemeinen seine Musik kennzeichnet, auch er war ausnehmend fruchtbar; erhalten hat sich nur die gemüthvolle Oper „Die Schweizerfamilie“, ein liebenswürdiges, ächt deutsches Liederspiel. Von Franz Gläfers Werken (geb. 1798, † 1861) hat nur die Oper „Des Ablers Horst“ größeren Erfolg gehabt. Die bedeutendsten Vertreter der klassischen Tradition auf dem Gebiete der Oper sind Peter Josef von Lindpaintner (geb. 8. Dez. 1791, 1819—1856 in Stuttgart, † 21. Aug. 1856 in Nonnenhorn am Bodensee), („Vampyr“, „Lichtenstein“), ein durch und durch gebildeter Musiker und gebiegener Komponist, dem nur der zündende Funke der Genialität fehlte, und Franz Bachner (s. o.).

2. Rossini.

Die italienische Oper ist oben eingehend charakterisirt worden. Das Princip der reinen, sinnlichen Klangschönheit, des musikalischen Genusses, herrschte so sehr darin vor, daß ein Kritiker Abbé Arnaud, sagen konnte: es sind diese Opern nur des concerts dont le drame est le prétexte.

Die bedeutendsten Vertreter des Genres sind oben schon aufgezählt worden und es sind nur etwa der von Mozart leicht beeinflusste Righini (1756—1812) und als Halbmeister etwa noch Paer (1771—1839) und Simon Mayer (ein Deutscher von Geburt) zu erwähnen. Es wäre die italienische Oper niemals wieder zu dem Ansehen gekommen, das sie einst be-
 sessen hat, denn von den besten Meistern, wie Cimarosa („Heimliche Ehe“), Fioravanti („Dorffängerinnen“) bürgerte sich nur einzelnes dauernd ein; hätte nicht das italienische Princip des frischen, lautereren, schönen Gesangs seinen Genius in Gioachino Rossini gefunden, dessen perlende Weisen die Welt gefangen nahmen und Mozart und Beethoven eine Zeit lang vergessen machten.

Rossini¹⁾ wurde am 29. Febr. 1792 in Pesaro, einer kleinen Landstadt in der Romagna geboren. Der Vater war ein reisender Musikant, die Mutter war Sängerin; die Bühne war die Heimat des Knaben, die Routine seine Schule. Erst mit 17 Jahren gewann er Liebe zur Kunst; nach dreijährigem Studium componirte er schon eine Oper „Demetrio“, die zu Rom aufgeführt wurde, und 1813 den „Tancred“, welcher seinen europäischen Ruhm begründete.

Es folgen nun in ununterbrochener Reihe, meist auf Bestellung gearbeitet: „Italienerin in Algier“, „Aureliano in Pal-

1) Vrgl. Edwards, H. S., The life of Rossini. London 1869.
 J. Sittard, G. A. Rossini. Leipzig 1882.

mira“; 1816 »*il Barbiere di Seviglia*«, „*Elisabetta*“, „*Othello*“, „*Aschenbrödel*“, „*Diebische Elster*“, „*Armida*“, „*Moses*“, „*Richard und Zoraide*“, „*Semiramis*“, „*Belagerung von Korinth*“ zc. Nach längerer Pause erschien 1829 die große Oper „*Tell*“ (in Paris).

Der Beifall, welchen das müde Europa dem süßen Sang des Schwans von Pesaro spendete, glich einem förmlichen Kaufsch. In Wien, wo noch Beethoven lebte und wirkte, errang der leichtblütige Melodienverschwender Triumphe, welche ein Mozart oder Beethoven sich nie hätten träumen lassen dürfen. In England verstand er die reelle Seite seines Schaffens besser als einst Haydn ins Auge zu fassen; 1823 kam er nach Paris und als er das Ende seiner unumschränkten Weltherrschaft (1817—1830) gekommen sah, verzichtete er auf weiteres Schaffen und lebte in behaglicher Ruhe auf seinem Landgute bei Paris.

Er starb am 14. (13?) Nov. 1868 zu Passy (bei Paris), ein „*Requiem*“ als Vermächtniß hinterlassend.

Wie einst Spontini von dem kriegerischen Geiste des Kaiserreichs getragen und gehoben worden war, so verdankt auch Rossini seine Weltherrschaft nicht bloß seinen Opern, sondern auch der Zeitstimmung der Restauration, für welche die Kunst Rossinis der entsprechende musikalische Ausdruck war.

Er schrieb, wiewohl er im Stande war, im strengen Styl zu schreiben, wenn er wollte, mit Absicht nur für die Sänger und für das Publikum, so wie es war: er schrieb den Sängern und Sängerinnen jeden Ton vor, wählte aber dafür die ihnen geläufigen und bei ihnen beliebten Gänge und Fiorituren; er war auch ein Mann von seltener Routine.

Mit dieser seltenen Kenntniß der Bedürfnisse der Sänger und der Wünsche des Publikums verband er geniale Begabung: eine reiche, unerschöpfliche Erfindungskraft und einen feinen Sinn für Wohlklang und gerundete Form.

Im „*Barbier*“ zeigt er sich als Meister der Charakteristik,

im „Tell“ als Meister der guten Schule. Kann auch seine Musik niemals im deutschen Sinn für schön gelten, weil ihr dazu die hohe Weihe des Ernstes fehlt, so ist es doch frische, geistvolle, sanglustige Musik. Auf dem Gebiete der komischen Oper ist Rossinis „Barbier“ noch nicht übertroffen worden. Die Vorwürfe der Schablonenhaftigkeit und leeren Phraseologie, welche Rossini von deutscher Seite gemacht werden, treffen mehr die Richtung als ihn selbst, wie er denn diese Fehler da, wo er nicht eben eine italienische Oper schreiben wollte, z. B. im „Tell“ völlig abgelegt hat. In den italienischen Opern wollte er keine Musikdramen geben, sondern Gesang — das Drama machen dann die Sänger durch Vortrag und Spiel. — Um Rossini richtig und billig zu beurteilen, muß man ihn vom italienischen Standpunkt aus beurteilen, dann erscheint er in der That als der genialste Vertreter der italienischen Oper. — Bedeutende Erfolge errang der im besten Alter dahingeraffte Vincenzo Bellini (geb. 1. Nov. 1801, † 24. Sept. 1835), den edle, nur oft gar zu weiche Melodik, Einfachheit der Harmonie, discrete Instrumentation charakterisirt, während er an Originalität und Erfindung hinter Rossini zurücksteht (»Bianca e Fernando«, „Pirat“, „Nachtwandlerin“, »Montecchi o Capuleti«, „Norma“ [1831], »Beatrice di Tenda«, „Puritaner“). Außerordentlich fruchtbar war Gaetano Donizetti (geb. 29. Nov. 1797 zu Bergamo, † 8. April 1848 in Geistesumnachtung), der etwa 70 Opern nach dem von Rossini gegebenen Vorbild componirte, eine Zeit lang das italienische Theater beherrschte und sich durch gefällige Melodie, weniger durch Sorgfalt und Strenge der Arbeit, auszeichnet (»Lucia di Lammermoore« [1835], „Marie, die Tochter des Regiments“ [1839], „Die Favoritin“, „Lucrezia Borgia“). Ebenso fruchtbar war Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante, der ein Schüler von Zingarelli in Neapel war und gegen 20 Messen und 60 Opern neben vielen kleineren Sachen schrieb (geb. 1795, † 1870 in Neapel), ohne daß seine Popularität die Grenzen

Italiens, wo er gefeiert war, überschritten hätte. Der Geschmack war in Deutschland und Frankreich ein anderer geworden, neue, ernstere Bestrebungen waren hervorgetreten, neben welchen zwar die italienische Oper immer noch bestehen konnte, aber ihre Alleinherrschaft war vorüber. Den neueren Bestrebungen suchte Giuseppe Verdi (geb. 9. Oct. 1813) einigermaßen gerecht zu werden, ohne daß er den Italiener verläugnen könnte („Rigoletto“ [1851], »Il trovadore« [1852], »La traviata«, „Don Carlos“, „Aida“ [1871], „Requiem auf den Tod Manzonis“ sind von den ungemein zahlreichen Werken Verdis die bedeutendsten). Verdi legt großes Gewicht auf die dramatische Wirkung und verschmäht drastische Effecte nicht, wie er denn, was Instrumentation und Klangwirkung betrifft, bei den Neuromantikern in die Schule gegangen ist.

3. Die Romantiker.

Als die Vorläufer der Romantiker auf dem Gebiete der Oper sind diejenigen Meister zu betrachten, in deren Werken theils nationale Klänge und volkstümliche Elemente vorschlugen, theils das Streben, die Musik der Poesie dienstbar zu machen, sich geltend macht. Dies ist der Fall bei Johann Rudolf Zumsteeg (geb. 10. Jan. 1760 zu Sachsenflur, † 1802 als Hofkapellmeister in Stuttgart), dem Jugendfreunde Schillers; seine Balladen zeigen ein feines Verständniß für die poetische Seite der Tonkunst und weisen auf Löwe und Schubert hin; in der Oper ist er durch die volkstümlich gewordene „Geisterinsel“ ein Vorläufer der Romantiker. — Weniger durch Schwung der Phantasie, als durch acht volkstümliche, aus dem frischen Quell des Volkslieds geschöpfte Melodie, anmutigen und gemüthvollen Gesang und prächtigen Humor ausgezeichnet ist Gustav Albert Vorhing (geb. 23. Oct. 1803 in Berlin, † 21. Jan. 1851 daselbst), der treffliche Meister der deutschen Spieloper, volkstümlich durch und durch, gesund in jeder Note, ein Deut-

scher ohne Falſch („Waffenschmied“, „Czar und Zimmermann“, „Undine“, „Der Wildſchütz“), wenn auch nicht eben genial, und zuweilen etwas hausbacken, was man über der herzlichen Friſche ſeiner Muſik gerne vergißt.

Die Romantiker giengen mit Bewußtſein darauf aus, der weltlichen Oper eine national-deutſche gegenüber zu ſtellen, an Beethovens „Fidelio“ und Mozarts „Zauberflöte“ anzuknüpfen. Für ſie kam es weſentlich auf den Stoff an, der dann von ſelbſt eine eigenartige Muſik bedingte.

Einen grunddeutſchen Ton ſchlug Spohr an in ſeinem „Faust“; aber zu ſehr in der ſtrengen Schulſeſſel befangen vermochte er ſich in der Oper nicht zu packender Popularität zu erheben. Die „Jeſſonda“, ein Werk, deſſen Muſik den märchenhaften Glanz des Orients ausſtrahlt, liegt unſrem Bewußtſein zu ferne, um auf andre als Gebildete, mit Viteratur und Geſchichte vertraute Kenner einen überwältigenden Zauber auszuüben.

Dagegen war Weber dazu geboren, den Geiſt der Freiheitskriege und die ganze Reckheit der romantiſchen Richtung in Tönen auszudrücken. Denn Weber war durch das Leben geſchult worden, ſeine Künſtlerfahrten hatten ihn nicht wie Spohr bloß mit dem Publikum der Concertſäle, ſondern mit dem Volke ſelbſt bekannt gemacht: ſein Geiſt war vielſeitig gebildet, ſein Sinn war offen für alle Eindrücke, für alle Bedürfnisse, voll Sympathie für alles, was das Volk bewegte. Da wo es mehr auf das feine Gefühl und auf die Geiſtesbildung überhaupt ankommt, als auf die muſikaliſche Handwerksfertigkeit, gelang es ihm immer. Seine Lieder „Mein Schatz der iſt auf die Wanderschaft hin“, „Schlaf' Herzens Söhnchen“, „Leyer und Schwert“ trafen das Volk im Herzen; es waren, trotz einzelner romantiſch-manierirter Wendungen, ächte, wahre, herzliche Volkslieder, in welchen Wort und Ton in eins aufgegangen ſcheint. Recht eine Perlenſchnur von Volksliedern, welche auf's glücklichſte den Ton und die Beleuchtung

des sonnigen Landes am Ebro, so wie die Romantiker davon träumten, getroffen haben, ist das Schauspiel „Preciosa“. Das deutsche Volk fühlte die Wahrheit der Waldstimmung auch aus der spanischen Verkleidung heraus: die Lieder schlugen durch. Aber „in's Schwarze“ hat erst der „Freischütz“ getroffen; der deutsche Waldeszauber, die Keuschheit deutscher Liebe, das Leben und Treiben des Volks tönt uns in Weisen von unnachahmlicher Frische, Volkstümlichkeit und kräftiger Herzlichkeit im „Freischütz“ entgegen. Es ist der Freischütz ein lyrisches Volksstück, das, wenn man es der melodramatischen Elemente entkleidet, dem ächt deutschen Liederpiel nicht ferne steht. Nicht weil er eine romantische Oper ist, sondern weil darin gerade das grunddeutsche Volksgefühl, aus dem die Romantik ursprünglich hervorgewachsen war, zum Klang geworden ist, weil das Volk in jedem Ton den eigenen Herzschlag erkannte, bezwungen gewann der „Freischütz“ diesen ungeheuren Erfolg, diese großartige Popularität, wie sonst nie eine Oper. — Zu dem ächt volkstümlichen Grundton, der trefflich entworfenen Handlung, der Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit der Typen des deutschen Volkslebens, die auf Einmal an die Stelle der „Sängerschablonen“ treten, kommt noch die Meisterschaft der dramatischen Charakteristik, vermöge welcher Gestalt und Handlung mit einer Treue und Schärfe musikalisch gezeichnet sind, wie es noch nicht dagewesen war. Hier kam Weber die Farbentiefe, die ihm eignete, zu Gute: die reiche Mischung von Gegensätzen, der scharffe Wechsel der Gedanken, das brennende, stark aufgetragene Colorit — was alles bei den „Aquarellen“ seiner Salonmusik zu scharf schien, hier bei den Lampen that's ungeheure Wirkung. Der Freischütz ist die erste eigentliche Volksoper der Deutschen seit der „Zaubersflöte“ und dem „Fidelio“.

Auf den „Freischütz“, das ächteste Volksstück, kam eine romantische Literaturoper: „Coryanthe“ (für Wien 1823); die Musik ist vortrefflich, schwungvoll, geistreich, charakteristisch;

aber der Ideenkreis ist nicht volkstümlich, sondern einseitig romantisch; die Musik sank durch den Text in der Liebe des Publikums. Der „Coryanthe“ ergieng es wie Spohr's „Faust“. Glücklicher war der Wurf, den Weber mit dem „Oberon“ that; das liebliche Colorit, die liebformige Abrundung im Detail, die leichtere Begleitung des Orchesters bahnten dem „Märchen“ überall den Weg.

Unter Webers Nachfolgern gelang Heinrich Marschner (geb. zu Zittau 16. August 1795, † zu Hannover 14. Dez. 1861) vermöge seines derben Realismus das Düstere, das Schauerliche und der bittere Humor („Vampyr“ 1828, „Templer und Jüdin“ 1829, „Hans Heiling“ 1833), wogegen ihn an ächter Volkstümlichkeit, wenn auch nicht an dramatischer Kraft und Charakteristik, der liederreiche Contrabass Kreuzer (geb. 22. Nov. 1780 zu Meßkirch, † 14. Dez. 1849 zu Riga) weit überragt. Der „Verschwender“ ist ein Volksstück von bester Art, voll Gesundheit und Wahrheit, Kreuzers „Preciosa“; das „Nachtlager von Granada“ ist sein „Freischütz“, von diesem aber abstehend so weit als das Genie zweiten Ranges von dem des ersten. Die gesunde Frische und der deutsche, gemüthvolle Grundton reihen auch dies Werk, dem schulbegeisterte Techniker und Classomanen oft nur ein mitleidiges Lächeln gönnen, zu den besten ihrer Zeit. Unter den Lebenden gehört Webers Schule an Julius Benedict (geb. 24. Dez. 1804 in Stuttgart), erst in Neapel, Wien, dann seit 1835 in London („Der Alte vom Berge“, „Die Bräute von Venedig“, „Der Zigeunerin Warnung“ u. a.)

In Frankreich schlug den nationalen Ton mit großem Erfolg zuerst wieder der lebenswürdige geistreiche Boieldieu an, ein Schüler Cherubini's (geb. 15. (16?) Dez. 1775 zu Rouen, † 8. Oct. 1834 zu Jarcy bei Paris). An Mozarts Opern hatte er die leichte, elegante Melodienbildung und die Correctheit der Ausarbeitung gelernt; in der Operette, die er zuerst pflegte, hatte er den volkstümlichen Ton gewonnen, die Grazie

in Melodik und Rhythmit ist ihm ureigen. Sein »Jean de Paris« darf seine „Curyranthe“, der „Calif von Bagdad“ sein Oberon und „Rothkäppchen“ seine „Preciosa“ heißen; aber „die weiße Frau“ (»la dame blanche«) ist sein „Freischütz“: gebiegene Arbeit, reiche Erfindungskraft, liebenswürdige Zeichnung und feine, geistreiche Charakteristik neben herzlich wahrer Volkstümlichkeit haben mit Recht dieses Werk, das nirgends über sich selber hinausstrebt, in der Beschränkung aber die volle Meisterschaft beweist, in der ganzen Welt eingebürgert.

In Rußland war es Glinka (s. o.), welcher den nationalen Ton anschlug und damit dem russischen Volke eine nationale Oper schuf („Das Leben für den Czar“, „Ruslan und Ludmilla“).

4. Die große historische Oper.

In der Romantik lag das doppelte Bestreben: einmal vor der trüben Gegenwart sich in die herrliche Vergangenheit des eigenen Volkes zu flüchten, wie sie in Geschichte, Sage und Dichtung uns entgegenglänzt, sodann in der Vergangenheit das nationale Selbstgefühl wiederzugewinnen und im Volke wieder zu wecken. Ueber der Versenkung in die ferne Vergangenheit verlor man leicht den Boden der Wirklichkeit und die lebendige Fühlung mit der Gegenwart, auf die man doch wirken wollte. Sollte die romantische Oper nicht bloße Literaturoper werden, sondern, wie das die Romantiker anstrebten, als ein wichtiger Faktor das Volksbewußtsein mitbestimmen helfen, so mußte man Stoffe wählen, welche im Gewand der Sage oder Geschichte das behandelten, was die Gegenwart bewegte.

Den glücklichen Wurf that Daniel François Esprit Auber (geb. zu Caen 29. Jan. 1782, † 12. Mai 1870) mit der „Stimmen von Portici“.

Auber war ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, gieng aber später zur Tonkunst über und machte unter Cherubini gründliche Studien. Während Boildieu mehr das Volkstüm-

liche vertrat und daher durch sein gemüthvolles Wesen besonders uns Deutsche anspricht, pflegte Auber zunächst das Salonmäßige, die geistreiche, aber realistische Conversationsoper; er imponirt und überrascht durch geistreiche Erfindung, feine und witzige Einfälle; er gefiel, weil er, selbst mit seiner piquanten Fribolität, sich an die Pariser Gesellschaft wandte, so wie sie war. Insbesondere charakterisirt ihn die meisterhafte Behandlung des Gegenjähes, vermöge deren er im Komischen prächtige Wirkung erzielt (*«la bergère chatelaine»* 1820, „der Schnee“ 1822, „Fra Diavolo“ (Meisterstück), „Feensee“, „Der schwarze Domino“, „Des Teufels Antheil“ zc. zc.). — Die Pariser Gesellschaft bekam jedoch wieder einmal das ruhige Salonleben satt: es gährte energisch und Auber wurde mit Einem Mal der Held und Verkündiger der Revolution durch die „Stimme von Portici“ (22. Febr. 1828), die in Belgien 1830 direct das Signal zur Revolution gab. Die Gegensätze werden hier in der Musik in's Grelle gesteigert, die Rhythmen verschärft, so daß die Musik wildleidenschaftlichen, aufregenden Charakter erhält. Was die Musik an realistischer Farbe und drastischer Kraft gewinnt, verliert sie freilich an idealer Schönheit und edlem Maß.

Die Julirevolution gieng vorüber; in der Revolutionsoper sah man jetzt nur noch die realistische Situationsoper und diese wurde jetzt das Ideal, welchem an der großen Oper in Paris nachgeeifert wurde: man gab die künstlerische Einheit, das musikalische Maß, das wahrhafte Pathos dran und schrieb nur noch für die Wirkung auf die Masse. In der Literatur vertrat diese nur auf den Effect und die Point gerichtete Strömung die französische Neuromantik: Victor Hugo voran mit seinem Cultus des Schauerlich-Graufigen, Wildromantischen, Ungeheuerlichen, Sonderbaren. Die Oper fand ihren Dichter in Scribe.

So verliert die Kunst wieder ihren nationalen Hauch; Auber wollte sich in der „Stimmen“ noch an's Volk, an die Zeit wenden und die „Stimme“ verdient daher, eine roman-

tische Volksoper zu heißen trotz der historisch=realistischen Schroffheit; jetzt wendet sich die Kunst rein nur an das große Publikum: sie will nicht irgend welche edle oder unedle Leidenschaft erregen, sondern bloß noch ergötzen, spannen, schrecken, oder unterhalten um jeden Preis. Diese historische Situationsoper, der es bei allen einzelnen Schönheiten und Feinheiten, die sich in ihr finden mögen, vor allem an aller Idealität und Geistigkeit fehlt, vertritt am glänzendsten und aufrichtigsten neben Größen zweiten Ranges, wie Herold („Zampa“), Adam u. a., der reich begabte, fein berechnende, des Effects allezeit sichere, geistreiche Eklektiker Giacomo Meyerbeer (geb. 5. Sept. 1791 in Berlin, seit 1827 in Paris, † 2. Mai 1864), der erst bei Zelter und dann bei dem Abbé Vogler die strenge Schule durchgemacht, in Italien die flüssige Cantilene, in Frankreich die feine, packende Rhythmik gelernt hatte und all' das mit wohlberechnender Klugheit und bewundernswerter Virtuosität zur musikalischen Wiedergabe der Scribe'schen Texte verwendete. Bei aller Begabung, welche Meyerbeer überall an den Tag legt, bei aller Anerkennung des wirklich Großen und Schönen, womit er die Musik beschenkt hat, entbehren seine Werke („Robert der Teufel“ 1831, „Die Hugenotten“ 1836, „Prophet“ 1849, „Nordstern“, „Dinorah“, „Afrikanerin“) der Idealität, es sind nicht eigentlich Dramen, sondern großartige, mit überraschender Virtuosität entworfene, mit Farbenpracht ausgestattete musikalische Tableaus, welchen (was freilich in erster Linie den Dichter trifft) die künstlerische Zeichnung und Haltung abgeht. Die Musik selbst ist realistisch, reich an blendenden Effecten, meisterhaft in Bezug auf Situations- und Personencharakteristik.

Den Spuren Meyerbeers folgte in Frankreich Halévy (geb. 27. Mai 1799 in Paris, † 17. März 1862), der in der „Jüdin“ ein großes, selbständiges Talent geoffenbart hatte, sich durch „Die Hugenotten“ aber bestimmen ließ, Meyerbeers Styl zum Muster zu nehmen, ohne diesen, ja ohne die in der „Jüdin“ gewonnene Höhe wieder zu erreichen. Im

Unterschied von Meyerbeer charakterisiert ihn eine gewisse Vorliebe zum Grelten und Schroffen; er ist darin der ächte Neuromantiker.

An die französische Oper der Auber-Meyerbeer'schen Epoche schloß sich der Deutsche Friedrich von Flotow (geb. 27. April 1812 auf Rentendorf in Mecklenburg, † 24. Jan. 1883 in Darmstadt) an, der seine musikalische Ausbildung in Paris unter Reicha erhalten hatte; in seinen Meisterwerken („Stradella“ 1844, „Martha“ 1847) verbindet er Frische der Erfindung, graziose Rhythmik und fließende Melodik mit nobler, feingeläuteter Instrumentation und volkstümlicher Cantilene, so daß er zwischen den deutschen Romantikern (Kreutzer, Vorhng) und den französischen Neuromantikern in der Mitte steht.

Der Mangel an Idealität drückte die Meyerbeer'sche Oper zum reinen Sinnenstück herab, an welchem das allein Genießbare die Musik war. Sollte die Oper, die dadurch in der Meinung der ernstesten Geister verloren hatte, wieder zur Geltung kommen als ein berechtigtes Kunstwerk, so mußte ein idealer belebender Hauch über diese realistische Musik kommen; nur dann konnte sie wieder eine Volksoper im guten Sinne werden.

Eine Hintwendung zum Idealen zeigt der in Meyerbeers Schule groß gewordene Gounod, geb. 17. Juni 1818 zu Paris, (Hauptwerke: „Gretchen“, „Romeo und Julie“, „Polyeukte“), ohne daß er jedoch im Stande wäre, sich von den Fesseln der Meyerbeer'schen Schule ganz frei zu machen. Warme, oft glühende Empfindung, schwellende Sinnlichkeit und derber Realismus in Colorit und Zeichnung charakterisieren ihn als Franzosen. Daß er Besseres will, zeigt die Wahl seiner Textbücher, wenn es ihm gleich nicht entfernt gelungen ist, mit der Musik die Idealität seiner Stoffe zu erreichen. Ähnliches versuchen Ambroise Thomas, geb. 5. Aug. 1811 in Metz („Mignon“, „Hamlet“, „Psyche“), dessen Schüler Massenet, geb. 12. Mai 1842 in Montaud, (»Le roi de Lahore«) und Bizet,

geb. 25. Oct. 1838 zu Paris, † 3. Juni 1875 („Carmen“). Die Oper in den Dienst des dramatischen Ideals zurückgeführt und dadurch wieder zum wirklichen Kunstwerk erhoben zu haben, ist das Verdienst der neudeutschen Schule, beziehungsweise ihres Hauptes und Führers Richard Wagner.

5. Das Musikdrama Richard Wagners.

Quellen: Nohl, L., Richard Wagner, sein Leben und Wirken. München 1869.

Wagner, R., Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig 1871. Schuré, Le drame musicale. Paris 1875.

Richard Wagners Leben und Wirken. In 6 Bänden dargestellt von E. Fr. Glasenapp. Leipzig 1883.

R. Nohl, Richard Wagner. Leipzig 1883.

Wie Weber, so verdankt auch Wagner mehr der Schule des Lebens, als dem eigentlichen Unterricht; das Ideal, für das er gekämpft und dessen theilweise Verwirklichung er erlebt hat, ist die Errungenschaft seiner künstlerischen Lebenserfahrungen und die Frucht unermüdlicher, kritischer Reflexion.

Richard Wagner, geb. zu Leipzig den 22. Mai 1813, war ursprünglich nicht zum Musiker bestimmt. Erst das Anhören der Beethoven'schen Sinfonien, die freilich in der denkbar schönsten Ausführung (im Gewandhaus zu Leipzig) vor seine jugendliche Phantasie traten, weckte in ihm die Begierde, sich ganz der Tonkunst widmen zu dürfen. Er studirte für sich Voglers Generalbasslehre und trat, damals 16 Jahre alt, plötzlich mit einer Sonate, einem Quartett und einer Arie vor die Seinigen, die darüber um so mehr überrascht waren, als der erste Clavierunterricht, den Wagner erhalten hatte, wegen Resultatlosigkeit hatte aufgegeben werden müssen. Der Unterricht begann jetzt auf's Neue, aber wieder mit wenig Erfolg. Denn noch fehlte dem unruhigen, von der Laune des Augenblicks mächtig beherrschten Jüngling die Lust zu ernstem und nachhaltigem Studium: er wollte schaffen, componiren, aber nicht lernen oder, wie man zu sagen pflegt, nicht harte Bretter

bohren. Eine Overture, welche im Gewandhaus zur Aufführung kam, soll wegen ihrer Absonderlichkeit und Wunderlichkeit unverstanden geblieben sein.

Mit 18 Jahren bezog er die Universität, wo er die Romantik des deutschen Studentenlebens mit vollster Gewalt auf sich wirken ließ und dem Einfluß des jungen Literatur-Deutschlands unterlag. Erst Cantor Weinlig, dessen fester Leitung sich Wagner nun anvertraute, gewöhnte ihn an ernstes, solides Studium und gab seinem musikalischen Streben festen Grund und heilsame Zucht. Eine Oper „Die Feen“ und eine zweite „Das Liebesverbot“ zeigten, daß er sich nunmehr auf's Handwerk verstand. Die Musik dieser Opern war nach seiner eigenen Erklärung „nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und selbst italienischen Oper auf sein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen“.

Mit dem Jahre 1834 betrat Wagner die praktische Musikerlaufbahn als Kapellmeister zu Magdeburg. Eine über-eilte Ehe, die ihm den ganzen Jammer einer gedrückten Existenz zu kosten gab, weckte in ihm den verzehrenden Wunsch, durch eine künstlerische Großthat aus der Erbärmlichkeit und Kleinheit seiner Verhältnisse herauszukommen. So concentrirte er sich mit aller Energie und nahm die Composition des „Menci“, angeregt durch Bulwers gleichnamigen Roman, mit vollem Ernste auf. Er verfolgte sein Ziel auch, nachdem er in Riga eine neue Stellung erhalten hatte.

Vor ihm stand damals das Ideal der großen historischen Oper, wie sie Paris vertrat. „Die große Oper mit all' ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer effectreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachahmen, sondern, mit rückhaltloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz“.

Nach Beendigung der beiden ersten Acte riß sich Wagner los und eilte, kühn dem Schicksal Trotz bietend, nach Paris. Dort

allein hoffte er, wie einst Glück, großen Sinn und große Verhältnisse zu finden. Er kannte keinen Menschen daselbst, er gieng im Vertrauen auf die eigene Kraft und auf seinen „Nienci“.

Eine vierwöchentliche stürmische Seereise reifte in seiner Phantasie die Gestalt des „Fliegenden Holländers“, die schon früher bei der Lectüre Heines einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hatte: „an meiner eigenen Lage gewann er Seelenkraft, an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schifftreibe gewann er Physiognomie und Farbe“.

Das Schiff brachte ihn zunächst nach London. Von hier nach Boulogne, wo er mit Meyerbeer zusammentraf, welcher sich auf Grund der Partitur der zwei ersten Acte des „Nienci“ warm des Landsmannes annahm.

Zunächst kam es zur Ausführung des „Nienci“ noch nicht. Wagner griff, um nur einmal beim Theater anzukommen, zum „Liebesverbot“ zurück, welches von einem der Pariser Theater zur Aufführung angenommen wurde; er componirte ferner, um in der musikalischen Salonwelt durch Sänger eingeführt zu werden, mehrere französische Romanzen — aber sie erschienen zu schwer, zu wenig gelenkig und geschmeidig. Auch zur Aufführung des „Liebesverbots“ kam es aus irgend welchen uns unbekanntem Gründen nicht. Immer tiefer mußte Wagner seine Hoffnungen herabstimmen und zuletzt zwang ihn die äußere Noth, Melodien aus „beliebten Opern“ für das Cornet à piston zu arrangiren. Für diese tiefe künstlerische Demütigung rächte er sich durch bittere Artikel in der »Gazette musicale« und betrat hier zum ersten Male die Bahn des Musik-Schriftstellers und des musikalischen Revolutionärs („Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“, „Das Ende eines Musikers in Paris“). Seine Empörung richtete sich gegen die „ganze künstlerische Deffentlichkeit der Gegenwart“, gegen „unsere modernen Kunstzustände“. Verstehen wir es recht, so gieng er, bewußt oder unbewußt, von der Frage aus, die für ihn so eminent praktisch geworden war: „warum kann ein Musiker, dem es so durchaus Ernst

ist mit seinem Schaffen, sich nicht zur Anerkennung seines Volkes hindurchbringen?“ — dieselbe Frage, unter deren praktischem Gewicht ein Beethoven oder Mozart ja auch bitter genug gelitten haben. Aber Wagner, der Musiker aus dem Zeitalter Darwins, wehrte sich im Kampfe um's Dasein tapfer und schneidig. Der Bitterkeit, des Gefühls der Gekränktheit, das ihn über dem Zusammenbrechen seiner hohen Träume erfüllte, entledigte er sich auf literarischem Wege. Künstlerisch gewann er den wahren Stolz und das rechte Künstlerbewußtsein wieder durch ein auf keinen äußeren Erfolg gerichtetes, darum rücksichtslos nach der zu Grund liegenden Idee sich gestaltendes Schaffen: er gieng an den „Fliegenden Holländer“. Die Tonkunst wurde sein rettender Engel zum zweiten Male. Daß die äußere Demütigung ihn nicht veranlaßte, um den Beifall der Menge zu buhlen, daß er im Gegentheil die Bahn äußeren Erfolges nun grundfänglich und freiwillig verließ, da weiteres Nachgeben in der von ihm als falsch erkannten Richtung ihm Vorteil gebracht hätte, das macht ihn groß und verhöhnt mit dem Irrtum, vermöge dessen er alle Schuld, warum er in Paris nicht durchdringen konnte, auf die äußeren Zustände schob und nicht daran dachte, daß die Ursache auch in ihm selbst, in dem Ungelentken und Schwerlastenden seiner Musik liegen könnte, sowie daß überhaupt jedes ächte Genie nur begriffen werden kann, wenn den Menschen Zeit gelassen wird, sich an die neue Art zu gewöhnen. Dieser Irrtum, der aus einem zu starken Selbstgefühl, aus einer auch für das bahnbrechende Genie allzu großen Selbstgewißheit entsprang, läßt sich wohl begreifen — denn wo kann ein Künstler, dessen Sprache Niemand versteht oder verstehen will, Trost finden anders als im Bewußtsein der Lauterkeit und Rechttheit seines Schaffens? — aber er hat ihm auch unendlich geschadet. Wagner durfte die persönliche Erfahrung nicht ohne weiteres generalisiren, wollte er dem Vorwurf der Selbstüberschätzung und Anmaßung entgehen.

So brach denn Wagner mit Paris völlig. Er zog sich auf's Land zurück und führte den „Fliegenden Holländer“ rasch in Dichtung und Musik aus! Der „Spinnerinnenchor“ und der „Matrosenchor“ gaben ihm die freudige Gewißheit, daß er noch Musiker sei. Ein überraschendes Liebeszeichen aus der von ihm verlassenen Heimat war die Nachricht, daß der „Hienci“ in Dresden zur Aufführung angenommen worden sei. Da erwachte, je eifriger er sich von der Pariser Luft angeweht fühlte, eine heiße Sehnsucht nach Deutschland in ihm und in dieser Stimmung fiel ihm das Volksbuch vom „Lannhäuser“ in die Hände und ergriff ihn auf's tiefste. Ja, das war ja sein eigenes unklares Ringen, das war eben dieser Kampf zwischen Erde und Himmel, zwischen der sinnlichen genußfreudigen und der idealen ewigen Liebe. — Das mittelhochdeutsche Gedicht vom „Sängerkrieg auf der Wartburg“ führte ihn sofort zur Dichtung „Lohengrin“ und so hatte er in der Fremde, in unverständener Einsamkeit eine Welt künstlerischen Gestaltens sich erschlossen, für die er der Mann war, wie keiner, und in welcher er das gewinnen und gestalten konnte, was ihn dem deutschen Volke für immer wird theuer gemacht haben, wie man auch über seine Musik als solche denke.

Innerlich gründlich zu Deutschland bekehrt, mit dem im Mythos pulsirenden deutschen Volksgeist innig vertraut, kehrte er zurück. Zum ersten Mal im Leben sah er den herrlichen Rheinstrom. „Mit hellen Thränen schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterland ewige Treue“. Mit aufjauchzender Freude schaute er zur Wartburg auf, an der ihn sein Weg vorüberführte; wie eine Freundin grüßte sie den wiedergekehrten Sohn.

Der „Hienci“ kam am 19. Oct. 1842 zur Aufführung, und „in berauscher Weise wirkte der jugendlich heroisch gestimmte Enthusiasmus, der denselben durchweht, auf das Publikum“. Die Folge war die Ernennung Wagners, der jetzt 29 Jahre alt war, zum Königl. sächsischen Kapellmeister, womit eine behagliche Lebensstellung gegeben war.

Mit frischer Energie und Lust schritt Wagner nun zur Aufführung des „Fliegenden Holländers“. Aber trotz der vor-
 trefflichen Interpretation, welche dieses großartige Werk durch
 einen Lichtschießer und eine Schröter-Devrient fand, war die
 Aufnahme von seiten des Publikums eine erschreckend kühl.
 Ganz natürlich, denn statt einer „Oper“, wie man sie gewöhnt
 war, statt einer Reihe farbenprächtiger Tableaus, welche der
 Musik Gelegenheit zur Ausbreitung ihrer Schätze, zur vollen
 Entfaltung ihrer Schönheit und ihres Zaubers gewähren, trat
 dem Hörer hier eine tiefernste Handlung entgegen, die, aus
 einem einheitlichen Kern hervorquellend, die volle Aufmerksam-
 keit und Hingebung von Seiten des Zuschauers fordert. Dem
 musikalischen Ohre mußten diese Töne, die dem Charakter der
 Dichtung entquollen waren, herb und fremdartig vorkommen.
 Wenn auch einzelne Schönheiten fesselten, so blieb gerade das,
 was für Wagner die Hauptsache war, die Stimmungstreue,
 die Einheit von Handlung und Musik, die Prägnanz des musi-
 kalischen Ausdrucks, die einheitliche Durchbildung und Ueber-
 einstimmung des Ganzen und Einzelnen noch unverstanden. Nur
 der ehrwürdige Spohr brachte dem ernstesten und großartigen
 Werke das rechte Verständniß entgegen. Er drückte in einem
 herzlich warmen Briefe dem Künstler seine „innige Freude
 aus, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in Allem
 ansehe, daß es ihm um die Kunst ernst sei“. Die Anerken-
 nung eines Meisters, der, selbst vom Geiste der ernstesten clas-
 sischen Musik genährt, sich feindselig zum Opernwesen der
 Gegenwart stellte, mußte dem jüngeren Künstler alle Kränkung
 und Verkennung aufwiegen, die er erfuhr, und ihn in seinem
 Bestreben bestärken.

„Von jetzt an“ — sagt Wagner selbst — „verlor ich immer
 mehr das eigentliche Publikum aus den Augen; die Gesinnung
 einzelner, bestimmter Menschen nahm für mich die Stelle
 der Masse ein. Ich wandte mich unwillkürlich nun eben nicht
 mehr an die mir fremde Masse, sondern an die individuellen

Persönlichkeiten, die mir nach ihrer Stimmung und Gesinnung deutlich waren. So gewann ich die Fähigkeit eines höheren deutlicheren Gestaltens. Ich streifte, ohne hiebei mit Absichtlichkeit zu Werke zu gehen, das gewohnte Verfahren des Gestaltens in das Massenhafte („der großen Oper“) immer mehr von mir ab, trennte die Umgebung von dem Gegenstande, der früher oft gänzlich in ihr verschwamm, gänzlich ab, hob diesen desto deutlicher hervor und gewann so die Fähigkeit, die Umgebung selbst aus opernhafter, weitgestreckter Ausdehnung zu plastischen Gestalten zu verdichten“.

Diesen Fortschritt von der reinen Situationsoper zu immer concentrirterer Menschendarstellung zeigt der „Lannhäuser“, der sowohl poetisch als musikalisch noch um vieles durchsichtiger, plastischer gehalten ist als der „Holländer“. Gleichwohl fühlte sich das Publikum auch von diesem ergreifenden Lendrama, trotz der trefflichen Darstellung eines Lichtscheel und einer Schröder-Devrient, angefremdet. Daß man hier einer ganz neuen, ganz andersartigen Schöpfung sich gegenüber fühlte, sprach auch Robert Schumann aus, der über eine Aufführung berichtet: „eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt! Gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wäre Wagner ein so melodischer Musiker, wie ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit! Viel ließe sich über die Oper sagen und sie verdiente es, ich hebe es auf später auf!“ Bekanntlich aber hat sich Schumann, dessen feinem Gefühl die unzarte und unkünstlerische Art, deren sich die Wagnerpropaganda befleiß innerlichst widerstrebte, später ganz zurückgezogen.

Wagner fühlte sich durch die Aufnahme seines Werks nicht überrascht, er konnte sie ja voraussehen, aber vereinsamt. Je weniger er durchdrang, desto mehr war er genöthigt, sein Ideal vor sich selbst klar herauszustellen.

Wieder lenkte sich die Erbitterung zunächst auf die äußeren Verhältnisse. Es wurde ihm klar, daß sein Ideal ganz andere Theaterverhältnisse voraussetze, als sie vorhanden waren. Diese

lehteren aber erschienen ihm als die Frucht der socialen Zustände, welche einerseits eine Kluft zwischen der Kunst und dem Volke gerissen, andererseits die Kunst zum bloßen „Amusement“ der Geldaristokratie gemacht haben, während nur da eine wahre Kunst erblühen kann, wo sie ein Element des Volkslebens ist, ihren Stoff aus der Substanz des Volksbewußtseins nimmt, dieses selbst gestaltend, klärend, erhebend. Sehnsüchtig schweiften seine Blicke nach Hellas! Dort ja hat es eine solche ächte Kunst gegeben, die eine heiligende und reinigende Macht im Volk gewesen!

Zunächst, nachdem er seinem künstlerischen Schaffensdrang mit dem „Vohengrin“ und seiner Ironie in den „Meistersingern“ genügt hatte, führten solche Reflexionen auf das „historisch-nationale“ Drama zurück. Die Gestalt des Rothbart tauchte auf: damit hoffte er im Volk zu zünden, die Liebe und Begeisterung seiner Nation zu gewinnen. Aber bald empfand er, daß der geschichtliche Stoff in seinem Vielerlei und seiner Vielschichtigkeit zur musikalischen Darstellung im wahren Sinne nicht passe; daß sich im besten Falle eine Situationsoper ergäbe und darüber war er hinaus; solche Stoffe gehören dem „Schauspiel“.

Auch ein Drama „Jesus Christus“ gab er wieder auf. Alle Erwägungen führten ihn immer wieder auf den Boden zurück, den er mit dem „Tannhäuser“ und mit dem „Vohengrin“ betreten hatte: die Sage. Die deutsche Sage schafft die Gestalten, welche nur das verdichtete Volksbewußtsein darstellen; diese Gestalten, in welche das Volk sein ureigenstes Empfinden hineingebichtet, sein Ringen, Unterliegen und Siegen hineingelegt hat, lebendig vor dem Volke erstehen zu lassen, das Volk in den heiligen Kreis seiner eigenen Ideale hineinzuführen und dadurch reinigend und erhebend auf das Volksbewußtsein zu wirken, das in Stammessonderung darniederlag, im Volke selbst durch Nahebringung seines eigenen Genius, wie ihn der Mythos gestaltet, neues Brüdergefühl

und neue Hoffnung auf die eigene, schlummernde Kraft zu wecken, unbekümmert um das Geschrei der musikalischen Zunft, das schien eine hohe, eine begehrenswerte Aufgabe. Das aber kann nur das musikalische Drama leisten. Denn wirkungslos, wie verschwommene Nebelbilder aus einer fremden Welt, ziehen die Sagen gestalten an uns vorüber, wenn ihnen nicht die Musik unser eigenes Fleisch und Blut gibt, sie lebenswarm erfüllt und so unserem Gefühl nahe bringt. Freilich muß auch die Sage von allen Schichtenbildungen, die sich ihr angelagert und übergelagert haben, gereinigt und auf ihren rein menschlichen Gehalt zurückgeführt werden. — Der großartigste und deutscheste Sagenkreis, der Himmel und Erde verbindet, und am reinsten deutsches Wesen und Empfinden spiegelt, ist der Sagenkreis des Nibelungenmythus. Ihn ergriff Wagner mit Leidenschaft und verfolgte ihn, um den mythischen Kern zu gewinnen, durch alle Gestaltungen. So entstand sein „Ring des Nibelungen“. In „Siegfried“ soll das deutsche Volk den jugendlich schönen idealen Typus seines eigenen Wesens erkennen.

„Damit hatte ich (1848) eine neue, die entscheidendste Periode meiner Entwicklung gewonnen. Das Ideal stand jetzt klar vor mir“. Die Unmöglichkeit, dasselbe auf dem Boden der gegebenen Verhältnisse auszuführen, leuchtete ebenfalls ein. Das brachte Wagner, der nichts weniger war als ein Politiker, in Verbitterung gegen die Gegenwart. Der Dresdener Aufstand kam; er schloß sich der Bewegung an, sie für etwas ganz anderes haltend, als sie sich herausstellte.

Er floh in die Schweiz. Von dort kämpfte er mit der Feder für seine Werke und für das Recht seines Ideals („Kunst und Revolution“, „Oper und Drama“), freilich zunächst ohne jede Aussicht auf Erfolg. Da erwuchs ihm in Franz Liszt ein begeisterter Freund. Von Weimar aus drang das Verständnis für seine Richtung in immer weitere Kreise.

Die Gunst König Ludwigs II. von Bayern rief den Verbannten (der 1875 noch „Tristan und Isolde“ geschaffen hatte)

nach München und hier wurden seine Werke mit seltenem Entgegenkommen musterhaft gegeben. Von hier aus drangen sie überall hin und fanden immer mehr Verständniß und Liebe.

Das Jahr 1876 endlich brachte dem kühnen und unermüdblichen Meister die Erfüllung seiner heißesten Wünsche. Das „Bühnenfestspiel“: Der Ring des Nibelungen kam in einem eigens erbauten Wagnertheater zu Bayreuth zur denkbar vollendetsten Aufführung vor einem Publikum, das aus allen Gauen Deutschlands herbeigekommen war und dem neben dem königlichen Protector Wagners auch das ehrwürdige Haupt der neugeeinten deutschen Nation anwohnte. Die ersten Künstler Deutschlands wetteiferten in Hingebung und Begeisterung für das Werk: größere äußere Genugthuung hat nie ein Tonsetzer erfahren dürfen.

Auf das Bühnenfestspiel: „Der Ring des Nibelungen“, folgte 1882 das „Bühnenweihfestspiel“: „Parsifal“, in welchem das höchste Problem, das den Menscheng Geist beschäftigt, zum Ausdruck gebracht werden soll, das Problem der Religion. Freilich besteht die von Wagner in dieser Dichtung angestrebte Zurückführung des Christentums auf seine ursprüngliche Reinheit in der Umdeutung der christlichen Lebensgedanken in modernen Pessimismus und Philantropismus, in der Entfernung aller derjenigen Ideen aus dem Christentum, welche das Wesen und die Kraft des Christenglaubens bedingen. Aber eine hohe, ganz eigenartige religiöse Weihe, eine heilige Stimmung liegt über Text und Musik und hebt das Werk weit hinaus über Opern gewöhnlichen Schlages. Die Wirkung ist eine hinnehmende, ergreifende, erhebende.

Noch sollte ein Drama „Buddha“ folgen, aber der Tod nahm dem rastlosen Meister die Feder aus der Hand; er starb unerwartet schnell am 13. Febr. 1883 in Venedig.

Fürstliche Ehren geleiteten die irdische Hülle über die Alpen nach Bayreuth, wo der Meister selbst sich die letzte Ruhestätte (im Garten der Villa Wahnfried) erwählt hatte.

Von der außerordentlichen Bedeutung des Mannes, der mit kühner Energie und mit revolutionärem Eifer sein Ziel verfolgt hat, zeugt ebenso der leidenschaftliche Haß seiner Gegner, wie die großartige Popularität seiner Werke, die für die Beurteilung des Künstlers um so schwerer ins Gewicht fällt, je weniger Einschmeichelndes die sie tragende Musik hat. Worauf beruht der Zauber, den diese Werke auf das deutsche Volk ausüben?

Das klare und hohe Ideal, das Wagner vorschwebt, ist das deutsche Nationaldrama, welches auf deutschem Boden dem deutschen Volke das sein könnte, was auf griechischem Boden die hellenische Tragödie für das griechische Volk gewesen war. In der Vereinigung aller Künste zur Verwirklichung dieses Ideals feiern alle den höchsten Triumph, denn die Aufgabe, welche das „Gesamtkunstwerk“ sich stellt, ist die denkbar größte: auf das Gesamtbewußtsein des Volks bestimmend, erhebend und läuternd einzuwirken.

Weil aber die mächtigste und unmittelbarste Wirkung nicht dem überredenden Wort, nicht dem entzündenden Klang zukommt, sondern der lebensvollen Handlung, die sich vor uns entwickelt, so ist die Handlung, das Drama die Hauptsache.

Diese Handlung, die das Leben im Kern anfaßt, — den Helden, in welchem das deutsche Volk sich selbst, sein Leiden und Ringen, sein innerstes Denken, Fühlen und Streben erkennen wird, zu schaffen, das ist die Aufgabe des wahren Volksdichters, der eben nicht für den Kenner und Recensenten, nicht für die Literaturgeschichte dichtet, sondern aus dem Vollen in's Volle, für die Nation und aus dem intensivsten Volksgefühl heraus. Dieser Dichter, das ist der Volksgeist selbst, der im Volkslied sich sein musikalisch-poetisches Kunstwert geschaffen, und in der Sage die Gestalten der potenziertesten Volksdichtung geschaffen hat.

Der Textdichter im engeren Sinne gleicht in gewissem Sinn nur dem Regisseur, der die schon vorhandene Dichtung bühnengerecht macht, für die Darstellung einrichtet.

Die Handlung zur höchsten dramatischen Wahrheit und eindringlichsten Kraft zu steigern, das ist die Aufgabe der einzelnen Künste, welche das Drama constituiren, und unter ihnen hat die Musik vor allem die Aufgabe: mit Einem Zauber Schlag den Hörer in's romantische Reich der Dichtung zu entführen, denn nur mit den Klängen wachsen die Menschenlein, die auf der Bühne agiren, in die Heldengröße der Sagenwelt. Das sanfte Melos, das um die Sinne schmeichelnd sich legt, vollendet die dramatische Täuschung. Hier hat die reine Musik, die romantischste der Künste, freies Spiel und reiche Gelegenheit, ihre volle Kraft zu entfalten (in der Introduction, in den Zwischenspielen &c.).

Ihre zweite Aufgabe ist, die Handlung, die Situation und den Dialog, Rede und Gegenrede, zu begleiten und zwar in innigster Anschmiegung an's Wort, im engsten Zusammenhang mit der Handlung und in genauester Uebereinstimmung mit den handelnden Charakteren.

Da im Drama die Handlung und das Wort offenbar die Hauptsache ist und eine wirkliche Einheit von Wort und Ton, Handlung und Musik nur dann möglich ist, wenn eines im andern aufgeht, so setzt Wagner die Musik zum bloßen Mittel herunter. In der Consequenz des dramatischen Prinzips zerfährt er — wohl gemerkt für das Drama und nur im Interesse desselben — die selbständig gegliederten organischen Musikformen und weist der Musik die Aufgabe zu: auf den Tonwellen das Wort in weitere Räume hinauszutragen, als es dem bloßen Sprachorgan möglich wäre, das die Handlung und die Rede befeelende Pathos voll und gewichtig auszudrücken und dadurch das „Gefühlsverständnis“ unmittelbar dem Hörer zu vermitteln. Die Musik versetzt den Zuschauer sofort in die Stimmung und Gemüthslage der handelnden Personen, accentuirt die Rede und verschärft den Ausdruck der Leidenschaft, welche die Worte trägt („gefühlvolle Rede“, „Sprachmelodie“ &c.).

Sowohl die Dichtung als die sie tragende und inter-

pretirende Musik bedarf in erster Linie einer großartigen Popularität d. i. Klarheit und unmittelbaren Verständlichkeit.

Dichtung und Musik muß auf alles verzichten, was nur dem Kenner der Literaturgeschichte und dem an der Kunstmusik geübten Ohre verständlich ist, die Musik also auf die Feinheiten der Stimmenverflechtung, auf specifisch musikalische Künsteleien und Reize —; wie die Dichtung in erster Linie nach Einfachheit, Kräftigkeit und Concision, weniger nach Feinheit und Zierlichkeit der Form streben muß, so muß auch die Musik mit größeren Strichen zeichnen, stärkere Farben auftragen, prägnanter Wendungen, leicht faßlicher, typischer Motive sich bedienen, um sofort auch das ungeübte Ohr erkennen zu lassen, was sie will. Der ganze Reichtum der von den älteren Romantikern und von den französischen Neuromantikern angesammelten Effecte in grellen Modulationen, Klangcombinationen, Rhythmen zc. kommt hier zur vollen Entfaltung im Interesse des Dramas. Aber während bei den Neuromantikern die Dichtung nur gleichsam die Tableaus schuf, auf welchen der Effect als Selbstzweck sich entfalten konnte, und während bei ihnen die künstlerische Einheit fehlte — ist letztere hier durch die Dichtung hergestellt und der Effect herabgesetzt zum bloßen Mittel.

Das „Drama“ gliedert sich nach Handlungen und Scenen, nicht nach Arien, Chören und Ensembles.

Das unbestrittene Verdienst Wagners ist es, die „Oper“ dadurch dem Drama genähert und auf eine höhere Stufe erhoben zu haben, daß er mit eiserner Consequenz auf die Uebereinstimmung der die Handlung constituirenden Künste dringt: die Oper wird aus einem bloßen Tableau mit Musik zu einem geschlossenen, einheitlichen Kunstwerk, das auf den ganzen Menschen hereindringt und nicht bloß das musikalische Interesse fesselt. Der großartige Erfolg und die tiefgehende Wirkung der Wagner'schen Tondramen beweisen das Recht der Forderungen, die Wagner an den dramatischen Musiker stellt. Er schließt sich mit denselben unmittelbar an Glück an, während

ihn der deutsch-nationale Zug seines Strebens, die Richtung auf ein nationales Kunstwerk auf's Engste mit Karl Maria von Weber verbindet.

Verhängnißvoll aber für die Tonkunst wird die Forderung, daß die Künste im Drama in einander aufgehen sollen, daß also die Musik, beziehungsweise der Gesang, sich in musikalisch accentuirte Rede aufzulösen habe. Denn diese Forderung, welche auf der irrigen Voraussetzung beruht, als ob die Musik als solche den Beruf hätte oder auch nur im Stande wäre, das in der Rede wogende Gefühl, die der Handlung zu Grund liegende und sie begleitende Stimmung auszudrücken und darzustellen, führt leicht dahin, daß die Musik in ihre Elemente aufgelöst wird, daß an die Stelle der musikalisch-künstlerischen Wirkung, welche nur dem, wenn auch noch so frei geschaffenen, doch architektonisch abgeschlossenen Tonbild eignet, die rein pathologische Wirkung, der sinnliche Reiz des Klangwechsels, der Klangfarben, der energischen rhythmischen Figur gesetzt wird.

Es kann dem gegenüber nicht nachdrücklich genug betont werden, daß die Tonkunst nicht die „Sprache des Gefühls“ ist, so mächtig sie auf das Gefühl, auf die Stimmung, auf die Phantasie wirkt. Es ist daher im Musikdrama nicht ihre Aufgabe, das „Gefühlsverständnis“ zu vermitteln, sondern sie hat durch die ihr eigene ästhetische Wirkung, durch die ihren Schöpfungen innewohnende idealisirende, das Stimmungsleben energisch anfassende und die Phantasie entbindende und befruchtende Kraft die Wirkung des poetischen Wortes und der dramatischen Handlung zu verstärken. Sie kann das nur, wenn sie Musik bleibt, wenn sie geschlossene Tonbilder von musikalisch ausgeprägter Physiognomie darbietet. Denn von einem musikalisch-künstlerischen Eindruck kann nur da die Rede sein, wo das Musikalisch-Schöne zur Erscheinung kommt: dieses aber kann nur erscheinen im musikalisch-geformten Tonkörper. Die Tonkunst wirkt nur poetisch durch geschlossene Tonganze, nicht

durch die bloßen elementaren Klänge und Klangfarben, Rhythmen und Melismen. Eben, weil die Musik nur „Mittel“ ist zum Zweck erhöhten Ausdrucks, soll sie nicht mehr anstreben, als sie ihrer Natur nach kann: sie soll nicht dichten wollen, sondern sich darauf beschränken, musikalisch zu wirken und durch ihre musikalische Wirkung die Gesamtwirkung zu idealisieren und zu verstärken.

Nicht immer ist Wagners Musik, an sich betrachtet, von der Verirrung frei geblieben, welche die Verkennung der eigentümlichen Wirkungssphäre der Tonkunst zur Folge hat: er theilt darin das Schicksal der Neuromantiker, aber der Fehler, besonders verhängnißvoll für die reine Musik, schadet der Wirkung der Wagner'schen Dramen deßhalb weniger, weil hier der Hörer zugleich Zuschauer ist, weil der durch sich selbst oft nicht mehr verständlichen, weil nur noch pathologisch durch den Klangeffect wirkenden, Musik, Wort und Handlung erklärend zur Seite steht. Allein, so vieles die Aesthetik gegen die Principien und Consequenzen der Wagner'schen Schule einwenden muß — die von ihm geschaffenen Dramen werden in dem Herzen des deutschen Volkes einen dauernden Platz behaupten; denn es geht durch dieselben ein großer, gewaltiger Zug, eine hehre Begeisterung; die Originalität, Einheitlichkeit und Größe des Styls versöhnt uns mit vielem Schrullenhaften, Manieristischen, Ermüdenden und Befremdenden. Ob auch die Wagner'sche Theorie schließlich als eine genial durchgeführte Verirrung zu bezeichnen ist — der Tonmeister selbst wird zu den Ersten seiner Kunst gerechnet werden müssen.

Von seiner die Zeitgenossen überragenden Individualität zeigen sich die meisten dramatischen Musiker mehr oder weniger berührt. Wie man sich auch zu ihm stelle: die Forderung des engen Anschlusses der Musik an die Dichtung ist unabweisbar geworden.

Die historische Oper vertreten in hervorragender Weise der auch auf dem Gebiete der Sinfonie („Columbus-Sinfonie“)

und des Liedes wohl bekannte, auf dem Gebiete der Oper zu namhaften Erfolgen gelangte J. J. Albert (geb. 1832 zu Rochowitz in Böhmen, Hofkapellmeister in Stuttgart), der in seinen Opern „Astorga“, „Enzio“, „Ekkehard“ unter seiner Beobachtung der Gesetze der musikalischen Declamation doch auch dem nach Ausbreitung drängenden Wesen der Musik Rechnung trägt; ferner Gottfried Lindner („Konradin von Hohenstaufen“), Weißheimer („Theodor Körner“), Heinrich Hofmann („Armin“), Josef Huber („Irene“), welche in erster Linie den dramatischen Fortschritt zur Geltung bringen, die Handlung zu illustriren suchen und darum strenger als Albert den Wagner'schen Grundsätzen folgen. Hierher wären noch zu stellen: Dalwitz („Galileo Galilei“), Wittgenstein („Die Welfenbraut“), Jules de Swert („Die Albigenser“), Heise („König und Marschall“); ebenso von den oben genannten Tonmeistern Raff („König Alfred“), Goldmark („Königin von Saba“), Rubinstein („Nero“, „Die Makkabäer“), Götz („Gustav Wasa“) u. a.

Die romantische Oper zeigt einestheils eine gewisse Rückwendung zu Weber und Marschner in der Wiederaufnahme lieblicher Melodik, so in Holsteins „Haidejacht“, „Hochländer“, Robert Emmerichs „Schwedensee“, „Van Dyk“, während andre die romantische Oper mehr der großen historischen Oper nähern, wie Rubinstein („Ferramors“, „Kinder der Haide“, „Der Dämon“), Kretschmer („Die Folkunger“), Ivar von Hallström („Der Bergkönig“), Neßler („Der Rattensänger von Hameln“), D. Bach („Lenore“), B. Scholz („Solo“, „Trompeter von Säckingen“), oder wieder andre, wie Cornelius („Gunsöld“, „Eid“), Weißheimer („Meister Martin und seine Gesellen“), Max Zenger („Wieland der Schmied“, „Ruh Blas“) auch auf diesem Gebiete die Konsequenzen der Wagner'schen Principien ziehen, die Musik in's Orchester verlegen, den Sänger aber darauf beschränken, in Tönen zu sprechen.

Mit großer Freude ist es zu begrüßen, daß neben der eine Zeit lang mit Einseitigkeit gepflegten Operette, als deren begabtester, aber auch ungezogenster Vertreter Jacques Offenbach (geb. 1819 in Cöln, † 1880 in Paris) zu nennen ist, auch die ächte komische Oper wieder Vertreter und zwar treffliche Vertreter findet: es darf nur erinnert werden an Vincenz Lachner, F. von Suppé, Ignaz Brüll („Das goldene Kreuz“), an den leider so früh heimgegangenen Hermann Götz („Der Widerspenstigen Zähmung“), an H. Hofmann („Aennchen von Tharau“), Saint Saëns („Marcell“) u. a. — Im Allgemeinen wird man sagen dürfen: die komische Oper fordere frische, geistreiche Melodik, und man wird es daher für verfehlt erklären, wenn versucht wird, auch hier auf dem schweren Cothurn der Wagner'schen „Worttonsprache“ einherzuschreiten, ohne der Auflösung der Oper in Tanzmusik, wie sie Strauß zeigt, das Wort zu reden.

B. Das Oratorium, die Cantate, die Kirchenmusik.

Auf dem Gebiete des Oratoriums behauptete vor Mendelssohn den ersten Platz der als Componist wie als Lehrer gleich bedeutende, in der Tradition der Classiker wurzelnde Johann Christian Friedrich Schneider, geb. 3. Jan. 1786 zu Altwaltersdorf bei Zittau, † 23. Nov. 1853 („Das Weltgericht“, „Die Sündfluth“, „Das verlorene Paradies“, „Pharao“, „Christus das Kind“, „Christus der Meister“, „Gideon“, „Gethsemane und Golgatha“, „Abjalom“; außerdem 4 nicht gedruckte Oratorien, 14 Messen, 7 Opern, eine große Zahl tüchtiger Kirchencompositionen u. s. f.): seine Musik ist gediegen, wenn sie auch nicht den Stempel der Genialität trägt. Gleichfalls in der Haydn-Mozart'schen Epoche wurzelt der poesievolle Balladensänger Karl Löwe mit seinen zahlreichen, heute noch höchst wirksamen und ansprechenden Oratorien, geb. 30. Nov. 1796 zu Löbejün bei Cöthen, seit 1821 städtischer

Musikdirector in Stettin, † 20. April 1869 in Kiel. Die bedeutendsten seiner Oratorien sind: „Die Festzeiten“, „Die Zerstörung Jerusalems“, „Das Sühnopfer des neuen Bundes“, „Die Siebenschläfer“, „Johannes Huß“, „Die eiserne Schlange“, „Die Apostel in Philippi“, „Johannes der Täufer“, „Die Auferweckung des Lazarus“, „Gutenberg“, „Palestrina“ u. a.) Während weder seine Opern, noch seine Sinfonien sich Geltung verschaffen konnten, nimmt er auf dem Gebiete des Oratoriums eine ehrenvolle Stellung ein: seine Musik zeichnet sich durch edle Einfachheit und Faßlichkeit, Anmut und Sinnigkeit aus. Die von ihm versuchte Form des Vocal-Oratoriums fand keinen Eingang; der reine Chorklang, so wohlthuedend er in der Kirche, innerhalb des Gottesdienstes, wirkt, bietet der episch-dramatischen Musik zu wenig Abwechslung in der Klangfarbe, das Ganze wird zu eintönig und zu einförmig; der Versuch beruht auf der Verwechslung oder Vermischung von Oratorien- und Kirchenstyl. Auch Peter von Winter („Die Auferstehung“, „Der sterbende Jesus“, „Die Propheten“) und Franz Vachner folgen dem classischen Ideal, der letztere freilich mit voller Freiheit, so daß er keineswegs verschmäht, von dem Reichtum neuer Ausdrucksmittel, wie sie durch die Romantiker geschaffen wurden, am rechten Orte Gebrauch zu machen.

Von durchschlagender Wirkung und ebendamit von epochemachender Bedeutung für die Entwicklung des Oratoriums waren Mendelssohns „Paulus“ und „Elias“. Mendelssohn gieng über die eigentlichen Classifier zurück auf den ehrwürdigen Johann Sebastian Bach, welcher für ihn das Ideal eines kirchlichen Tonmeisters war; aber er suchte die alten Formen desselben durch den Reiz der Anmut zu verjüngen und im Geiste der modernen Zeit umzubilden, um sie dem Verständniß der Zeit näher zu bringen. Die von ihm gegebenen Muster wurden die Vorbilder für eine Reihe trefflicher Componisten, welche nun, wie er, die Kunst der Polyphonie mit der Grazie

moderner Melodie zu verbinden suchten und ebenso nach Wahrheit, wie nach Klarheit des musikalischen Ausdrucks, ebenso nach ernster, würdiger Haltung, wie nach Faßlichkeit der musikalischen Interpretation strebten, wie Hiller („Zerstörung Jerusalems“, „Saul“, „Israels Siegesgesang“, „Rebekka“); Eckert („Judith“, „Ruth“); Marx (geb. 1799 zu Halle, † 17. Mai 1866, der Freund und Lehrer Mendelssohns, „Moses“); Karl Martin Reinthaler (geb. 13. Oct. 1822 zu Erfurt, („Jephtha und seine Tochter“); Blumner („Abraham“, „Fall Jerusalems“); Reinecke („Belsazar“); Weinlig („Veröhnungstod Jesu“) u. a.

Andre giengen direct auf den alten Bach zurück und legten ein Hauptgewicht bei der Composition des Oratoriums auf kunstvollen, polyphonen Bau und harmonische Begründung, worüber zuweilen die Melodie etwas zu kurz kommt, so: Friedrich Kiel („Christus“, „Requiem I. und II.“, »Missa solemnis«); Ludwig Meinardus („Gideon“, „Salomo“, „Simon Petrus“, „Luther in Worms“). Legen diese Meister den Hauptnachdruck auf die gewichtige Form, auf die Geschlossenheit und Gedrungenheit der Tongestalt und auf harmonische Tiefe der Musik, so legen die Romantiker das Hauptgewicht auf die Anschmiegunge der Musik an das Wort.

Schon Spohr begnügt sich nicht mehr damit, die großen Stimmungen, in welchen die am Geist vorübergeführte Handlung sich concentrirt und ausklingt, in ein, wenn auch dramatisch belebtes, so doch einheitlich zusammengefaßtes, musikalisch ausgerundetes Tonbild zu fassen, sondern er sucht in seinen Oratorien („Die letzten Dinge“, „Der Fall Babylons“ s. o.) den einzelnen Wendungen des Textes zu folgen, den plastischen Styl Mendelssohns zum beweglichen, declamatorischen Styl umzubilden. Aber was die Musik an feinem Detailausdruck durch den declamatorischen Styl gewinnt, geht ihr an plastischer Größe und unmittelbar packender Kraft verloren. Aus dem Epos wird unversehens ein dramatisirtes Tongemälde, das zwar durch seine geistvolle Zeichnung und innig warme Farben-

gebung anzieht und fesselt, je nachdem überrascht und entzückt, dem aber die Mächtigkeit der Gestaltung und die Gewalt und Großartigkeit des Eindrucks fehlt, die uns in einem „Elias“ imponiren. Durch die allzusehr auf die Worte eingehende Declamation kommt eine gewisse Unruhe in das Ganze, die beim Oratorium um so peinlicher berührt, als die Klangwechsel u. s. f. nicht, wie das bei der Oper der Fall ist, durch die scenische Darstellung sich erklären und dem Ohre nicht das Auge zu Hilfe kommt. So nähert sich das Oratorium allzusehr der Oper, der Oratorienstyl, dessen Kraft und Eigentümlichkeit nicht sowohl in dem drastischen Ausdruck des Einzelnen liegt, sondern in einer gewissen monumentalen Plastik, der sich zum Opernstyl also etwa verhält wie Freskomalerei zur gewöhnlichen Malerei, erhält einen theatralischen Beigeschmack, der den Eindruck des Ganzen abschwächt. Dessen eingedenk, daß der Name Oratorium für diese Art Tongemälde oder musikalische Declamation ohne Scene nicht recht paßt, nennt daher Richard Wagner sein „Liebesmahl der Apostel“ mit Recht eine biblische Scene; Saint-Saens sein Oratorium »Le déluge« ein »poëme biblique«. Franz Liszt („Heilige Elisabeth“) sucht in seinem „Christus“ das Oratorium der Kirche wieder zu nähern durch Wiederaufnahme des Collectentons für den Evangelisten (vgl. Heinrich Schütz). Brahms vereinigt in seinem „Deutschen Requiem“, diesem großartigen Denkmal religiöser Begeisterung, Ernst der Conception und Höheit des Styls mit der reichen Mannigfaltigkeit der modernen Klangmittel und steht so in der Mitte zwischen den auf Bach fußenden und den von der Romantik herkommenden Meistern des Oratoriums.

Auf die Concertcantate wirkte gleichfalls Mendelssohns Vorbild bestimmend. Die „Walpurgisnacht“ war ein Werk ersten Ranges, gleich ausgezeichnet durch großartige Plastik wie durch dramatisches Leben und hinreißenden Zauber melodischer Anmut.

Schumann stellte diesem herrlichen Werke ein ebenbürtiges

zur Seite in „Das Paradies und die Peri“, und schuf überhaupt eine Reihe von Cantaten und kleineren epischen Chorwerken („Der Rose Pilgerfahrt“, „Manfred“, „Der Königssohn“, „Das Glück von Edenhall“, „Vom Pagen und der Königstochter“ u. a.). Besonders thätig erwies sich auf diesem Gebiete R. W. Gade („Comala“, „Erlkönigs Tochter“, „Frühlingsphantasie“, „Die Kreuzfahrer“ u. a.); Hillers Idyll: „Rebekka“ und seine „Christnacht“ wäre hier gleichfalls einzureihen, ferner Bruch's „Flucht der hl. Familie“, „Scenen aus der Frithjof-Sage“, „Schön Ellen“, „Salamis“, „Odysseus“, „Glocke“; Wilhelm Speidels „König Helge“; Bierlings „Raub der Sabinerinnen“, „Marich“, „Hero und Leander“; Seifritz' „Adriadne auf Naxos“; Eduard Hilles „Die Weiber von Weinsberg“ und viele andre.

Die Concertcantate wird nie in der Weise volkstümlich werden, wie das Oratorium, denn sie setzt die Bekanntschaft mit dem Stoffe voraus, sie wendet sich ebendamit zu ausschließlich an die „Gebildeten“, und die große Menge des Volks ist davon ausgeschlossen. Denn wenn es auch immerhin die allgemein menschliche Seite des Stoffes ist, welche den Tondichter zum Schaffen anregt und welche er zu gestalten strebt, so ist das allgemein Menschliche in dieser speciellen Form und Gestalt doch nur dem literarisch Gebildeten vertraut und verständlich. Die Gestalten der heiligen Schrift aber sind dem ganzen Volke von Jugend auf bekannt; das sind Typen und Gestalten, zu deren Verständniß der Laie nicht erst nach einem Textbuch oder einer literarischen Einleitung greifen muß. Das biblische Oratorium wendet sich an das große Volk selbst und setzt nur einen gewissen Grad von Herzensbildung voraus, um, wenn auch nicht musikalisch durchweg verstanden, so doch künstlerisch genossen zu werden. Dies ist wohl der Grund, warum die nicht biblischen Oratorien der Neuzeit mehr oder weniger Kabinetsstücke geblieben sind, an denen die Kenner sich erfreuten, während die großartige Popularität auf Händel und Mendels-

john (Spohrs „letzte Dinge“ bilden eine Ausnahme) beschränkt geblieben ist.

Hierzu kommt noch das weitere Moment, daß die Musik bei dem weltlich-romantischen Oratorium mit dem speciellen Colorit, der detaillirten Local- und Personen-Charakteristik, wie sie der Stoff fordert, zu viel zu thun hat, so daß darüber jene plastische Durchsichtigkeit und Faßlichkeit, welche dem biblischen Oratorium Händels und Mendelssohns eignet, verloren geht und die Musik zu schwer und zu concertmäßig wird. Der biblische Stoff verlangt nur im allgemeinen ernste Haltung und gebundenen Styl: im übrigen ist der musikalischen Charakteristik freier Raum gelassen, die, weil sie hier nur das rein Menschliche der Situation zum Gegenstand hat, mit voller Kraft und, ausschließlich auf Eines gerichtet, mit voller Wirkung sich entfalten kann.

Am empfindlichsten berührt die Styl-Vermischung bei der Kirchenmusik, welche für den Gottesdienst bestimmt ist und deßhalb in Haltung und Charakter sich dem Ganzen der gottesdienstlichen Handlung harmonisch einfügen soll. Es will schon nicht recht zur Aufgabe der Cultus-Musik stimmen, wenn der Componist in der Kirche concertiren will, an die Stelle des streng-kirchlichen Styles den oratorischen setzt; vollends verlezend wirkt es, wenn die Musik mit allen Gewalten und Farben des Musikdramas auf den Andächtigen einbringen will; sie wird seine Sinne erregen, auch vielleicht die musikalische Phantasie und Urteilskraft lebhaft beschäftigen, aber die Andacht stören und von der Hauptsache ablenken. Dennoch hat auch die Messe und das „Requiem“ es sich gefallen lassen müssen, dramatisch behandelt zu werden.

Mit besondrer Hochachtung verdienen darum die Tonmeister genannt zu werden, welche die Tonkunst wirklich in den Dienst der Kirche gestellt und in der Wahl der Ausdrucksmittel, wie der Tonformen sich strenge an die Forderungen des Kirchenstils gehalten haben, eingedenk des Wortes und die Wahrheit

desselben durch ihre Werke bestätigend, daß erst in der Beschränkung sich der Meister zeigt.

Auf diesem Felde ist neben Mendelssohn als der erste und einflußreichste Meister hervorzuheben Moriz Hauptmann, geb. zu Dresden 13. Oct. 1792, Schüler Spohrs, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, † 3. Jan. 1868. Ein Mann von umfassendem, tiefgründendem Wissen, („Die Natur der Harmonik und Metrik“ Leipzig 1853) und von offenem, klarem Verständniß für das Eigentümliche und Wesentliche jeder Stilart, hat er zwar auf allen Gebieten der Musik Bedeutendes geleistet (Oper „Mathilde“, Lieder etc.), aber insbesondere auf dem der Kirchenmusik (Zwei Messen, Motetten u. s. f.) Muster aufgestellt, die auf's Glücklichsste die Klippen des puritanischen Archaismus, der nur das Alte für kirchlich hält, und der modernen Stylmengerei vermeiden; mit den Errungenschaften der modernen Musik wohl vertraut und über alle Mittel weise verfügend, wußte er dem polyphonen Saße Anmut einzuhauchen und die Forderungen des Kirchenstils mit den modernen Fortschritten der Tonkunst zu versöhnen.

Mit Auszeichnung sind als Kirchenmusiker, die bemüht sind, im Geiste der Kirche zu componiren, auf protestantischer Seite anzuführen: Eduard Grell (geb. in Berlin 6. Nov. 1800), G. F. Richter (geb. 1808), Immanuel Faißt, Friedrich Kiel, Ludwig Meinardus, August Gottfried Ritter (geb. 1811 zu Erfurt), H. M. Schletterer (geb. 1824 in Ansbach), J. Chr. Weeber (geb. 1808, † 1877 in Nürtingen), Friedrich Brenner (geb. 1815), F. Kiegl, Herzog, Dräseke, Christian Fink (geb. 1822), ein reichbegabter Schüler Hauptmanns, ferner die schon genannten Reinthaler, Wüllner u. a. — auf katholischer Seite: unter den älteren der biedere J. G. Aiblinger (geb. 1779, † 1867), der (übrigens evangelische, aber mit Vorliebe für die katholische Kirche componirende), nicht eben tiefe, vielmehr etwas trockene und nüchterne C. L. Drobisch (geb. 24. Dez.

1803, † 1854), der vortreffliche Ett (geb. 1788 zu Erling in Bayern, † 1847 in München), der sich um die Wiederbelebung der classischen katholischen Kirchenmusik sehr verdient gemacht hat. Außerdem sind hervorzuheben: G. W. Birkler (geb. 1820, † 1877), Dominik Mettenleiter (geb. 1822, † 1868) und sein älterer Bruder Johann Georg Mettenleiter (geb. 1812, † 1858), Franz Witt (geb. 1834), der Gründer des deutschen Cäcilienvereins, Karl Kreith (geb. 1828), Stehle, Kaim u. a.

Wohl gehen, wie die Werke dieser Componisten zeigen, die Ansichten noch weit auseinander darüber, was der Kirchenstyl von der Musik fordere, ob und wie weit die moderne Musik sich mit den Anforderungen der Kirche versöhnen könne. Aber der Anfang zur Klärung und Verständigung ist gemacht. Die Bestrebungen, welche auf die Hebung der Kirchenmusik, die Klärung und Reinigung des Kirchenstyls gerichtet sind, führten zur Begründung des Cäcilienvereins auf katholischer Seite, auf evangelischer zur Gründung der evangelischen Kirchengesang-Vereine (für Württemberg 1878, Hessen 1879, Baden und Pfalz 1880, Frankfurt u. s. f.), welche sich 1883 zum „Deutsch = evangelischen Kirchengesang-Verein“ verbinden werden.

Der praktischen Organisation geht voraus und muß zur Seite gehen die ernste, theoretische Forschung (Franz von Commer, Karl Proské, Ludwig Schöberlein) und Belehrung („Fliegende Blätter für Kirchenmusik“, »Musica sacra«, „Siona“, „Hallelujah“, „Enterpe“), sowie das anregende Vorbild, welches von einzelnen Musterinstituten (Domchor in Berlin, Thomanerchor in Leipzig, Knabenchor in Salzingen, Gesangsschule in Regensburg) gegeben wird.

Das neuerwachte Interesse für die Kirchenmusik wendet sich naturgemäß auch dem Kirchenliede zu; die Hebung des sehr darniederliegenden Gemeindegesangs wird von den Kirchenmusik-Vereinen als eine ihrer wesentlichsten Aufgaben betrachtet.

Ihren Bestrebungen kommt die Stimmung der Zeit entgegen. Denn die große Erhebung von 1813 und 1815 hatte nicht bloß neues nationales Leben gebracht, sondern auch das religiöse Leben neu geweckt; mit warmem Interesse wandte sich, evangelischerseits besonders aus Anlaß des Reformationsjubiläums 1817, das Volk wieder der Kirche zu und diese selbst erinnerte sich (wie Kirchentag und innere Mission beweisen) wieder ihres idealen praktischen Berufs, den sie in den Jahrhunderten des theologischen Gezänks so vielfach vergessen hatte.

Mit der neuerwachenden religiösen Dichtung (Albert Knapp, Spitta, Puchta, Karl Gerok, Julius Sturm) sprangen auch neue Melodien auf, die theilweise schon jetzt Kirchenweisen geworden sind: so von Silcher („Arquell aller Seligkeiten“, „Womit soll ich dich wohl loben [2. Melodie], „Preis dem Todesüberwinder“, „Mein Gott, zu dem ich weinend flehe“, „Mit welcher Zunge, welchem Herzen“, „Ja Tag des Herrn, du sollst mir heilig“, „Weil ich Jesu Schäflein bin“); von Heinrich Carl Breidenstein, Univers.-Musikdirector in Bonn („Wenn ich ihn nur habe“); von A. P. Bertsch, 1758 bis 1820, (Gott, mein Gott, dir will ich singen“); von Conrad Kocher, geb. 1786, † 1872, („Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst Du“, „Der Herr ist gut, in dessen Dienst wir steh'n“, „Werde Licht, du Volk der Heiden“, „Treuer Heiland, wir sind hier“, „Aller Gläub'gen Sammelplatz“, „Nicht eine Welt“); von Joh. Georg Frech, 1790—1864, („Kehre wieder“, „Wohlauf, mein Herz, verlaß die Welt“); von Joh. Valentin Strebel, geb. 1801, † 1883, („Such' wer da will“); von Immanuel Faist („Mag auch die Liebe weinen“) u. s. f. Theoretisch und praktisch wurde an der Verbesserung, beziehungsweise Wiederherstellung des kirchlichen Volksgefangs gearbeitet und es haben sich auf diesem Gebiete Männer, die im Geist und Sinne eines von Winterfeld gearbeitet haben und noch arbeiten, wie auf evangelischer Seite von Lucher († 1877), Franz Magnus Böhme (Frankfurt), Friedrich Riegel (München), Brenner

(Dorpat), Heinrich Lühel (Zweibrücken), Seering (Straßburg), Zahn, u. a. hohe Verdienste um die christliche Kirche, ja um das ganze Volk erworben.

Der wirklichen Hebung des kirchlichen Volksgesangs steht vielfach der Umstand hindernd im Wege, daß die bildende Kraft und sociale Bedeutung der volkstümlichen Musik von den maßgebenden Autoritäten noch nicht genügend erkannt wird, in Folge der Ueberschätzung der intellectuellen Bildung, neben welcher die mehr das Gemüt bildenden Zweige der Volks-erziehung zu kurz kommen.

Mit um so größerer Freude und Sympathie sind daher auch von Seiten der Freunde kirchlicher Tonkunst alle diejenigen Bestrebungen und Vereinigungen zu begrüßen, welche darauf ausgehen, im Volke selbst das musikalische Verständniß zu wecken und zu bilden, und welchen wir im nächsten Abschnitt begeben.

C. Das deutsche Lied.

- Quellen: A. Reißmann, Die Geschichte des deutschen Liedes. Berlin 1874.
 D. Lindner, Geschichte des deutschen Liedes (Nachgelassenes Werk ed. Ludwig Erd 1871).
 Dr. D. Eiben, Der volkstümliche deutsche Männergesang. Tübingen 1855.
 Hoffmann von Fallersleben, Unsere volkstümlichen Lieder. Leipzig 1879.
 Kiehl, Freie Vorträge. Stuttgart 1873 (S. 197 ff.).

Das Lied gelangt erst im neunzehnten Jahrhundert zur vollen Bedeutung und Ausbildung. Denn diesem Jahrhundert, das mit seinen Bewegungen, Kämpfen und Bestrebungen in auffallender Weise an das 16. Jahrhundert erinnert, war es vorbehalten, auch nach der Seite hin das Werk der Reformation weiter zu führen, daß es eine Volkskunst begründete. Der Träger und Vermittler dabei ist das Lied.

Zwar war das naive Volkslied unter den schweren Be-

drängnissen des 17. Jahrhunderts nahezu verstummt; an seine Stelle war das giftige Bummel- und Totenlied getreten. Im 18. Jahrhundert war es dadurch entbehrlich geworden, daß der Kunstgesang durch die Kirche, das Theater und das Concert mehr und mehr auch beim Volke Eingang gefunden hatte.

Aber die Verkünstelung und Verschnörkelung des Kunstgesangs selbst weckte das Bedürfniß eines einfacheren, dem dilettantischen Kunststandpunkt entsprechenden Gesellschafts- und Salongesangs, der um seiner eigentümlichen Bestimmung willen den Volksgesang in Einfachheit der Melodie und des Satzes zum Vorbilde nehmen mußte.

Es entstand so, in Opposition gegen den welschen Arien- gesang, ein volkstümlicher, dem Dilettantenbedürfniß entgegenkommender Kunstgesang, der nicht bloß eine Reihe von frischen Liedern in's Volk brachte, sondern auch die Brücke bildete zu einer neuen Form des Volksgesangs, die am besten als die eines kunstmäßigen Volksgesangs bezeichnet werden kann. Es drang nemlich mit dem Kunstgesang eine gewisse Kunstübung und Kunstbildung zunächst in die Gesellschaft überhaupt, dann aber auch im Zusammenhang mit den das Volk hebenden und bildenden Bestrebungen des Jahrhunderts in alle Schichten des Volks ein, so daß mit Hülfe der dabei stark in's Interesse gezogenen Volksschule allen Ernstes zur Organisation eines kunstmäßigen, mehrstimmigen Volksgesangs geschritten werden konnte: es entstand damit eine Volkskunst, die nicht bloß wie das naive Volkslied in seiner drängenden Ursprünglichkeit dazu bestimmt ist, Freud und Leid des Volkslebens auszutönen, sondern die Aufgabe hat, als eine, wenn auch auf möglichste Einfachheit und Faßlichkeit eingeschränkte, wirkliche Kunst eine ideale Volksmacht zu werden, indem das Volk dadurch zu ernst gemeinter, geistbildender Kunstübung herangezogen und durch diese wiederum dem Volk der ganze Reichtum der durch unsere großen Dichter erschlossenen idealen Welt vermittelt, ja diese

ganze Gedanken- und Vorstellungs-Welt als lebenzeugendes Element in's Volksbewußtsein selbst übergeführt werden soll.

Auf dem Grunde des kunstmäßigen Volksgesangs und unter dem bildenden Einflusse desselben wird auch der naive Volksgesang, wenn seine Zeit gekommen ist, neue Blüten zeugen. Jedenfalls hat die Volksmusik im Zusammenhang mit der fortschreitenden musikalischen Bildung des Volks bedeutend gewonnen.

Wir beschränken uns hier auf das deutsche Gebiet, da eine weitere Ausdehnung nicht im Interesse unserer Darstellung liegt. Ueberdies besitzt Frankreich zwar den Chanson, Italien die Arie, aber Deutschland — wenn auch nicht allein das Volkslied, so doch allein Volksgesang.

1. Das Sunnlied.

Die Meister des Kirchenlieds im 16. Jahrhundert hatten auch dem weltlichen Volksliede ihre Liebe und Sorgfalt angedeihen lassen, indem sie es zu Nutz und Frommen geselliger Kreise mehrstimmig bearbeiteten.

Mit dem Eindringen des italienischen Sologesangs im 17. und 18. Jahrhundert kam der mehrstimmige Gesang auch in geselligen Kreisen ab und räumte dem einstimmigen, accompagnirten Liede den Platz. Es begreift sich leicht, daß auch auf die Form des Liedes der italienische Gesang einwirkte, daß das Lied wesentlich den Charakter der italienischen Arie oder des Arioso annahm. In dieser Art verfuhr Johann Seb. Bach bei seinen Liedern oder liedartigen Gesängen.

Gerade im Gegensatz jedoch gegen den Ariengesang entstand eine Liedercomposition, welche sich ausdrücklich die Aufgabe stellte, deutsche Lieder einfach und schlicht in Musik zu kleiden. „Das ist doch der Endzweck des Liedercomponisten, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen“, meint Schulz (1747—1800). Die Arie genügte insbesondre dem geselligen

Bedürfniß nicht, weil sie zu hohe Anforderungen an die Sänger stellte. Freilich der Musiker vom Fach sah mit tiefer Verachtung auf diese Bestrebungen herab, einen geselligen, leichteren deutschen Liedergesang zu begründen; in jene Lieder-sammlungen, welche den angeregten Gedanken zu realisiren suchten, etwas zu stiften, ließen nur wenige Meister von Bedeutung sich herbei, wie Graun, Philipp Emanuel Bach, Telemann, Agricola, Marpurg, man überließ diese Art Compositionen in vornehmer Zurückhaltung Meistern zweiten Ranges aber ehrlichen Schlags, wie Sack, Michelmann, Herbing, Görner u. a., deren trockene Compositionen nur den Gedichten und der Einfachheit ihre Verbreitung verdankten.

Epochemachend für die Liedercomposition ist das Genie der Hamburger Oper Reinhold Keiser und noch mehr der Vater des deutschen Singspiels Johann Adam Hiller geworden; an diesen frischen Weisen nahmen jene Liedercomponisten die Muster ab, die von dem aufkeimenden Liederfrühling der Literatur berührt waren, wie Neefe, Hillers Schüler (1748—1798), Johann Abraham Peter Schulz, der mit großem Erfolge Prägnanz der Melodie und volkstümliche Faßlichkeit anstrebte und von dem manche Lieder noch jetzt im Volks- und Kindermund leben („Ich will einst bei Ja und Nein“, „Bekränzt mit Laub etc.“), Johann André (geb. 1741, † 1799) und Johann Anton André (1775—1842).

Es lag für die Liedcomposition, wie für alle angewandte Musik die doppelte Aufgabe vor: ebensowohl den Gehalt der Dichtung möglichst genau in der Composition auszuprägen¹⁾, als das Princip der musikalischen Einheit und Geschlossenheit festzuhalten. Je nach der Individualität des Componisten oder nach dem Charakter der Dichtung kann der Nachdruck auf die Architectonik der Liedform oder auf die detaillirte musikalische Nachdichtung, beziehungsweise Ausgestaltung der musikalischen

1) Vgl. Glucks Composition von 7 Oden Klopstocks.
Rößlin, Geschichte der Musik. 3. Aufl.

Elemente des Textes fallen. Das Ideal ist, beide Seiten der Aufgabe zu vereinigen: die Einheit der Form mit dem detaillirten Ausdruck der einzelnen Stimmungszüge und Gefühlsmomente, in welche sich die Eine Stimmung des Liedes auseinanderlegt.

Weiden Forderungen, die er sich schon mit Bewußtsein gestellt hat, suchte Johann Friedrich Reichardt¹⁾ (1752 bis 1814) gerecht zu werden; in erster Linie bemüht, die Grundstimmung im Ganzen zu treffen, strebt er daneben nach fein abgestufter Accentuirung des Textes mittelst der Harmonie; aber der Mangel an genialer Conception gibt seinen Compositionen bei aller Gediegenheit und Tüchtigkeit zuweilen den Charakter der Trockenheit und Dürftigkeit. Einzelne sind jedoch als durchaus frisch, kräftig und schön zu bezeichnen, wie sie sich denn auch bis heute erhalten haben („Freudvoll und leidvoll“, „Der Eichwald brauset“, „Im Windgeräusch“). Die das Gedicht durchziehende lyrische Grundstimmung, nur leicht accentuirt, gibt Karl Friedrich Zelter (1758—1832), der Freund Göthes, dessen Weisen dem Dichtersfürsten so eigentümlich sympathisch waren, daß er gegen Schuberts und Beethovens Compositionen seiner Lieder nahezu gleichgültig blieb. Reichardt sowohl als Zelter sind an Göthes Lyrik gewachsen und von ihr emporgehoben worden. Zelters „König in Thule“, „Ich denke Dein“ gehören zum Besten auf dem Gebiet des einfachen strophischen Liedes.

An Reichardt schloß sich der fein declamirende, aber fast etwas leberne Berger an, an Zelter der feinsinnige Bernhard Klein („Ueber allen Gipfeln ist Ruh“). Mit beiden hat Verwandtschaft die Weise der gemüthvollen Emilie Zumsteeg (geb. 1796, † 1857), („Vom Thurme, wo ich oft gesehen“). Die sämmtlichen bisher genannten haben vor allem

1) Schletterer, S. M., Johann Friedrich Reichardt, sein Leben und seine musikalische Thätigkeit. Augsburg 1865.

des genialen Funken entbehrt, der auch dem Liede allein die zündende, packende Kraft verleiht.

Die Wiener Meister hatten wohl die musikalische Genialität, aber es fehlte ihnen, um auf dem Gebiete des Kunstliedes ebenso Mustergültiges zu schaffen, wie auf den übrigen Gebieten der Musik, die berechnende Intelligenz der obengenannten Berliner Meister und deren weise Oekonomie. Haydn componirte zwar durchweg melodisch und liebhaft (vgl. die süße „Sympathie“); aber seine eigentlichen Lieder verrathen doch allzusehr den Instrumentalcomponisten; der Text erscheint in einem fast ganz äußerlichen Verhältniß zur Musik. Das freilich ist keine Frage, daß Haydn, wenn er auch kein mustergültiges Lied hinterlassen hat, im allgemeinen durch seinen Styl (namentlich durch den liedmäßigen Melodienstrom in allen seinen Werken) wie auf das Gebiet der Composition überhaupt, so insbesondere auch auf das der Liedcomposition eingewirkt hat, indem man von ihm die Verbindung leichtbeschwingter Melodik mit gründlicher Thematik lernte, die auch im kleinen Rahmen des Liedes von hoher Wichtigkeit ist.

Ähnlich verhält es sich mit Mozart; sein Einfluß auch auf die Liedcomposition wird offenbar, wenn man nur beobachten will, wie z. B. Reichardt trotz seines Eifers gegen das „Ge-Mozarte“ von Mozart gelernt hat. Keiner hatte ja diese süße, herzbewegende Cantilene, diese sinnliche Reife bei aller Ursprünglichkeit, Kraft und Tiefe der Melodie, wie der Sänger der Zauberflöte, des Figaro und des Don Juan. Was er auf dem Gebiete des eigentlichen Liedes schuf, ist zwar wenig, im Vergleich mit der großen Zahl von Reichardts und Zelters Liedern, aber, musikalisch betrachtet, zehnmal so viel wert. Zwar hat Mozart in den meisten Liedern die Form des Arioso angewandt oder die Liedform zur Gesangsscene erweitert („Abendempfindung“, „Weilchen“), indem die Grundstimmung in die einzelnen Stimmungsglieder zerlegt und deren jedes mit feinsten Nuancirung in Melos und Harmonie durchgeführt

wird, so daß der Unterschied zwischen Arie und Lied fast verschwindet. Aber z. B. in der „Zauberflöte“ hat er andererseits die Arienform so im Geiste des deutschen Liedes umgebildet („Dies Bildniß ist bezaubernd schön“, „Der Vogelfänger bin ich ja“, „Ein Mädchen oder Weibchen“, „Das klingen so herrlich“, „Bald prangt den Morgen“, „Zum Ziele führt“, „Seid uns zum zweiten Mal willkommen“), daß ihm schon darum auch in der Liedcomposition eine sehr hohe Bedeutung zukommt. Denn diese, bei aller künstlerischen Reife und Fertigkeit so außerordentlich faßlichen und populären Weisen haben ungeheuren Einfluß auf die Melodiebildung überhaupt und auf die Melodien-Auffassung des Volksohrs gehabt, mehr als Reichardt's und Zelter's trockene Weisen alle zusammen. Von Mozart stammen überdies reizende, wenigstens in Süddeutschland vielgesungene Kinderlieder („Komm' lieber Mai und mache“) und Chorlieder von der ächtesten, prägnantesten Form und vom volkstümlichsten Charakter („Brüder reicht die Hand“) u. a.

Mozart's titanischer Erbe Beethoven schien zu gewaltig angelegt, als daß er seine Vollkraft in den engen Rahmen des Liedes hätte zwingen können; gleichwohl gibt er in den „Liedern an die ferne Geliebte“ geradezu Muster für alle folgenden Zeiten: denn die Lieder des „Liederkreises“ athmen bei absoluter Vollendung der Form eine Glut und Tiefe keuscher Empfindung, wie sie nur aus einem gewaltigen, deutschen Geiste strömen kann. In einzelnen seiner bedeutendsten Lieder wie in der „Abelaide“ erweitert Beethoven das Lied gleichfalls wie Mozart zur Gesangsscene. Je mehr dies geschieht, desto mehr entfernt sich das Lied naturgemäß von dem Volkslied und nähert sich dem Gebiet, wenn wir so sagen dürfen, der esoterischen Kunst. In den religiösen Liedern von Gellert („Die Himmel rühmen“, „Gott ist mein Lied“, „An dir hab' ich gesündigt“ u. s. w.) nähert sich Beethoven der Reichardt'schen mehr nur die Grundstimmung accentuirenden und leichtfaßlich declamirenden Weise.

Zur vollen Blüte freilich kam, wie oben angedeutet wurde, die Liedcomposition erst im neunzehnten Jahrhundert: war doch das „Lied“ die eigentliche Domäne des romantischen Geistes. Der realistische Farbenreichtum, die scharfe Zeichnung, der detaillirte Ausdruck, die schroff contrastirenden Effecte, — alles das kam zur vollen Wirkung erst auf der Bühne und im engen Rahmen des Liedes. Entschiedener freilich als bisher, da die Musik über den Text eine absolute Herrschaft ausgeübt hatte, mußten nun die beiden Richtungen auseinandertreten, deren eine das Wort nur als Grundlage für die selbständige Entfaltung der Melodie ansieht, deren andre aber der Musik die Aufgabe zuweist, das Gedicht nicht bloß nach seiner allgemeinen Grundstimmung wiederzugeben, sondern bis in die kleinsten Stimnungsnuancen hinein musikalisch nachzubilden. Insbesondere die Producte der ersteren Richtung werden in erster Linie geschlossene Architectonik zeigen, die der letzteren mehr durch Kraft und Gewalt des Ausdrucks sich auszeichnen. Die erstere Richtung wird ferner am liebsten die Form des strophischen Liedes wählen und höchstens zur Charakterisirung der einzelnen Nuancen durch verschiedene Begleitung der Hauptmelodie sich verstehen; die erstere wird endlich mehr auf Melodik halten, die letztere auf richtige Declamation. Es erhellt von selbst und leuchtet jedem vernünftigen Menschen ein, daß an sich beide Richtungen berechtigt sind; der Beweis dafür liegt in der Thatsache, daß unsere großen Viedemeister je nach der Beschaffenheit des Textes in beiden Richtungen gleich sehr Vollendetes geschaffen haben. Daß der Componist im einzelnen Falle die richtige Form wähle, ist Sache seiner allgemeinen Bildung und seines Geschmacks.

Es erhellt, daß die Romantik ganz besonders die Balladencomposition fördern mußte; in dieser Gestaltung war besonders fruchtbar Johann Rudolf Zumsteeg und in hervorragendem Maße begabt und glücklich Karl Löwe (s. o. S. 485).

Der größte Erbe Beethovens, auf dem Felde des Liedes überhaupt der erste Meister ist Franz Schubert, der hier

eine noch nie dagewesene Mannigfaltigkeit, Vielseitigkeit und Vollendung entfaltet. Mit feinsten Empfindung, lyrischem Schwung und hinreißender Melodik verbindet er leuchtendes Colorit und treffende Charakteristik, die nicht bloß die Empfindung, sondern wo es darauf ankommt („Müllerlieder“, „Winterreise“, „Fischer“, „Erlkönig“ zc.) auch den Naturgrund, den landschaftlichen und scenischen Hintergrund derselben mit realistischster Treue wiederzugeben im Stande ist.

Schumann, der geborne Charaktermaler, schlägt die zweite Richtung auf Wahrheit und detaillirte Textwiedergabe ein: seine Lieder sind förmliche Nachdichtungen des Textes, großartige Ton-Gebichte, die von den Worten nicht abgelöst werden können; gleichwohl eignet ihnen mit wenigen Ausnahmen die volle Einheit der Grundstimmung; trotz des Eingehens auf die feinsten Detailzüge des Gedichtes sind Schumanns Lieder musikalische Kunstwerke.

Mendelssohn hat auch auf diesem Gebiete vor allem das Verdienst, auf die künstlerische Dekonomie und auf die Schönheitslinie gehalten zu haben: seine Lieder stehen an Schwung und Glut der Empfindung den Schumann'schen weit nach; auch seine feurigsten Lieder (op. 34) erreichen hierin nicht Schumanns „Frauenliebe und Leben“, „Liederkreis“ zc.; aber durch ihre musikalische Bündigkeit und Faßlichkeit, ja gerade durch eine gewisse Zurückhaltung des Pathos, eine gewisse Allgemeinheit desselben, durch die Einfachheit der harmonischen und melodischen Structur bezeichnen sie die Rückkehr zur Volkstümlichkeit; Naturfrische und Kräftigkeit bis in die kleinste Note hinein ist auch hier Mendelssohns Vorzug. Schumann ist für die Gebildeten und für die Kenner, ihnen der größte; Mendelssohn ist für Alle.

An Mendelssohn haben sich angeschlossen: der fein charakterisirende, auch im Liebe stets geschmackvolle Ferdinand Hiller, die schwungvolle in die glatten Formen die Seele einer tief empfindenden durch schwere Leiden geläuterten Weiblichkeit hineingießende Josefine Lang ([geb. 1815, † 1880], „Sie

liebt mich“, „Gib Dich dahin“), der poesievolle, sinnige, melodienreiche Ernst Friedrich Kauffmann (1803—1856), der liebenswürdige Taubert, dessen Kinderlieder in jede Kinderstube gehören, Julius Riez, Eckert, Reinecke, Emil Kauffmann, Ludwig Stark, August Walter u. a.

Mehr mit Schumanns Weise verwandt sind: Adolf Jensen, Johannes Brahms, Theodor Kirchner, Raff, Volkmann, und mit besonders selbständigem Charakter der ebenso volkstümliche, wie tiefangelegte und poetische Rubinstein. Das Prinzip der Declamation führten am strengsten durch der pointenreiche R. Franz (geb. 1815) und P. Cornelius.

Mehr in der Schule des alten Sebastian Bach und der Classiker im engeren Sinne wurzeln die in erster Linie auf musikalische Solidität bringenden und durch Gebiegenheit sich auszeichnenden Meister Franz Lachner, Moriz Hauptmann, Otto Scherzer, die auf dem Gebiete des Liedes überaus Tüchtiges, auf die Zukunft Angelegtes geleistet haben.

Endlich erwähnen wir die Namen einer Gruppe von Liedercomponisten, die uns mit ihren Liedern dem einfachen, anspruchslosen Gesang, der eben nur gesungen werden will, d. h. dem Volksgesang, näher bringt: Proch, Reiffiger, Speier, Rücken, Abt, Gumpert u. a. Sie können zwar vor dem Forum der strengen Kunst keine höhere Bedeutung ansprechen, aber es ist doch immerhin ein Verdienst, das Volk mit sanglichen Weisen versehen zu haben, die, wenn sie auch auf große Gebiegenheit und musikalischen Gehalt eben keinen Anspruch machen dürfen, ja zum Theil den abgeschmackten Neigungen des spießbürgerlichen Sängertums oder der schmachtenden Sentimentalität der Zeit etwas gar zu stark hulldigen, doch die Lust zur Sache wach erhalten und so der Musik überhaupt erhebliche Dienste geleistet haben.

2. Das Volkslied.

1. Die Volksweise. Das Volk bringt zwar auch heute noch Lieder hervor; der feinsinnige Beobachter des Kasernen-

Lebens, der Wirthshausfröhlichkeit, des Bivouak- und Marschtreibens im Felde und der dörflichen Geselligkeit am Sommerabend kann sich davon überzeugen: Lieder, die an Urkräftigkeit, Naturwüchsigkeit, Angenirtheit und jener reizenden Formlosigkeit den älteren nichts nachgeben und bei aller Derbheit auch jene Treusinnigkeit verrathen, welche an den alten Volksliedern so sehr entzückt; aber diese naive Lieberdichtung ist bedeutend eingeschränkt und beeinflusst worden durch den Kunstgesang, der durch Kirche und Schule, Theater, Concert und Musikbanden mehr und mehr auch im Volke Eingang gefunden hat. Freilich modelt und formt das Volk an einem solchen vollstündlich gewordenen Kunstlied so lange, bis auch keine Spur mehr von dem Lampengeruch und kein Stück mehr von der salonmäßigen Zierrath daran ist; denn das Volkslied verlangt Gedringtheit und einfachen, architektonisch festgefügtten Bau der Melodie. Auf diese Weise sind Lieder fast von allen Meistern wahrhafte Volkslieder d. i. wirkliches Eigentum des Volks, der Wirths-, Spinn- und Kinderstube geworden. Schon die „Liederchen“ Reinhold Keisers giengen von der Hamburger Bühne aus von Mund zu Mund; J. A. Hillers Lieder ebenfalls. Eine Reihe unverwelklicher Liederchen stammt von dem trefflichen, so liebenswürdig leichtsinnig schaffenden Componisten des „Sonntagskinds“ (Wenzel Müller), dem Wiener „Bänkelsänger“ (s. S. 282) („Ich bin der Schneider Cacabu“, „Wer niemals einen Rausch gehabt“, „Kommt' a Vogerl geflogen“, „So leb' denn wohl, du stilles Haus“ u. a.). Das Volk nahm sie förmlich vom Theater mit nach Hause und der göttliche Bänkelsänger in Wien wurde nicht müde, neue zu erfinden. Friedrich Heinrich Himmel, der Vorgänger der Rüden, Abt u. a. gab in „An Alexis send ich dich“ in seiner Art Treffliches, er vertritt den Weltschmerz des Spießbürgers, während Glück (Württemberg) mit „In einem kühlen Grunde“ die ächten deutschen Herztöne anschlägt. Die Berliner Meister Reichardt und Zelter („Es war ein König in Thule“, „Es war einer,

dem's zu Herzen gieng“, „Ein Musikant wollt' fröhlich sein“) gaben köstliche Beiträge; Zelter insbesondre spendete jene frischen, frohen Tafellieder voll himmlischen Behagens, wie sie nur Deutschlands Jugend kennt und von denen in ganz besonderem Sinne gilt, was Göthe von Zelters Liedern überhaupt sagte: „es ist gleich, als ob Jedermann den Staub und die Asche vom Haupte schüttelte“. Von dem guten Anselm Weber sungen unsre Kleinen: „Mit dem Pfeil dem Bogen“, von Johann André „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher“, von Haydn „Gott erhalte Franz den Kaiser“ („Deutschland, Deutschland über alles“), von Mozart „Das klingen so herrlich“ u. a.; Beethoven gab neben manch' jovialem Lied das schöne „In allen guten Stunden“. Am meisten freilich sangen unsre Romantiker dem Volke nach dem Munde und nach dem Herzen. Von Schubert ist zwar nur Ein Lied wirklich in's Volk gedrungen („Am Brunnen vor dem Thore“), aber seine Lieder sind aus dem Quell des Volksliedes entsprungen, aus der zauberischen Naivetät, und manches derselben wird noch mit der Zeit auch in den Volksmund übergehen. Um so mehr ist es Weber gelungen, im Volksmund heimisch zu werden („Schlaf Herzens Söhnchen“, „Mein Schatz, der ist auf die Wandererschaft hin“, „Leyer und Schwert“); bilden doch die Preciosa („Einsam bin ich nicht alleine“) und der Freischütz eine ganze Perlenkette von volkstümlichen Weisen. Aus Konradin Kreuzers „Verschwender“, „Nachtlager in Granada“ ist gleichfalls die eine und andre Weise volkstümlich geworden; der Franzose Boildieu brachte zu dem Schätze ächter Volkslieder eine der köstlichsten Perlen „Robin Adair“.

An Stoff fehlte es hiemit dem Volksgefange nicht; aber dieser Stoff bildete doch ein allzubuntes Durcheinander; wenn das Volk auch an den Liedern seinerseits modelte und formte, waren diese doch auf den ersten Blick von den Producten der alten Volksliederdichtung verschieden: sie rochen nach den Lampen und nach dem Salon.

Um den ungleichartigen Stoff zu sichten und im Geiste des naiven, ursprünglichen Volksliedes umzubilden, dazu bedurfte es der fleißigen Erforschung des alten Volksliedes, des ernstlichen Zurückgehens auf die alte Zeit und des redlichen Eingehens auf den Volksgeist. Es galt, zu sammeln, aus dem Gesammelten mit feinem Sinne das Rechte, Gute, Gediegene herauszufinden, nach den gefundenen Mustern das neuerdings volkstümlich Gewordene umzubilden, theils zu bereichern, theils zu vereinfachen, und so nicht bloß volkstümliche Lieder zu schaffen, sondern durch Wiederherstellung des treusinnigen deutschen Volksliedes in seiner Keuschheit, Schlichtheit und Einfachheit dem Volksgesang erst das rechte Kunstobject zu geben, ihn zu heben, zu läutern und zum wirklichen Organ des Volksgeistes zu machen. Das alles hat mit ebenso feinsinnigem Tact als glücklichem Verständniß Friedrich Silcher¹⁾ geleistet (geb. 1789 zu Schnaidt im Remsthal [Württemberg], † 1860 zu Tübingen als Universitäts-Musikdirector). Er sammelte unermüdblich, was er irgend von Volksliedern aufbringen konnte, sichtete im rechten Geist und modelte mit dem rechten, feinen Geschmack, so daß mit voller Wahrheit gesagt werden kann: seine Volkslieder sind realistisch im vollen Sinne des Wortes, sind dem Volke wirklich abgelauicht und doch idealisirt: der ideale Volksgeist blickt mit seinen treuen blauen Augen uns daraus an, nicht der Zeit- und Modegeist. So hat er denn auch den Volksliederschatz durch eine Reihe lieblicher, im Volksgeist neu erfundener Lieder bereichert, die von unvergänglicher Jugendfrische sind, weil sie von Haus aus nur Eines sein wollen, ohne jeden Nebenzweck und Modegedanken, nemlich treuherzige Volkslieder („Voreley“, „Jezgang i an's Brünnele“, „Kennchen von Tharau“, „Zu Straßburg auf der Schanz“, „Es geht bei gedämpfter Trommel

1) Köstlin, G. A., G. M. v. Weber und Friedrich Silcher. Stuttgart 1877.

Klang“, „Ich hatt' einen Kameraden“, „Morgenroth“, „O mein Deutschland, ich muß marschiren“, „Es zogen drei Bursche“, „Zu Augsburg steht ein hohes Haus“, „Morgen muß ich fort von hier“, „Nun leb wohl, du kleine Gasse“, „Ach du klar blauer Himmel“, „O Maible du bist mein Morgenstern“ u. a.).

Der ungeheure Erfolg dieser Lieder, die Liebe und Freude, mit der sie aufgenommen wurden, beweist am schlagendsten, wie der bescheidene Meister damit in's Schwarze getroffen und wie das Volk in seinen Liedern den eigenen Geist wieder erkannt hat.

Nach Silchers Vorgang und zum Theil in Gemeinschaft mit ihm versuchten sich auch andre bedeutendere Meister im Volkslied. Voran steht der treue und glückliche Mitarbeiter Silchers Ludwig Erk als Sammler und Componist („Zu Mantua in Banden“ zc.). Freilich, die großen Musiker besaßen selten jene Naivetät und Schlichtheit, welche allein zur glücklichen Erfindung des Volksliedes befähigt. Mendelssohn („Es ist bestimmt in Gottes Rath“) ist der einzige, der mit Absicht Volkslieder hat schaffen wollen und können. Die kleineren Meister aber konnten sich nicht immer der modernen Sentimentalität erwehren, die dem Volksliede am wenigsten ansteht, da das Volk wohl gemüthvoll, schwermüthig, auch traurig, aber nie sentimental ist. Doch glückte noch manchem ein gutes Lied; so Kreuzer („So hab ich nun die Stadt verlassen“), Fesca („Heute scheid' ich, morgen wandr' ich“), J. Riez („Das Lieben bringt groß' Freud“), G. Pressel („Mei Mutter mag mi net“, „Wenn sich zwei Herzen scheiden“), C. Wilhelm („So will ich frisch und fröhlich sein“, „Mag auch heiß das Scheiden brennen“, „Die Rosen und die Nelken“).

Es kann aber bei der Betrachtung der unter dem Titel des „Volksliedes“ auftretenden modernen Lieder nie scharf genug ausgesprochen werden, daß ein „volksmäßiges“ Lied noch lange kein volkstümliches Lied ist; leider findet das Liederliche ja ebenso schnell und noch schneller Popularität als das Gute;

das ächte Volkslied aber allein ist das, welches nicht bloß die Luft und den Duft der Landschaft ausathmet, die es erzeugt hat, sondern den idealen Geist des Volkes trägt, dem Genius der Nation entsprungen ist. Einfachheit und Schlichtheit machen es noch nicht aus: idealer Gehalt, Kräftigkeit, Ursprünglichkeit, Gesundheit und Reinheit sind ihm noch wesentlicher. Ebenso scharf unterscheiden wir von dem Volkslied das Zeitlied („Wacht am Rhein“), welches eine große Zeit in den Volksmund legt und, obgleich es vielleicht ursprünglich ein schweres Kunstlied sein mag, um des poetischen Gehalts willen als Volkslied acceptirt wird.

Silchers und Erks Bemühungen, den Volksgefang durch die Kunst zu heben, führen uns zu einem Worte über den kunstmäßigen Volksgefang.

2. Der kunstmäßige Volksgefang. Es war nicht genug, dem Volke gute Volkslieder zu geben; man mußte, sollte der Gefang eine bildende Macht im Volke werden, das Volk seine Lieder auch singen lehren. Zwar hat schon die Natur dafür gesorgt, daß auch das einfachste Bauernkind nicht ohne musikalische Anregung bleibe: singen doch die Vögel in Wald und Flur und entlocken schon frühe dem Kinde die Töne der Freude und der Lust an Sonnenschein und Leben. Auch sind die Gelegenheiten zahlreich, die dem Volke Musik vermitteln (Kirche, Festlichkeiten, Tanz, Gauklergesellschaften u. s. w. Aber eine kunstmäßige schöne Tonerzeugung und einen Gesangsvortrag, der auch den Singenden selbst einigermaßen befriedigt, lernt kein Kind von selbst: es lernt ihn den Alten ab.

Sollte ein tüchtiger Volksgefang erzeugt und in dieser Richtung auf dem Grunde, den Luther gelegt hatte, endlich weitergebaut werden, so mußten die Hebel zuerst in der Schule eingesetzt und ein methodischer Schulgefang gepflegt werden: die bescheidenen Meister, welche ihr Leben dieser wenig äußeren Dank und Ruhm eintragenden Aufgabe, die Jugend singen zu lehren, mit selbstverleugnender Beschränkung gewidmet

haben, wie neben Sischer L. Hentschel, Schäublin, Chr. H. Homann, J. Chr. Weeber, Auberlen, und unter den Lebenden Sering, Flügel, Faist und L. Stark (Chorgefangschule), Lottmann, Wüllner, Vühel, Ghni u. a. verdienen um so mehr in der Musikgeschichte Erwähnung, als ihr Wirken, so still und ungekannt es bleibt und so wenig die Koryphäen der Kunstwelt darauf achten, für die gesammte musikalische Volksbildung und damit für die culturgeschichtliche Seite der Kunst selbst von unberechenbarer Bedeutung ist. Von dem Stande der Musikbildung hängt ja das allgemeine Musikverständniß und damit sicher auch der Fortschritt auf dem Gebiet der eigentlichen Kunst ab.

Dieselben Bestrebungen, einen kunstmäßigen Volksgesang zu erzeugen und dadurch auf den naiven Volksgesang bildenden Einfluß auszuüben, gaben dem vierstimmigen Männerchor die Entstehung. Zunächst war es ein gesellig-musikalisches Bedürfniß, welches zur Gründung eines Gesangvereines führte.

Schon 1620 wurde von einer Anzahl Jünglingen, die „zu der Musik eine sonderbare Anmutung getragen haben“, die Singgesellschaft „zum Antliß“ in St. Gallen gestiftet, die bis in die neuere Zeit bestanden hat und die Brücke bildet von den unter Luthers Einfluß entstandenen Kirchengesangvereinen zu den modernen Männergesangvereinen.

Das Zusammentreten von Dilettanten zum Zwecke größerer Aufführungen war schon durch Händels Oratorien nöthig geworden, da in diesen die Massenchöre unmöglich von den immerhin wenig zahlreichen Kunstjüngern gemacht werden konnten. Unter Mendelssohns Einfluß bildeten sich sodann stehende Oratorienvereine, der eine, hochwichtige, in nächster Berührung mit der Künstlerwelt stehende Zweig der Dilettantenmusik.

Mehr das Bedürfniß einer durch Kunstübung verfeinerten Geselligkeit gab der Berliner Singakademie (gegründet 1791 durch Fasch) ihre Entstehung. Die Freiheitskriege, die

in denselben aufflammende, nationale Begeisterung, schuf für diese Art von Vereinigungen einen national-politischen Boden. Die von Berger gestiftete Berliner Liedertafel war wesentlich von dem Geiste jugendlicher, nationaler Begeisterung getragen und geleitet, so sehr, daß das künstlerische Element wesentlich dadurch beschränkt wurde und davor zurücktrat, indem von einem eigentlichen Chorgesang hier so wenig wie in den nach dem Muster der Berliner Liedertafel entstandenen Vereinen zu Frankfurt a. O., Leipzig u. zunächst die Rede war. Erst später drang der eigentliche Chorgesang hier ein, dessen Begründer der treffliche Schweizer Hans Georg Nägeli ist; er selbst bezeichnet das Jahr 1810 als das der Gründung des Männerchors. Nach dem Vorbilde der unter Nägelis Einfluß entstandenen Männergesangsvereine, welche sich die Aufgabe der „Ausbildung und Vereblung des Volksgefanges, Erweckung höherer Gefühle für Gott, Freiheit und Vaterland“ und „Vereinigung und Verbrüderung der Freunde der Kunst und des Vaterlandes“ stellten, bildeten sich zuerst in Schwaben ähnliche Vereinigungen, (zuerst der Stuttgarter Liederfranz 1824), dem verschiedene nachfolgten, (akademische Liedertafel in Tübingen, Vereine in Reutlingen, Eßlingen, Heilbronn, Ulm u.). Hier in Süddeutschland wurden die Männergesangsvereine die Zuflucht und der Herd der nationalen Begeisterung, die auf allen andern Punkten gewaltsam niedergehalten wurde. Aber neben der Aufgabe, die Vaterlandsliebe und das in den Freiheitskriegen erwachte Einheits- und Zusammengehörigkeitsbewußtsein in allen Volkskreisen wach zu erhalten und die trennenden Schranken der Stände möglichst zu überwinden, vergaß man hier die spezifisch künstlerische Aufgabe nicht und die Sängerkreise, so sehr freilich in jener trüben Zeit das politisch-nationale Element in den Vordergrund treten mußte, da es jedem deutschen Herzen das Wichtigste und Nächste war, haben doch auch in künstlerischer Hinsicht recht schöne Erfolge zu verzeichnen gehabt.

Die schwäbischen Sängervereine verbanden sich zum „Schwäbischen Sängerbund“ und bald entstanden weithin durch Deutschland Sängervereine und Sängerbünde, deren größere Mehrzahl sich zum deutschen Sängerbund vereinigte.

Der politisch-nationale Charakter dieser Bestrebungen liegt am Tage. Das Lied ist durch die Männergesangvereine eine nationale Macht geworden, die zur Niederreißung der die deutschen Stämme trennenden Schranken und zur Wiederherstellung der deutschen Nation reblich das ihre beigetragen hat.

Seit 1870/71 tritt das agitatorische Element naturgemäß hinter dem allgemeinen socialen und künstlerischen zurück; die Nothzeit ist vorüber, das Vaterland ist errungen. Der Männergesang hat seinen Beruf nunmehr als einer der bedeutendsten Factoren und Träger der Volksbildung und als bedeutfame den Gemeingeist und Vaterlandsgeist weckende und erhaltende sociale Macht überhaupt zu erfüllen.

Schon um des vaterländischen Geistes willen, welcher die Männer-Gesangvereine von Anfang an beseele, wandten Dichter und Componisten zum Theil ihr Bestes dem Männerchor zu, so undankbar dieses Genre im Grunde für den Musiker ist. Obenan steht auch hier Mendelssohn (indirect mit seinen herrlichen Quartetten für gemischten Chor, direct mit seinen herrlichen Männerchören: „Wer hat dich, du schöner Wald“, „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“, den Chören zu „Antigone“, „Deipus“). Schon die „Priesterchöre“ in Mozarts Zauberflöte, der „Jägerchor“ im Freischütz und noch so manche ähnliche musikalische Perle hatten die feinen Nuancen und Klangkräfte des Männerchors zur Geltung gebracht. Die besten Meister Beethoven, Schubert, Weber, Marschner zc. hatten es nicht verschmäht, für den Männerchor zu schreiben. Aus der Region von Componisten heben wir hervor als den Classifier des Männerchors neben Mendelssohn: Konradin Kreuzer („Droben stehet die Kapelle“, „Siegesbotschaft“ u. s. w.); F. Siller, Gade, den gebiegenen Moritz Hauptmann, Lind-

paintner, Herbeck, Schletterer, Silcher, Erk, Calliwoda, Wilhelm, Klein, Abt; unter den jüngeren Speidel, Faist, Möhring, Stark, Dürrner, Markull, Hegar, Zenger, Burkhardt, Braun, Bierling, Fink sowie die mehr dem humoristisch-gefelligen Bedürfnis Rechnung tragenden Böllner, Schäffer u. a.

Je weniger selbständigen Wert wir vom eigentlich musikalischen Standpunkte aus dem Männergesang zuerkennen vermögen, desto mehr erscheint es nothwendig, demselben eine feste Grundlage im allgemeinen Volksgesang zu geben, ihn hauptsächlich als Mittel zur Hebung und Läuterung desselben zu behandeln und demgemäß das gute Volkslied, nicht aber jene öden, nach der Schablone gefertigten „Kraftlieder und Brunklieder“ zu pflegen.

Je mehr aber das Volksleben seine Stütze, seinen Schwerpunkt und seine ideale Erhebung allezeit in der Religion wird suchen müssen, desto wichtiger erscheint uns auch auf unsrem Gebiete die Pflege des religiösen Volksgesangs. Die Männergesangsvereine, sollen sie anders nicht in idealloser Bummelerei verfallen, werden ihre ideale Weihe neben ihrer Bestimmung, den vaterländischen Geist zu wecken und die Geselligkeit des Volkes zu veredeln, auch in der Pflege des Kirchengesangs oder in der Theilnahme an einem beide Geschlechter umfassenden, alle jeweilig vorhandenen Musikkräfte in Anspruch nehmenden Kirchengesangsverein suchen müssen.

In dem Maße, als das ganze Volk zu einer gewissen Höhe des Kunstverständnisses herangebildet wird, erfüllt die Kunst erst ihre Mission: idealisirend, läuternd, stärkend auf das geistige Leben und Empfinden der Nation zu wirken. —

Namen-Register.

A.

- Abbatini 152.
Abert 484.
Abingdon 131.
Abt 503.
Adam 445.
—, 467.
— de la Hale f. Hale.
— von Fulda, 91.
Aeschylus 47. 51.
Agathosles 46.
Agazzari 163.
Agostini 152.
Agricola, Alex., 126.
—, Martin, 202.
—, Joh. Friedr., 271. 296. 497.
Ahle, J. R., 217.
—, J. G., 217.
Ahna, de, 451.
Aiblinger 491.
Aichinger 135.
Aiarb 450.
Albert 216.
Albinoni 168.
Albrechtsberger 337. 371.
Altmann 45.
Allegri 152.
Altenburg 212.
Altnicol 262.
Amati 183.
Ambrosius 62.
Ammerbach 204.
André, J., 375. 497.
André, J. A., 375. 497.
Anerio 151.
Animuccia 162.
Anselm von Parma 91.
Antagenides 52.
Arcabelt f. Arkabelt.
Archilochus 44.
Archytas 52.
Arion 44. 45.
Aristokleides 44.
Aristophanes 51.
Aristoteles 93.
Aristogenos 53.
Arkabelt 129. 156.
Armbrust 452.
Arnold 375.
Aron 77.
Arragonien, Ferdinand von, 156.
Arios 43.
Auffi, Franz von, 100.
Aftorga 174.
Auber 465.
Auberlen 453.
Aubergne 284.

- B.**
- Babi 185.
 Bach, J. C., 245.
 —, J. C., 299.
 —, J. Chr., 299.
 —, R. Phil. Em., 271. 273. 296.
 497. 298. 300.
 —, D., 435.
 —, Friedemann, 299.
 Bärmann 451.
 Baillet 450.
 Barbefanes 60.
 Barbi 158.
 Bargiel 440.
 Barner 452.
 Bassani 183.
 Bassevi 185.
 Batejon 157.
 Becker 451.
 Beethoven 272. 330. 500.
 Behaim 106.
 Bellaver 185.
 Bellini 460.
 Benda 228. 281.
 Benedict 464.
 Benevoli 152.
 Bennet Sternbale 436.
 Bennet 157.
 Berger 373. 447. 498.
 Beriot 450.
 Berlioz 423.
 Bernabei 152.
 Bernacchi 183.
 Bernhard der Deutsche 185.
 Bernhard von Clairveaux 90.
 Berno von Reichenau 90.
 Bertsch 493.
 Beuterlein 274.
 Biber 228.
 Binchois 122.
 Biterolf 102.
 Bizet 468.
 Blankenmüller 202.
 Blow 227.
 Blumner 444. 487.
 Boccherini 185. 375.
 Bodenschatz 212.
 Böhlm 228.
 Böhme 493.
 Bohrer 451.
 Boildieu 464. 505.
 Brahms 442. 488.
 Brassart 122.
 Braun 512.
 Breidenstein 493.
 Breitengrasser 202.
 Brenner, Fr. 491. 493.
 Briegel 217.
 Profes 239.
 Bronsart 450.
 Bruch 438. 489.
 Brugg, H. von, 202.
 Brüll, J., 484.
 Brumel, H. 126.
 Brunetti 185.
 Bull, D., 451.
 Bull, John, 157. 209.
 Bülow 433. 449.
 Buononcini 239.
 Burch, Joachim 210.
 Burchardt 512.
 Buttstett 273.
 Buus 131.
 Bugtehude 228.
 Byrd 157. 209.
- C.**
- Cabifius 451.
 Caccini 158. 162.
 Caldara 169.
 Callinoda 512.
 Calvisius 210.
 Calzabigi 287.

Cannabich, Chr., 229.

—, C. 229.

Cappel 202.

Cariffimi 164.

Carmen 93.

Caron 123.

Carpentras 130.

Castrucci 184.

Cavaliere, de, 158. 162.

Cavalli 166.

Celtes 201.

Certon 131.

Cervetto 185.

Cesaris 93.

Cesti 166.

Cherubini 376. 457.

Chopin 421. 448.

Chorilos 47.

Christian 229.

Christmann 274.

Christofori 185.

Cifra 152.

Cimarosa 180. 458.

Clemens non Papa 131.

Clementi 344. 373. 447.

Cocius 128.

Commer, Fr. v., 492.

Compere, Lohset, 126.

Contractus, Hermannus, 90.

Coote 127.

Corelli 153. 183.

Cornelius 433. 484. 503.

Corsì 153. 158.

Cossmann 451.

Cottonius, Joh., 90.

Couperin 229.

Cramer, J. B., 344. 373. 447.

Croce 130.

Crüger 216.

Cypriano de Nore 129. 161.

Czerny 339. 372. 429. 447.

D.

Dachstein 202.

Dalwig 484.

Damon 46.

Damrosch 433.

David, Felicien, 427.

—, Ferdinand 438. 451.

Decius 202.

Dehn 431. 444. 452.

Dionysius von Theben 52.

Distler 370.

Dittersdorf 282. 368.

Döhler 447.

Doles 273.

Domarto 122.

Donati 130.

Donizetti 460.

Dorion 52.

Doppler 451.

Dorn 417.

Doszauer 451.

Dowland 157.

Dräseke 491.

Dragonetti 451.

Drechsler 451.

Dreeße 217. 252.

Drobisch 491.

Ducis 202.

Dufay 121.

Duiffopruggar 183.

Duni 178. 284.

Dunstable 123.

Durante 173.

Dürner 512.

Duffel 374.

E.

Ebeling 217.

Eberl 340.

Eccard 135. 211.

Eckert 438. 487. 503.

Eeden, van der, 332.

- Egibius, Zamorenſis, 91.
 Ehrlich 449.
 Eichhorn 451.
 Einife 274.
 Eiſt, Ditmar von, 101.
 Eloy 122.
 Emmerich 484.
 Engelbertus, Abmontenſis, 91.
 Ephräm 60.
 Erk 507. 512.
 Erſt 390.
 Eſchenbach, W. von, 102.
 Escobedo 128.
 Eſſipoff 450.
 Ett 492.
 Euripides 51.
 Eynen, van, 452.
- F.**
- Faidit 99.
 Fairfax 131. 208.
 Faißt 445. 452. 491. 493. 509. 512.
 Farinelli 172. 182.
 Farrant 157. 209.
 Faſch 252.
 Faugues 122.
 Feo 174.
 Ferdinand von Arragonien 156.
 Ferrant 93.
 Ferri 182.
 Feſca 375.
 Feſta 131.
 Fieſb 373.
 Fink, F., 201.
 —, Fr., 445. 452. 491.
 —, Chr., 452. 491. 512.
 Fiorillo 185.
 Fioravanti 458.
 Flohr 209.
 Flotow 468.
 Flügel, G. 509.
 Fohmann 451.
- Fontaine, Mortier de, 449.
 Förſter 340.
 Franciſchetti 185.
 Franco von Cöln 90.
 — — Paris 90. 93.
 Frank, Melchior, 212.
 Franz, Robert, 503.
 Fränzl 229.
 Frauenlob 102.
 Frech 493.
 Frescobaldi 153. 186.
 Frohberger 228.
 Fulda, Adam von, 91.
 Fürſtenau 451.
 Fug 302. 338.
- G.**
- Gabrieli, A., 129. 186.
 —, G., 130.
 Gade 437. 511.
 Gaſurinus 91.
 Galilei 158.
 Gallus 135. 211.
 Gaſparini 167.
 Gaſpar van Werbeke 126.
 Gaſtolbi 153.
 Gaßman 282.
 Geminiani 184.
 Gerber, 274.
 Gernsheim 439.
 Geſius 210.
 Geſualdo da Venofa 156.
 Giardini 184.
 Giles 157.
 Giulio, Romano (Caccini), 158. 162.
 Gizeghem, Hayne von, 123.
 Gläſer 457.
 Glinka 431. 465.
 Glück 285. 497.
 Glück 504.
 Görner 497.

- Goldmark 484.
 Golttermann 451.
 Gombert 128.
 Gottfried von Straßburg 102.
 Göß, Hermann, 485.
 Göße 484.
 Goubimel 131. 208.
 Gounod 468.
 Graun 219. **226.** 270. 280. 497.
 Greco 174.
 Gregor der Große 63.
 Greith 491.
 Grell, C., 491.
 Gretry 284.
 Grübmacher 451.
 Guami 186.
 Guarneri, G. 91. 183.
 Guidetti 148. 151.
 Guido von Arezzo 80.
 Guglielmi 178.
 Gumpert 503.
 Gumpelzhaimer 135. **211.**
 Gyroweß 370.
- G.**
- Hale, de Ia, 93. 99.
 Halevy 467.
 Hallström, J. v., 484.
 Hanboys 91.
 Handel (Gallus) 135. 211.
 Händel, G. F., 222. **232.**
 Hammerichmidt 218.
 Hanslick 452.
 Harmonius 60.
 Hartog, de, 439.
 Hartung 349.
 Haßler, G. L., 205. 207. **211.**
 Haffe 219. 226. 239. 270. 280.
 —, Faustina, 168.
 Hauptmann 439. 452. 491. 503. **511.**
 Hauser, Fr., 439.
 Haußmann, Rob., 451.
- Hayaur 135
 Haydn 272. **305.** 367. 499. 505.
 —, M., 368.
 Heermann 451.
 Hegar 451. 512.
 Heibegger 239.
 Heinemeier 451.
 Heise 484.
 Heller 212.
 Heller 440. 449.
 Henselt 438. 449.
 Hentschel 509.
 Herbeck 512.
 Herbing 497.
 Herber 294.
 Hermann, Nic., 201.
 Hermannus Contractus 90.
 Hermstädt 451.
 Herold 467.
 Herrier 93.
 Herzog 452. 491.
 Hieronymus de Moravia 90.
 Hille 489.
 Hiller, Ferdinand, **436.** 447. 487.
 489. 502. 511.
 —, Johann Adam, 271. 273. **281.**
 497. 504.
 Himmel 504.
 Hinz 217.
 Hobrecht, J., 126. 161.
 Hofhaymer 201. 204.
 Hofmann, Heinrich, 444. 484. 485.
 Hofstein, v., 484.
 Homann 509.
 Homilius 271.
 Huber 433. 484.
 Hubert 172.
 Huchald 77.
 Hummel 323. 334. **370.** 447.
 Humfrey 227.
 Huycaert 91.

J.

Jadasohn 439.
 Jaell 447.
 Jehan de la Fontaine 93.
 Jensen, Ad., 503.
 Ignatius 59.
 Joachim a Burgt 210.
 Joachim 451.
 Johannes, Cottonius, 90.
 Johannes de Muris 91.
 Jomelli 177.
 Josquin de Prèz 127. 119.
 Jsaac 128. 202. 207.
 —, d. Gr. 60.
 Jouard 284.

K.

Kaim 492.
 Kalkher 396.
 Kalbenbach 212.
 Kalkbrenner 422. 448.
 Kallinos 43.
 Karl d. Gr. 69.
 Kauer 282.
 Kauffmann, E. F., 503.
 Kauffmann, Emil, 503.
 Keerl 228
 Keiser 222. 223. 497. 504.
 Kiel, Fr., 443. 487. 491.
 Kinesias 52.
 Kirchner 503.
 Kirnberger 271. 273.
 Kittel 274.
 Klein 498. 512.
 Kleffel 439.
 Klengel 373.
 Kloß 183.
 Knecht, J. G., 273.
 Koch 204.
 Kocher 493.
 Kogeluch 340. 372.

Kraft 370.
 Krates 43.
 Krauß, F., 452.
 Krebs 274.
 —, W. 450.
 Kreith 492.
 Kreißchmer 484.
 Kreuzer, Rudolf 342. 450.
 Kreuzer, Conrabin, 464. 456. 505.
 511.
 Krüger 451.
 Krug, H., 439.
 Krumbholz 451.
 Krumpholz 370.
 Kücken 503.
 Kühnau 273.
 Kugelmann 202.
 Kühnau 229. 273.
 Kürenberger 102.
 Kummer 451.
 Kullack 449.

L.

Lachner, Franz, 435. 458. 486. 503.
 —, Ignaz, 485.
 —, Vincenz, 485.
 Lamproffes 46.
 Landino 185.
 Lang, Josephine, 502.
 Laffen 432. 449.
 Laffus, Orlandus 132.
 —, H., 135.
 —, F., 135.
 Lajus von Hermione 46.
 Laub 451.
 Lauterbach 451.
 Legrenzi 167.
 Le Maître 211.
 Lemlin 202.
 Leo 173.
 Leoni 153.

Lescuriel 93.
 Liberati 152.
 Linder 433. 445. 484.
 Lindner 431.
 Lindpaintner 457. 511.
 Liszt 429. 447. 449. 488.
 Lobe 452.
 Locatelli 184.
 Logroscino 174.
 Loffi 185.
 Loritus 91. 80.
 Lorhing 461.
 Lotti 167.
 Löwe, Karl, 485. 501.
 Löwenstern 212.
 Lübeck 228.
 Lully 227. 282.
 Lütjens 221.
 Luthfer 193.
 Lützel 494. 509.

M.

Machaub 99.
 Mahu 202.
 Maître 211.
 Marched 131. 209.
 Marcello 168.
 Marchand 254.
 Marchettus von Padua 90.
 Marenzio 157.
 Markull 452.
 Marburg 497.
 Marschall 210.
 Marschner 464.
 Martinengo 130.
 Martini, P., 177.
 Marx 445 452. 487.
 Massenot 468.
 Mattheson 86. 222. 224.
 Maucourt 389.
 Mayer, Simon, 458.
 Mayfeder 451.

Mazarin 282.
 Mehlig 450.
 Mehul 456.
 Meiland 211.
 Meinardus 445. 487.
 Melanippides 52.
 Mendelssohn 402. 502. 507. 511.
 Menter 451.
 Mercabante 460.
 Merulo 186.
 Meistrino 185.
 Metellus von Agrigent 47.
 Mettenleiter, D., 492.
 —, J. G., 492.
 Meyerbeer 467.
 Midas 46.
 Mimmeros 43.
 Mörhing 512.
 Molique 451.
 Moniot d'Arras 93.
 — de Paris 93.
 Morales 129.
 Morley 157.
 Monfigny 284.
 Monteverde 164.
 Montfort, von G., 102.
 Mortier, de la Fontaine, 449.
 Moscheles 371. 448.
 Mouton 129.
 Mozart, L., 296. 499. 505.
 Mozart 272. 314. 367. 370.
 Muffat, G., 228.
 Müglin 106.
 Müller, Wenzel, 282. 504.
 —, Gebrüder, 451.
 —, Ivan, 451.
 Muris, J. de, 91.

N.

Nägeli 510.
 Nalbini 153.

- Nanini, B., 151.
 —, M., 151.
 Nardini 185.
 Naumann 271. 280.
 Navarra, Thibaut von, 98.
 Neander 217.
 Neefe 281. 332. 497.
 Neidhardt von Nauenthal 102.
 Neri, Philipp, 161.
 Neßler 484.
 Neubauer 295.
 Neumark 217.
 Neuß 217.
 Nischelmann 497.
 Nicolai 212.
 Niemeck 370.
 Notker, Walbuis, 72.
 —, Labeo, 72.
- O.
- Obrecht 126. 161.
 Odenheim 125.
 Odington, Walter, 90.
 Offenbach, J. J., 485.
 Osterbingen, Heinrich von, 101.
 Olympos 42.
 Onslow 374.
 Osiander, Lucas 210.
- P.
- Pachelbel 217.
 Paer 429. 457.
 Paesiello 180.
 Paganini 390. 429. 450.
 Palestrina 142. 162.
 Pallavicino 167.
 Parrabosco 186.
 Parsons 209.
 Pasquini 153. 186.
 Paumann 204.
 Pergolese 176.
 Peri 158.
 Perotin 93.
 Petrucci 125.
 Petrus de cruce 90.
 —, Piccarbus 90.
 Pfeifer 332.
 Phelyppes 208.
 Philidor 284.
 Philipp de Caferta 91.
 Philipp de Witry 90.
 Philolaos 52.
 Philogenos 52.
 Phrynichos 47.
 Phrynis 44.
 Piccini 178.
 Pierre de la Croix 93.
 — de la Rue 93. 126.
 Pindar 47.
 Pifendel 228. 262.
 Piftocchi 182.
 Pitoni 153. 149.
 Plato 46.
 Plehel 369.
 Polymnaftos 45.
 Porpora 172. 182. 239.
 Porta, G., 130.
 Postel 223.
 Pratinas 47.
 Prätorius, Hier., 211.
 —, Jacob, 211. 228.
 —, Michael, 214.
 Preffel 507.
 Primavera 157.
 Proch 503.
 Pronomos 46.
 Prosdocimus de Beldomandis 91.
 Proste 492.
 Pruckner 449.
 Pugnani 184.
 Purcell 227.
 Pythagoras 46.
 Pytholles 46.

D.

Quanz 229. 273. 296.

R.

Raff 432. 484.
 Rameau 284.
 Ramos de Pareja 91.
 Ratpert 72.
 Regis 123.
 Reicha 429.
 Reichardt 294. 498. 504.
 Reinberger 439.
 Reineccius 252.
 Reinecke 487. 503. 438.
 Reiner 4. 135.
 Reinken 221. 228.
 Reintaler 438. 487. 491.
 Reiffiger 503.
 Rhaw 202.
 Rheinberger 439.
 Richter 439. 452. 491.
 Riegel 491. 493.
 Ries, F., 338. 372.
 Riez 438. 563. 507.
 Righini 458.
 Rink 452.
 Rinuccini 158.
 Ritter 452. 491.
 Robert de Gandlo 90.
 Robe 450.
 Rolle 271.
 Romberg, A., 374.
 —, B., 451.
 Rore, Cypriano, 129. 157.
 Rosetti 369.
 Rosenmüller 218.
 Rossini 458.
 Rubinstein 446. 449. 484.
 Rupff 196.
 Rust 229.

S.

Sacchini 178.
 Sachs, Hans, 106.
 Sack 497.
 Saint Saens 431. 485. 488.
 Safabas 45.
 Salieri 295. 321. 429. 455.
 Salinas 128.
 Sallmann 274.
 Salo, G. de, 183.
 Salomo, Elias, 91.
 Sammartini 286.
 Sarafate 450.
 Sarug, Jakob von, 60.
 Scandellus 210.
 Scarlatti, Alessandro, 170.
 —, Domenico, 172. 185. 230. 298.
 —, Giuseppe, 185.
 Schäffer 512.
 Schäublin 509.
 Scheidemann 210. 228.
 Scheidl 333.
 Scheidt 216. 228.
 Schein 216.
 Schenk 282. 337.
 Scherzer, D., 452. 503.
 Schicht 271. 273.
 Schletterer 491. 512.
 Schlick 204.
 Schmid, B., 204.
 Schmitt, Alois, 375.
 Schneefing 202.
 Schneider 485.
 Schöberlein 492.
 Scholz 444. 484.
 Schop 217.
 Schott 221.
 Schröter, Chr., 185.
 Schubert 382. 435. 501. 505.
 Schulz 496. 497.

- Schumann, Robert, 416. 489. 502. Störl 218.
 —, Clara, 418. 440. 448. Strabella 166.
 Schunke 417. 440. 451. Strabivari 183.
 Schuppanzigh 338. Strattner 217. 252.
 Schütz 215. Strattius 212.
 Schütze 452. Strauß 485.
 Sechter 435. Strebel 493.
 Seifriz 441. 489. Strungf 226. 228.
 Selle 217. Suchensinn 106.
 Senfl 203. Suppé 485.
 Sering 494. 509. Suriano 152.
 Seyerlen 445. 452. Süßmaier 328.
 Eguarzialupo 185. Sweelinck 205. 228.
 Silkher 493. 506. 512. Swert, de, 484.
 Simonides 47. Swieten van, 339.
 Singer 451.
 Sivori 450.
 Sohr 217.
 Somis 184.
 Sophokles 46. 51.
 Speidel 489. 512.
 Speier 375. 503.
 Spohr 389. 450. 462. 487.
 Spontini 456.
 Stade 217.
 Stadler 435.
 Stahl 202.
 Stainer 183.
Stamitz 228.
 Stark 387. 503. 509. 512.
 Steegmann 281.
 Steffani 152. 222. 239.
 Stehle 492.
 Steibelt 372.
 Steiner 183.
 Stejschoros 45.
 Steuerlein 210.
 Stobäus 212.
 Stockhausen 452.
 Stolze 452.
 Stolker 201.
- I.**
- Täglichsbed 441.
 Tallis 157. 209.
 Tappissier 93.
 Tartini 184.
 Taubert 437. 503.
 Taufsig 449.
 Taverner 131. 209.
 Telemann 225. 256. 497.
 Telephanes 52.
 Telestes 52.
 Terpander 43.
 Terradaglias, Terrabellas, 177.
 Tassarini 184,
 Tewkesbury 91.
 Thalberg 447.
 Thaletas 44.
 Theile 228.
 Thespis 47.
 Thibaut von Navarra 98.
 Thomas 468.
 Timotheus von Milet 44.
 Tinctoris 91.
 Tob, Gd., 445. 452.
 Torelli 185.

- Zottmann 509.
 Zraetta 178.
 Zucker, v., 493.
 Zutoilo 72.
 Zyrtaus 43.
- H.
- Ugolini 152.
- J.
- Jalbecke 95.
 Valentini G. und P. F., 152.
 Banhall 340.
 Veraccini 184.
 Verbelot 157.
 Verbi 461.
 Viadana 162.
 Vierling 445. 452. 489. 512.
 Vieuxtemps 450.
 Vincentino 130.
 Vinci, P., 153. 176.
 Viola 130. 157. 158.
 Viotti 184. 450.
 Vittoria, Subovico, 151. 161.
 Vivaldi 168.
 Vogelweide, W. v. d., 102.
 Vogler 274. 378. 397. 467.
 Volkmann 441.
 Volkmar 452.
 Vulpius 210.
- W.
- Wagner, R., 391. 469. 488.
 Walliser 212.
 Walsingham 91.
 Walter 503.
 Walthier 196. 203. 252.
 Warb 157.
 Weber, A., 505.
 Weber, C. M. v., 393. 448. 462. 505.
- Weeber, J. Chr., 509.
 Weeffes 157. 209.
 Weigl 341. 385. 457.
 Weinlig 487. 470.
 Weisse 281.
 Weißheimer 484.
 Wester 217.
 Werbecke 126.
 Wief 450.
 Wien 450.
 Wieniawsky 451.
 Wilaert 129. 156.
 Wilhelmj 451.
 Wilhelm, C., 507. 512.
 —, von Hirschau, 90.
 Winter, Peter von, 379. 457. 486.
 Winterfeld, von 493.
 Witt 492.
 Wittgenstein 484.
 Wölfel 344. 372.
 Wolf 281.
 Wolfenstainer, D. d., 103.
 Wranitzky, P. und A., 370.
 Wüllner 491. 494. 509.
- X.
- Xenodamos 45.
 Xenofritos 45.
- Z.
- Zachau 228.
 Zahn 494.
 Zarlino 92. 130.
 Zeller 370. 449. 498. 504.
 Zenger 436. 456. 484. 512.
 Zöllner 512.
 Zumsteeg, C., 498.
 —, J. R., 461. 501.
 Zwetschin 101.

Verichtigungen und Druckfehler.

- S. 2. Z. 13 von oben lies 1834 statt 1804.
S. 4. Z. 3 " " C. Engel statt M. Engel.
S. 5 sehe bei: Dr. J. H. Heinrich Schmidt, die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung, Leipzig. I. Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen. 1868. II. Die antike Compositionslehre. 1869. III. Die Monobien und Wechselgefänge der attischen Tragödie. 1871. IV. Griechische Metrik. 1872.
S. 22 im Noten-Beispiel sind die Bezeichnungen »mesôn« und »diezeugmenôn« über dem System zu vertauschen.
S. 26 in 2. (phrygischer Leiter) ist das zweite a zu streichen.
S. 33. Z. 9 von unten lies λῆψις statt λεψις.
S. 39. Z. 1 " " die Klammer weg.
S. 51. Z. 9 von oben lies 406 statt 412.
S. 62. Z. 5 von oben lies τεταρτος statt τετρατος.
S. 115. Z. 1 von oben setze Punkt nach Raym.
S. 157. Z. 12 von oben lies Farrant statt Farrantua.
S. 297. Z. 7 von unten setze Komma statt Klammer.
S. 297. Z. 5 " " sind die Worte „dem Tanzreihen“ zu tilgen, ebenso die Klammer).
S. 371. Z. 3 von unten lies Trios statt Triol.
S. 372. Z. 10 von unten lies 1784.
S. 439. Z. 17 von oben lies Leipzig statt Dresden.
-

Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr
(Paul Steeb)
in Freiburg i. B. und Tübingen.

Eeben erschienen:

Candidatenfahrten.

Aus den Papieren
eines
schwäbischen Pfarrers.

Von
H. A. Köstlin.

Zweite Ausgabe.

Klein 8. 1884. (VI. 133 Seiten). M. 1. 50.

Gustav Schwab's Leben.

Erzählt

von

seinem Sohne

Christoph Theodor Schwab.

Klein 8. 1883. (180 Seiten). M. 4. —

Academische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr
(Paul Siebek)
in Freiburg i. B. und Tübingen.

Musikalisches Lexicon

von

Arrey von Dommer.

Zweite durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage von Koch's Musik-Lexicon.

Lex. 8°. (1010 Seiten). Preis M. 16. —, eleg. geb. M. 18. —.

Ueber

Reinheit der Tonkunst

von

Ant. Friedr. Just. Thibaut.

Fünfte Ausgabe.

(XXIV. 214 Seiten.)

Feine Ausgabe (Velinpapier) mit Thibaut's Bildniß. Klein 8°. geb. M. 3. —

Volksausgabe. 16°. geheftet 80 Pf.

Inhalt: Ueber den Choral. — Ueber Kirchenmusik außer dem Choral. — Ueber Volks-
gesänge. — Ueber Bildung durch Muster. — Ueber den Effect. — Ueber das Instrumen-
tiren. — Ueber genaue Vergleichung der Werke großer Meister. — Ueber VIELSEITIGKEIT. —
Ueber Verbundenheit der Kette. — Ueber Singvereine. —

Geistliches und Weltliches

von

Chr. Palmer Dr. th.

weil. Professor an der Universität Tübingen.

(VIII. 437 Seiten). Klein 8°. broch. M. 4. —, eleg. geb. M. 5. —.

„Die drei letzten Vorträge behandeln die drei Meister der Tonkunst: Sebastian
Bach. — Joseph Haydn. — Beethoven. — Der Verfasser bekundet in den-
selben ebensowohl sein tiefes Verständniß der Musik und ihrer historischen Entwik-
lung, als er auch diese Meister in ihrer menschlichen Persönlichkeit schildert. Gewiß
wird jeder Freund der großen Musiker für diese Lebensbilder besonders dankbar sein
da zum Theil wenigstens die betr. Männer noch keinen geeigneten Biographen
fanden. — Die ganze Sammlung wird jedem Gebildeten reichen Genuß und mannig-
faltige Anregung bieten, denn die besprochenen Gegenstände sind darin mit eben-
soviel Freimuth, als Geist und Geschmac behandelt. Bei allem Ernst der Grundan-
sichten fühlt man sich in einem wohlthuenden Element heiterer Lebensauffassung, welche
die Kunst als Schmuß des menschlichen Daseins würdigt und ihren Zusammenhang
mit der christlichen Lebensaufgabe zeigt.“

Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
in Freiburg i. B. und Tübingen.

Wartsch, R., Professor an der Universität Heidelberg, **Gesammelte Vorträge und Aufsätze.** 8. 1883. (V. 404 Seiten.) M. 8. —

Inhalt. Aus der Kinderzeit I. II. — Die dichterische Gestaltung der Nibelungen Sage. — Wolframs von Eschenbach Parzival. — Tristan und Isolde. — Die Treue in deutscher Sage und Poesie. — Das Fürstenideal des Mittelalters im Spiegel deutscher Dichtung. — Die Formen des geselligen Lebens im Mittelalter. — Die romanischen und deutschen Tagelieder. — Guillelm von Bergueban. — Das altfranzösische Volkslied des 12. und 13. Jahrhunderts. — Italienisches Frauenleben im Zeitalter Dantes.

Kern, Th., weil. Professor an der Universität Freiburg, **Geschichtliche**

Vorträge und Aufsätze. Klein 8. 1875. (VI. 432 Seiten.) M. 3. —

Inhalt: Kaiser Otto III. — Kaiser Konrad II. — Mathilde die große Gräfin. — Der Kampf der Fürsten gegen die Städte in den Jahren 1449 und 1450. — Straßburgs Einverleibung in Frankreich. — Die Reformen der Kaiserin Maria Theresia. — Zur Geschichte der österreichischen Politik im Jahre 1814. Mit einem Anhang: Die Freiburger Deputation in Basel 1814.

Palmer, Chr., weil. Professor an der Universität Tübingen, **Geistliches**

und **Weltliches.** Gesammelte Vorträge und Aufsätze. Klein 8. 1873. (VIII. 437 Seiten.) M. 4. —

Inhalt: Pietät und Wahrheit. — Die Phantasie im Reich Gottes. — Ueber Aberglauben und Aufklärung. — Ueber den Apostel Paulus. — Ueber das Gemeinsame und das Unterschiedende im Cultus der verschiedenen christlichen Kirchen. — Abraham à Santa Clara als Prediger. — Schiller und die deutsche Jugend. — Sebastian Bach. — Joseph Haydn. — Beethoven.

Rümelin, G., Kanzler der Universität Tübingen, **Reden und Aufsätze.**

Klein 8. 1875. (VI. 454 Seiten.) M. 6. —

Inhalt. I. Reden: Ueber den Begriff eines socialen Gesetzes, 1867. — Ueber Hegel, 1870. — Ueber das Rechtsgefühl, 1871. — Ueber den Begriff des Volkes, 1872. — Ueber die Lehre von den Seelenvermögen, 1873. — Ueber das Verhältniß der Politik zur Moral, 1874. — Ueber die Reichsoberhauptensfrage. Frankfurt 1849. — Rede zur Feier des Geburtstags des deutschen Kaisers, 1874. — II. Aufsätze: Zur Theorie der Statistik I. 1863 u. II. 1874. — Ueber den Begriff und die Dauer einer Generation. — Ueber die Malthus'schen Lehren. — Stadt und Land. — III. Kleine Betrachtungen und Bekenntnisse vermischten Inhalts. 1) Allerlei: Menschliche Lebensdauer. — Der Militäraufwand. — Die Deconomie der Aemter. — Moralstatistik und Willensfreiheit. — Furcht und Mitleid in der Tragödie. — Zu Hermann und Dorothea. — Eintheilung der Universalgeschichte. — Strauß. — 2) Wider den neuen Glauben. 3) Wider die Formeln des alten Glaubens.

Rümelin, G., Kanzler der Universität Tübingen, **Beden und Aufsätze.**

Neue Folge. Klein 8. 1881. (VI. 624 Seiten.) M. 8. —

Inhalt: I. Beden: Ueber den Zusammenhang der sittlichen und intellectuellen Bildung, 1875. — Ueber einige psychologische Voraussetzungen des Strafrechts, 1876. — Festsrede zur Verkündigung der Ehrenpromotionen beim Universitätsjubiläum 10. August 1877. — Ueber die Arbeitstheilung in der Wissenschaft, 1877. — Ueber Gesetze der Geschichte, 1878. — Ueber das Wesen der Gewohnheit, 1879. — Ueber die Idee der Gerechtigkeit, 1880. — II. Aufsätze: Zur katholischen Kirchenfrage. — Ueber den Wahlmobus für den Reichstag. — Eine Definition des Rechts. — Erinnerungen an Robert Mayer. — Altwürttembergisches: 1) Nicolai und sein Reisewerk über Schwaben. 2) Das alte gute Recht. — Ueber das Object des Schulzwangs. — Miscellanea: I. Statistisches. II. Ueber Lesing. III. Ueber Gymnasialwesen. — Zur Uebervölkerungsfrage.

Schwab, Gustav, **Kleine prosaische Schriften.** Ausgewählt und heraus-

gegeben von A. Klüpfel. Klein 8. 1882. (285 Seiten.) M. 3. 50.

Inhalt: Ludwig Uhland. — Meine Sammlung alter Leute. — Georg Bernhard Bilfinger und seine Correspondenz. — Gedichte von Friedrich Hölderlin. — Gedichte von Justinus Kerner. — Gedichte des Königs Ludwig von Baiern. — Gedichte von Nicolaus Lenau. — Gedichte von Ludwig Uhland. — Maler Nolten; Novelle von Eduard Mörike. — Gesammelte Gedichte von Friedrich Rückert. III. und IV. Band. — Gedichte von Chr. J. Mayerath.

Sigwart, Chr., Professor an der Universität Tübingen, **Kleine Schriften.**

Erste Reihe. Mit einem Facsimile Giordano Bruno's. Klein 8. 1881. (IV. 255 Seiten.) M. 4. 50.

Inhalt: Cornelius Agrippa von Nettesheim. — Theophrastus Paracelsus. — Giordano Bruno vor dem Inquisitionsgericht. — Thomas Campanella und seine politischen Ideen. — Johannes Kepler. — Zum Gedächtniß Schleiermachers.

Zweite Reihe. (286 Seiten.) Klein 8. 1881. M. 4. 50.

Inhalt: Ueber die sittlichen Grundlagen der Wissenschaft. — Der Kampf gegen den Zweck. — Ueber die Natur unserer Vorstellungen von räumlichen und zeitlichen Größen. — Der Begriff des Wollens und sein Verhältniß zum Begriff der Ursache. — Die Unterschiede der Individualitäten. — Ueber die Eitelkeit.

Unter der Presse:

Windelband, W., Professor an der Universität Straßburg, **Präludien.**

Aufsätze und Beden zur Einleitung in die Philosophie. 8. 1884.

Inhalt: Was ist Philosophie? — Ueber Sokrates. — Zum Gedächtniß Spinoza's. — Immanuel Kant. Zur Säcularfeier seiner Philosophie. — Ueber Friedrich Hölderlin und sein Geschick. — Ueber Denken und Nachdenken. — Normen und Naturgesetze. — Kritische oder genetische Methode? — Vom Princip der Moral. — Sub specie aeternitatis. Eine Meditation.



