

Felix Draeseke
Musikgeschichtliche Vorlesungen

**Veröffentlichungen
der
Internationalen Draeseke-Gesellschaft
Schriften**

herausgegeben von Helmut Loos

Band 7

Gudrun Schröder Verlag

Felix Draeseke

Musikgeschichtliche Vorlesungen

herausgegeben von
Michael Heinemann und Maria Kietz



Gudrun Schröder Verlag

© 2007 by Gudrun Schröder Verlag, 04103 Leipzig

Druck: Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak Sp. j., PL 61-065 Poznań, Piwna 1
Zusammenarbeit: Rhythmos, PL 61-606 Poznań, Grochmalickiego 35/1

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise
nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages.
Printed in Poland

ISBN 978-3-926196-49-1

INHALTSVERZEICHNIS

Einführung	VII
Vorrede	1*
Einleitung – Musik im Altertum	2*
Der ferne Osten	3*
Das Alte Ägypten	4*
Der Vordere Orient, Indien, Arabien	6*
Griechenland	11*
Christliche Musik	23*
Minnesänger und Meistersinger	27*
Niederländische Epoche	29*
Renaissance und Reformation	30*
Frankreich	32*
Spanien und Deutschland	34*
Instrumente	44*
Italien	45*
Roland de Lattre (Orlandus Lassus)	52*
Englische Musik	56*
Vorläufer Palestrinas	59*
Giovanni Pierluigi, gen. Palestrina	64*
Italienische Musik	79*
Claudio Monteverde	89*
Deutsche Künstler	94*
Giovanni Gabrieli	99*
Heinrich Schütz (Henricus Sagittarius)	102*
Palestrinaschule	109*
Geistliches Drama in Deutschland im 17. Jahrhundert	113*
Johann Sebastian Bach	132*
Bachs Werke	156*
h-Moll-Messe	160*
Matthäus-Passion	164*
Johannes-Passion	172*
Bachs Nachkommenschaft	180*
Georg Friedrich Händel	181*
Opern	202*
Instrumentalmusik	203*
Oratorien	204*
Die Situation der Musik um 1750	209*
Joseph Haydn (I)	222*
Wolfgang Amadeus Mozart	223*

Kulturgeschichtliche Einleitung	223*
Mozarts Leben	236*
Mozarts Werke	251*
Instrumentalmusik	261*
Opern	267*
Mozarts Nachfolger	293*
Gaspare Spontini	311*
Französische komische Oper	325*
Joseph Haydn (II)	337*
Beethoven und die französische Revolution	1
Ludwig van Beethovens Lebens	8
Beethovens Werke	27
Beethovens Symphonien	34
Beethovens Sonaten	48
Fidelio	63
Die letzte Periode	72
Missa Solemnis	79
Neunte Symphonie	85
Die späten Streichquartette	90
Franz Schubert	100
Schuberts Werke	110
Schuberts Lieder	118
Schuberts Kirchenmusik	122
Deutsche romantische Oper	125
Virtuosität	141
Französische große Oper	154
Daniel François Esprit Auber	172
Deutschland	183
Richard Wagner	204
Hector Berlioz	247
Franz Liszt	266
Die Zukunftsmusiker	280
Johannes Brahms	291
Italien	296
Frankreich	298
Ost- und Nordeuropa	302
Darstellende Künstler	309

*Texte nur auf beiliegender CD-ROM.

FELIX DRAESEKES *MUSIKGESCHICHTLICHE VORLESUNGEN*

Lehrer in Dresden

Felix Draeseke als Lehrer: eine Facette seines vielfältigen künstlerischen Wirkens, die kaum schon erforscht ist, wiewohl Unterrichtstätigkeit nicht den geringsten Teil seiner Arbeitszeit füllte. Kaum mehr aber als die Namen etlicher seiner Schüler sind überliefert; dass er als Kompositionslehrer gesucht war, lassen indes sowohl seine *Lebenserinnerungen* als auch die Ermittlungen zu seiner Biographie erkennen.¹

Doch seine (späten) Bemühungen um eine akademische Position blieben zunächst erfolglos: Hatte er gehofft, in seiner Wahlheimat Dresden, wohin er 1876 übersiedelte, eine Anstellung am Konservatorium zu finden, indem er die Stelle von Julius Rietz übernahm, so wurden seine Erwartungen enttäuscht. Dass die Übernahme eines Lehramts an einer Hochschule sein Ziel war, macht er ebenso wie die Schwierigkeiten, in Dresden sich zu etablieren, seinem Verleger Fritzsich gegenüber 1878 unmißverständlich deutlich: „Es beginnt nämlich jetzt das dritte Jahr in Dresden, wohin ich mich wegen intimer Freundschaftsbeziehungen und auch wegen meiner guten Stellung zur königlichen Kapelle gesetzt hatte, ohne dass ich dort einen Wirkungskreis gefunden, und zwar obwol oder trotzdem mein Name dort allgemein bekannt und viel genannt ist und ich auch ziemliches Ansehen genieße, ich möchte deshalb von Dresden weg, und hätte am liebsten eine Stellung an einem Conservatorium für Theorie (hauptsächlich für Composition, Instrumentation, Formenlehre, aber auch sehr gerne Harmonie), weiss aber nicht welcher Weg dies zu erreichen der am erwählenswertheste sein dürfte. ... hier in Dresden habe ich gar Niemanden der nur einigermassen die Hände für mich regt.“²

Erst die Verpflichtung Ostern 1880 als Theorielehrer an die „Damen-Akademie von Bernhard Rollfuß“, einem Institut, das mit dem ebenfalls privat geführten Konservatorium – der Vorgängerin der heutigen Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden – konkurrieren konnte, bezeichnete einen Schritt zur Etablierung als Hochschullehrer; dieser Tätigkeit, über die Draeseke launig berichtet, dass sie ihm Freude machte, „obwohl mehrere Schülerinnen geradezu unmusikalisch waren und auch jede Anstrengung scheuten, musikalisch zu werden“³, entsprang seine *Die Lehre von*

der Harmonia in lustige Reimlein gebracht:⁴ eine Darstellung der Grundzüge des Tonsatzes in Knittelversen, die ein Reflex solch heiterer Unterrichtsatmosphäre sein mögen und als Memorierhilfe gewiss nützlich waren.

Die Verpflichtung Felix Draesekes als Lehrer des Dresdner Konservatoriums 1884 nach dem Weggang Franz Wüllners wird auf seine erfolgreiche Lehrtätigkeit zurückzuführen sein, da das 1856 gegründete Institut unter der Direktion von Friedrich Pudor sich so weit konsolidiert hatte, dass ihm ein festes Gehalt angeboten werden konnte. Gleichzeitig wurde er in einen „Akademischen Rat“ berufen, dem neben dem Hofkapellmeister Adolf Hagen, Hofschauspieler und Oberregisseur Albrecht Marcks, Hofkonzertmeister Professor Eduard Rappoldi, Kammermusikus Rudolf Hiebendahl auch Theodor Kirchner angehörte - namhafte Repräsentanten des Dresdner Musiklebens also, denen die Leitung der einzelnen Abteilungen der Hochschule anvertraut wurden, selbst wenn keiner dieser Lehrer – ungeachtet ihrer zweifellos hohen Verdienste – zu den wegweisenden Künstlern dieser Zeit gerechnet werden kann. Vielleicht war es jedoch gerade dieser gesetzte Habitus, der auch den Reisenden jener Jahre in Dresden immer wieder bemerkenswert schien und der, verbunden mit dem Geschick des Konservatoriumsdirektors Friedrich Pudor, gediegene, erfahrene Lehrkräfte wie Jean-Louis Nicodé oder Aglaja Orgeni für das Haus zu verpflichten, den Erfolg des Instituts und auch seine Zukunftsfähigkeit sicherte.⁵

Draeseke übernahm zunächst den Unterricht in „Composition, Contrapunkt und Harmonie“, ausweislich einer Ergänzung seines Anstellungsvertrages vier Jahre danach auch die Vorlesungen in Formenlehre.⁶ Weitere zwei Jahre später, im April 1890, wurde ihm dann auch die Aufgabe übertragen, musikgeschichtliche Vorlesungen zu halten; für je eine Unterrichtsstunde pro Woche erhielt er ein jährliches Honorar von 500 Mark – doppelt soviel wie für den Unterricht in Komposition und Formenlehre.⁷ Wie lange er diese Vorlesungen fortsetzte (resp. wiederholte), ist nicht nachzuweisen; die Aufzeichnungen lassen in ausformulierten Einleitungen mehrere Neuansätze erkennen, zudem eine Differenzierung in einen Grundkurs sowie weitere „Specialvorlesungen“, die weder durch Lehrpläne noch Honorarverträge belegt werden kann. Andererseits enthalten die Manuskripte keinen Reflex auf die weitreichende Auseinandersetzung, die Draeseke mit seinem Aufsatz *Die Konfusion in der Musik* 1906 auslöste – wengleich seine dort vorgetragene

Ansicht in diesen Vorlesungen unverkennbar präformiert ist. Noch aber fehlt in den hier vorgelegten Aufzeichnungen der Name von Richard Strauss, jenem Komponisten, der für Draeseke zum Exponenten eines neuen, durch und durch korrumpierten Stils werden sollte.

Mithin sind diese *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* ins letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu datieren, was wiederum durch die von Draeseke herangezogene Literatur, auf die er oft und gerne verweist, bestätigt wird. Dass er auf eine Publikation zielte, belegt eine weitreichende Redaktion wie nicht zuletzt die neuerliche Reinschrift einzelner Abschnitte – vor allem aber ein Artikel über Hector Berlioz, der im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Die Musik* 1901 erschien und im Untertitel explizit ausweist: „Auszug aus einer später zu veröffentlichenden Musikgeschichte“.⁸

Offen bleibt, warum er die Vorarbeiten zur Drucklegung abbrach: Mag sein, dass er die ihm verbleibende Zeit für seine Kompositionen widmen wollte, nicht undenkbar aber auch, dass ihn das Tagesgeschäft und die vehemente Auseinandersetzung mit der „neuen“ Musik Strauss'scher Provenienz hinlänglich beschäftigte - und zugleich seinem groß angelegten Gesamtentwurf Ziel und Impetus nahm. Draesekes *Musikgeschichte* endet mit dem Jahrhundertwechsel – im doppelten Wortsinne. Noch die letzten Ereignisse, auf die er rekurriert (Verdis Tod 1901, Leoncavallos *Roland* 1904), intendieren nichts weniger als Avantgarde.

Zum Aufbau der Vorlesung

Draesekes *Musikgeschichtliche Vorlesungen* folgen einem konventionellen universalgeschichtlichen Konzept: Beginnend mit der Entstehung der Musik im klassischen Altertum sowie kurzen Verweisen auf außereuropäische Kulturen, wird der Kurs relativ rasch entwickelt und gewinnt erst ab dem 16. Jahrhundert an Breite. Reformation und die Entwicklung eigenständiger Komponistenpersönlichkeiten in Gestalt von Palestrina und Orlando di Lasso sind historische Marken, die Darstellungsweise zu ändern: Bildeten vorher Musiktheorie und Notationssysteme, Instrumentenkunde und Hinweise zur Musikpraxis die Gegenstände der Darstellung, so werden im folgenden Ausführungen zu Leben und Werk „großer“ Komponisten aneinandergereiht, Musiker „minderen“ Ranges allenfalls summarisch abgehandelt. Kulturgeschichtliche Einleitungen, zunehmend verbunden mit Hinweisen auf Li-

teratur- und Geistesgeschichte, sind größeren Abschnitten vorangestellt, Zusammenfassungen bündeln die Ausführungen, vornehmlich wohl aus didaktischem Zweck.

Wie in Deutschland üblich, bleibt der Focus auf einige wenige Länder beschränkt: Die Darstellung der eigenen Musikkultur nimmt weiten Raum ein, ausführlich wird auch der Tonkunst Italiens und insbesondere im 19. Jahrhundert Frankreichs gedacht. Ost- und nordeuropäische Musik wird kaum gestreift, Ausführungen zu den „nationalen Schulen“ bleiben Episode. Lediglich am Ende kommt Draeseke auf die aktuelle Musik in Frankreich und Italien zu sprechen; doch sind es meist Opernkomponisten, die er nennt (Verdi, Leoncavallo, Puccini u.a.) – ein Mann wie Debussy wird nicht einmal genannt.

Noch deutlich wird die Einschränkung des Blicks aber durch die Tatsache, dass selbst Komponisten vom Range eines Anton Bruckner oder Gustav Mahler nicht ansatzweise gewürdigt werden. Und Hugo Wolf, Arnold Schönberg oder auch Ferruccio Busoni und Max Reger kennt Draeseke offenkundig nicht einmal dem Namen nach – ganze Segmente der Musikgeschichte, die jene repräsentierten, werden aus der Betrachtung schlicht ausgeschlossen. Hier zeigt sich bereits eine Verengung der Perspektive, die durch die Position Draesekes als Komponisten, wie sie sich im Anschluss an diese Vorlesungen in der *Konfusions*-Kontroverse abzeichnen sollte, bestimmt sein dürfte, seine Bedeutung als Historiker freilich zu schmälern geeignet ist.

Ungeachtet dessen, dass die *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* unvollständig überliefert sind. Denn nach Maßgabe der (römischen) Ziffern, mit denen die Folge der Manuskripte versehen sind, fehlen mindestens zwei Hefte (Nr. XV und XVI), in denen Bemerkungen zu Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy, Frederic Chopin und Ludwig Berger zu finden gewesen wären, was aus einer Skizze des Vorlesungsplan auf der letzten Seite eines der kleinformatischen Hefte erhellt.⁹ Im Anschluss an eine Darstellung von Beethovens letzten Werken sollten demnach Stunden folgen mit Überlegungen zu:

„1.2. Zeitgenossen, Spohr, Weber, Meyerbeer, Salieri, Paer, Cherubini

1 Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante.

1 Schubert (Löwe)

1 frz. grosse Oper

Stumme, Tell, Meyerb. Halevy

1 franz. kl. Oper

Auber, Herold, Adam, Offenbach

2 deutsch romantische Oper

Spohr, Weber, Marschner, Schubert, Kreutzer, Lortzing, Reissiger,
Lindpaintner, Nicolai, Flotow etc. 1826, 27. 28.

1 Mendelssohn 1832

1 R. Schumann

1 Gade, Verhulst, Mendelssohns und Schumanns Schuler, Rob. Franz

1 Ludwig Berger, Chopin, Liszt, Thalberg

1 Berlioz, Instrumentation

1 “

1 R. Wagners Leben

1 R. Wagners Schriften, Pläne

1 “ Werke bis Lohengrin

1 “ übrige Werke

1 “ Einflüsse, Schule

Eine Auflistung also, die den Zeitraum eines halben (Vorlesungs-)Jahres umfasst und eine deutliche Tendenz erkennen läßt: Die Neudeutsche Schule steht unübersehbar im Vordergrund, und zumal Richard Wagners Leben und Werke werden in einer Ausführlichkeit gewürdigt, die Draeseke wohl auch um der „richtigen“ Einordnung des eigenen Schaffens als Opernkomponist erforderlich schien. Selbst Liszt, dessen Apologet Draeseke in seinen frühen Programmschriften noch war¹⁰, steht demgegenüber zurück – überraschend groß ist allerdings die Bedeutung, die der französischen Musik zugemessen wird, zumal nach 1871 und in einer Zeit, wo das Verhältnis der beiden Länder wohl kaum entspannt genannt werden kann. Dass der Name von Johannes Brahms in dieser Liste fehlt, ist hingegen kaum verwunderlich: Draeseke subsumiert ihn – wie viele seiner Zeitgenossen - der Schumann-Schule.

Anzunehmen ist, dass der Unterrichtsplan mit den erhaltenen Manuskripten weitestgehend korrespondiert: Die allenfalls cursorische Behandlung italienischer Musik zumal am Ende des Jahrhunderts erfährt hier eine Bestätigung, die Nichtbeachtung musikalischer Kulturen Osteuropas kaum weniger. Denn zu unterstellen, dass Draeseke in einem weiteren Teil seiner Vorlesun-

gen sich vornehmlich oder gar ausschließlich diesen auch in den musikgeschichtlichen Darstellungen seiner Zeit allenfalls am Rande beachteten Kompositionen und Musikern gewidmet hätte, fände weder im Lehrplan noch dem Selbstverständnis des Autors einen Rückhalt.

Die durch das Fehlen der beiden Hefte verursachten Lücken im Fortgang der Darstellung waren jedoch teilweise zu schließen, indem Draesekes Ausführungen zu Hector Berlioz in Fassung, die er 1901 in *Die Musik* veröffentlichte, an entsprechender Stelle eingefügt wurden. Als verschollen muss hingegen das Kapitel zu Schumann und seiner Schule gelten – was umso bedauerlicher ist, als hier vielleicht eine Differenzierung des bekannten, von Hans von Bülow Draeseke zugeschriebenen Malmots vom Musiker, der als Genie begonnen und als Talent geendet habe, zu finden gewesen wäre.

Stil

„M[eine] D[amen] u[nd] H[erren]!

Wenn ich die Vorlesungen über Geschichte der Musik für die Zeit bis zu den grossen Ferien übernommen habe, so ist dies gewissermassen zwangsweise geschehen und erst nach beträchtlichem Zögern und Überlegen. Den Hauptgrund, mich ablehnend zu verhalten, gab allerdings mein Gesundheitszustand, da allen, die bisher schon meine Schüler gewesen sind, bekannt sein wird, in wie heftiger Weise ich, im Winter besonders, von Hustenanfällen heimgesucht werde. Eine solche langjährige Erfahrung fordert gerade nicht auf, zu rednerischer Thätigkeit besonders auf Jahre hinaus sich zu verpflichten. Andererseits aber schien mir der Antrag verlockend, weil er mir die Möglichkeit in Aussicht stellte, etwas, das in unsrer abgehetzten und materiellen Zeit zu sehr in den Hintergrund getreten ist, und dennoch keinem Künstlerherzen fremd sein sollte, wieder zu beleben, nämlich den Idealismus, der sich kund gibt in Begeisterung für grosse Künstler und gewaltige Kunstleistungen. Wenn es mir gelingt, diese Begeisterung wieder anzufachen, die so sehr mangelt und so sehr Noth thut, soll unser ganzes Kunstleben nicht seinen höchsten Zielen entfremdet werden, so würde ich die bedeutende Arbeitslast, welche mir aus der Uebernahme dieses Unterrichtsfaches erwächst, gering achten, und mich würdig belohnt finden. Ohne Begeisterung ist nie etwas Grosses geschaffen worden, und die ganze Kunstentwicklung würde ohne sie unbegreiflich erscheinen. An was wird sich dieselbe aber eher ent-

zünden als an der Betrachtung der grossen Männer, die, unablässig strebend, die Tonkunst gefördert, ihr stets neue Gebiete erobert und sie schliesslich zu einer Höhe emporgehoben haben, welche ihr von älteren Künsten erst bestritten, endlich bewilligt, und zuletzt sogar beneidet worden.“¹¹

Die Bemerkungen, mit denen Draeseke seine Vorlesungen begann, waren in der vorliegenden Form gewiss nicht für den Druck bestimmt. Sie brechen denn auch nach den wenigen hier wiedergegebenen Sätzen ab und wurden durch eine neue „Vorrede“ ersetzt, die ungleich weniger persönlich gehalten war und sofort zum Thema kommt, Aufbau und Gewährsmänner der Darstellung benennt und sich dem Aufbau des Tonsystems im Altertum widmet. Gleichwohl sind diese einleitenden Überlegungen in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Emphatisch artikuliert wird die Notwendigkeit, sich an bedeutenden Persönlichkeiten der (Musik-)Geschichte zu orientieren, um eine disparate Situation in der Gegenwart zu stabilisieren: Die „Konfusion“, die Draeseke nur wenige Jahre später beklagen sollte, zeichnet sich bereits ab, und ihr zu wehren vermag ein Blick in die Geschichte der Tonkunst, eine Auflistung der Namen „großer“ Männer und ihrer „Taten“. Richtig ausgewählt, führt diese Reihe der Heroen nachgerade zwangsläufig zu einem Punkt, den man nur zu akzeptieren habe, um aller Verwirrung und Korruption Einhalt zu gebieten. Die Geschichte ist die Lehrmeisterin der Gegenwart, sofern man ihrem Rat folgt, und sie wird zur Legitimationsinstanz einer aktuellen ästhetischen Position, die, da eben historisch folgerichtig abgeleitet, der Gültigkeit und Wahrheit nicht entraten kann.

Diese Möglichkeit, den eigenen künstlerischen Standpunkt als allein gültig zu postulieren, indem er geschichtlich sanktioniert erscheint, dürfte es gewesen sein, die Draeseke reizte, sich der – nach eigenem Bekunden – durchaus zeitaufwendigen und anspruchsvollen Aufgabe musikgeschichtlicher Überblicksvorlesungen zu unterziehen – trotz der eingangs nicht nur als *captatio benevolentiae* eingeschalteten Bemerkung über Reizhusten und Asthma, und trotz wachsender Schwerhörigkeit, die weniger im Unterricht kleiner Gruppen als doch in einer Vorlesung für einen größeren Kreis kein geringes Handicap gewesen sein dürfte.

Doch bezeichnen diese Hinweise auf die eigene Person und die subjektive Befindlichkeit jene Momente der *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* Draesekes, die sie heute noch lesenswert machen und ihre Veröffentlichung sinn-

voll erscheinen ließen. Dies gilt zumal für jene Teile, die Draeseke als Zeitzeuge und Weggefährte beschreibt. Denn dort finden sich zahllose Bemerkungen, die nur dem Vertrauten etlicher Kollegen und Kenner des Musiklebens seiner Zeit zugänglich waren, zudem im dezidierten Urteil den Komponisten der Neudeutschen Schule verraten. Draesekes Beschreibung kompositorischer Strategien und dramaturgischer Konzepte von (Bühnen-)Werken des 19. Jahrhunderts reicht in Form und Inhalt weit über jenen Darstellungsmodus hinaus, wie er vergleichbarer Abhandlungen seiner Zeit prägte: In ihnen ist der Theatermann erkennbar, der mit sicherem Blick zumal für die Bühnenwirkung Partituren liest und ihre Schwächen schonungslos benennt.

Demgegenüber sind Draesekes Ausführungen zur älteren Musikgeschichte, ja noch zu Bach und Händel, vergleichsweise blass. Hier beschränkt er sich weitgehend aufs Kompilieren der einschlägigen Literatur, in der älteren Zeit gegebenenfalls mit knappen Glossen und Marginalien zum Wert einzelner Beobachtungen der musikwissenschaftlichen Kollegen, bei seinen Ausführungen zur Musik des 18. Jahrhunderts dann mehr und mehr mit eigenen Einsichten in die Werke verbunden.

Für die Publikation plante Draeseke freilich eine Zurücknahme zahlreicher subjektiver Wertungen: Durchstreichungen und Ersetzungen bezeichnen immer wieder Relativierungen des ästhetischen Urteils, eine Versachlichung der Diktion auch im scheinbar unbedeutenden Detail, einen Verzicht auf allzu offensichtliche Polemik, von der unklar ist, inwieweit sie in der Unterrichtssituation noch verschärft wurde. Bei dieser Redaktion erfolgte auch eine stilistische Überarbeitung, etwa mit der Wahl von Synonymen oder im Versuch, Wiederholungen zu vermeiden.

Aus Umfangsgründen wurde daher nur jener Teil der *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* im Druck vorgelegt, der den persönlichen Zugriff und die intime Vertrautheit mit der (Theater-)Musik seiner Gegenwart belegt; die Kapitel zur älteren Musikgeschichte hingegen – im Inhaltsverzeichnis mit einem Stern (*) hinter der Seitenzahl gekennzeichnet – befinden sich nur auf der beiliegenden CD-ROM, die besserer Erschließbarkeit und Suchfunktionen halber auch die späteren Teile noch einmal bietet.

Quellen

In bemerkenswertem Umfang hat Draeseke für seine *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* die aktuelle Literatur konsultiert, wie zahlreiche Belege und die Diskussion mit Einzelbeobachtungen der Kollegen zeigen. Einige der von ihm herangezogenen Bücher – aufgeführt werden hier nur selbständige Schriften, inwieweit Draeseke die zeitgenössischen Periodika rezipierte, ist nicht zu bestimmen – befinden sich heute mit Hinweis auf die Provenienz aus seinem Nachlass im Fundus der Sächsischen Landesbibliothek Dresden – Staats- und Universitätsbibliothek; doch weisen sie, selbst wenn wiederholt und nach Maßgabe der *Vorlesungen* eingehend studiert, keine signifikanten Eintragungen auf.

Wilhelm August Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie, eine Studie zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1855, ²1872

ders., *Geschichte der Musik*, Bd. 1, Breslau 1862, ²1880; Bd. 2, Breslau 1864, ²1880; Bd. 3, Breslau 1868

ders., *Bunte Blätter. Skizzen für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, 2 Bde., Leipzig 1872 und 1874

Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 Bde., Rom 1828 (dt.: Franz-Sales Kandler, *Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina [...] Nach den Memorie storico-critiche des Abbate Giuseppe Baini [...] verfaßt und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet*, hrsg. von Raphael Georg Kiesewetter, Leipzig 1834.)

Johann Friedrich Bellermann, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Berlin 1847

Hector Berlioz, *Grand traite d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*, Paris 1844; dt.: *Die Kunst der Instrumentierung*, Leipzig 1843, ²1864

ders., *Voyage musical en Allemagne et en Italie; Etudes sur Beethoven, Gluck et Weber, Mélanges et Nouvelles*, Paris 1844

ders., *Mémoires*, Paris 1870

Karl Hermann Bitter, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., Berlin 1865, ²1880

Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1852, ⁷1889

Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, 8 Bde., Leipzig 1896ff.

Charles Burney, *Nachrichten von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Juni 1784 angestellten Gedächtnißfeyer*, dt. von Johann Joachim Eschenburg, Berlin 1785

ders., *Abhandlung über die Musik der Alten*, dt. von Johann Joachim Eschenburg, Leipzig 1781

ders., *Tagebuch einer musikalischen Reise*, dt. von C. D. Ebeling, 3 Bde., Hamburg 1772f.

ders., *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 Bde., London 1776-89

Friedrich Chrysander, *Georg Friedrich Händel*, 3 Bde., Leipzig 1858-67

Charles Edmond Henri de Coussemaeker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris 1852

- ders., *L'Art harmonique aux XIIe et XIIIe Siecles*, Paris 1865
- ders., *Hucbald: moine de St. Amand et ses traités de musique*, Paris 1839-41
- ders., *Drames liturgiques du moyen âge*, Rennes 1860
- ders., *Œuvres complètes de trouvère Adam de la Halle: Poésies et musique*, Paris 1872
- ders., *Scriptorum de musica mediæ aevi novam seriem a Gerbertina alteram coolegit nuncque primum edidit*, 4 Bde., Paris 1864-1876
- ders., *Les harmonistes du XIVe siècle*, Lille 1869
- ders., *Les harmonistes du XIIe et XIIIe siècles*, Lille 1861
- Heinrich Florens Delmotte, *Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen: Orland de Lassus*, Berlin 1837
- Arrey von Dommer, *Handbuch der Musik-Geschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens in gemeinfaßlicher Darstellung*, Leipzig 1868, ²1878
- François-Joseph Fétiſ, *Histoire générale de la musique*, 5 Bde., Paris 1869-76
- Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, Leipzig 1802
- François-Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 Bde., Gent 1875-81
- Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1854
- Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853, ²1873
- Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863
- Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784
- Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 4 Bde., Leipzig 1856-59, ²1867
- Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, Leipzig 1834, ²1846
- ders., *Über die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik*, Leipzig 1838
- Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, I. Abteilung (Sinfonie und Suite): Leipzig 1887, ²1890; II. Abteilung 1 (Kirchliche Werke): Leipzig 1888, 2 (Oratorien und weltliche Chorwerke): Leipzig 1890
- Wilhelm Langhans, *Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts im chronologischen Anschluss an die Musikgeschichte von A. W. Ambros*, Bd. 1, Leipzig 1884
- Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Lina Ramann, 6 Bände, Leipzig 1880ff.
- Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 Bde., Leipzig 1837-47
- Johann Mattheson, *Musikalische Ehrenpforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740
- Gustav Nottebohm, *Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihm betreffende, u. T. noch nicht veröffentlichte Schriftstücke nach aufgefundenen Handschriften*, Leipzig 1880
- Arnold Niggli, *Franz Schubert's Leben und Werke*, Leipzig 1880
- Arthur von Oettingen, *Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik*, Dorpat und Leipzig 1866

- Alexander Oulibicheff, *Nouvelle Biographie de Mozart*, Moskau 1843, dt. 1843, ²1859
- Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, 2 Bde., Leipzig 1824, ³1868
- Ernst Julius Otto, *Historische Bemerkungen über den Werth und die Schätzung der Musik*, Düsseldorf 1841
- Carl Proske (Hrsg.), *Musica divina*, Bd. 1-4, Regensburg 1853-63
- ders. (Hrsg.), *Selectus novus Missarum*, 2 Bde., Regensburg 1856 und 1861
- ders. (Hrsg.), *Triplex Missa Papae Marcelli*, Mainz 1850
- Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752
- Hugo Riemann, *Die Natur der Harmonik*, Leipzig 1882
- ders., *Katechismus der Musikinstrumente*, Leipzig 1888
- ders., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig 1888, ²1889
- Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1871
- Philipp Spitta, *J. S. Bach*, 2 Bde., Leipzig 1873 und 1880
- Adolf Stern, *Katechismus der allgemeinen Literaturgeschichte*, Leipzig 1874
- Edmond van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, 8 Bde., Brüssel 1867-88
- Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethoven's Leben. Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet* von Hermann Deiters, 3 Bde., Berlin 1866-79
- Friedrich Christian Vilmar, *Geschichte der deutschen National-Literatur*, Marburg 1845, ab ¹²1886 hrsg. von Adolf Stern mit einem Anhang: *Die deutsche National-Litteratur vom Tode Goethes von zur Gegenwart*
- Richard Wagner, *Gesammelte Dichtungen und Schriften*, 10 Bde., Leipzig 1871-83
- Wendelin Weißheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen*, Stuttgart 1898
- Carl Friedrich Weitzmann, *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierlitteratur*, Stuttgart ²1879
- Rudolf Westphal, *Die Musik des griechischen Altertums*, Leipzig 1883
- Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834
- ders., *Zur Geschichte heiliger Tonkunst*, 2 Bde., 1850 und 1852
- ders., *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, 3 Bde., Leipzig 1843-47

So umfangreich diese Liste – Werkausgaben von literarischen und musikalischen Klassikern wurden nicht nachgewiesen – auch ist, so bezeichnend sind wiederum die Lücken. Draeseke gewann seine Informationen zur älteren Musikgeschichte kaum je durch das Studium der Kompositionen selbst, eher schon mittels einer kritischen Sichtung der Forschungsliteratur. Häufig beschränkt er sich aufs Kompilat, übernimmt dabei auch offenkundige Vor- und Fehlurteile, die zu korrigieren oder auch nur im einzelnen anzumerken zu weit geführt hätte. Auch als wörtliche Zitate gekennzeichnete Belege entsprechen nicht buchstabengetreu der Vorlage, ohne dass Draeseke mangelnde philologische Ambition oder gar vorsätzliche Mißinterpretation vorzuwerfen wäre. Doch dürfte es auch keine Diskreditierung seiner insgesamt

sehr eindrucksvollen Arbeit darstellen, unterstellte man ihm weniger die Intention des Historikers als die eines Komponisten, der die Geschichte für die Rechtfertigung seiner eigenen Position instrumentalisiert. Wohl auch aus diesem Grunde verzichtete Draeseke auf eine Fortschreibung der *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* nach einer ersten Konzeption durch die Einarbeitung jüngerer Literatur. Kaum eines der von ihm benannten Bücher ist nach 1890 erschienen, doch dürfte seine Darstellung durch Studien, die im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts herausgebracht wurden, keine nennenswerte Erweiterung oder Modifikation erfahren haben.

Zur Edition

Das erhaltene Konvolut von Felix Draesekes *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* (Sächsische Landesbibliothek Dresden – Staats- und Universitätsbibliothek, Sign. Mscr. Dresd. App. 1193, A 4 1–26) umfaßt 26 Hefte im Format DIN A 6, unterschiedlichsten Umfangs und Erhaltungszustands. Die blauen Umschläge sind häufig eingerissen, mitunter ganz zerteilt, etliche bereits zu frühem Zeitpunkt im Rücken mit dickeren Papierstreifen verstärkt resp. geklebt.

Die Hefte sind teilweise blanko (1–5, 17, 19–26) liniert (6–16, 18), meist so eng mit Tinte beschrieben, dass jeweils zwei Zeilen in ein Spatium liniertes Blätter gefügt wurden. Korrekturen erfolgten, sofern lediglich stilistische Änderungen bezeichnend, mit Tinte, grössere Streichungen mit Rötel oder Bleistift; weitere Abschnitte sind mit blauem Stift eingeklammert (und könnten eventuell beim mündlichen Vortrag entfallen sein). Wo die Korrekturen zu komplex gerieten, klebte Draeseke kleine Zettel mit der neuen Version ein; der Leim dieser Colettes versagt jedoch häufig alterungsbedingt, so dass die früheren Fassungen, nicht selten persönlicher gehalten und pointierter in der Diktion, wieder lesbar wurden. Die unterschiedlichen Stufen der Textredaktion dürften freilich kaum mehr zu rekonstruieren sein.

Ziel der vorliegenden Edition ist es nun, eine Version der *Musikgeschichtlichen Vorlesung* vorzulegen, die als Fassung letzter Hand gelten kann und nach Durchführung der redaktionellen Hinweise des Autors – Einarbeiten nachträglicher Ergänzungen, Querverweise etc. – mutmaßlich in dieser Form vom Verfasser zum Druck gegeben worden wäre. Nicht ausgearbeitete Teile – etwa zur christlichen Musik des Mittelalters – wurden aus jenen Exzerpten

und Stichwortlisten kompiliert, die Draeseke teils als Vorbereitung seiner Vorlesungen anfertigte, teils den Zusammenfassungen entnommen, die vornehmlich aus didaktischen Gründen am Ende größerer Abschnitte interpoliert, in diese Ausgabe aber nicht mehr in voller Länge aufgenommen wurden.

Gleichwohl bleiben Lücken, nicht zuletzt aufgrund unvollständiger Überlieferung, mangelnder Kohärenz nach dem Einfügen von Ergänzungen oder des Verlustes von auf gesonderten Blättern verfassten Nachträgen. Derartige Brüche im Text werden mit eckigen Klammern und Auslassungszeichen [...] markiert.

Zugleich sollte jedoch auf eine Wiedergabe der teilweise sehr aussagestarken, weil noch subjektiver und oft auch polemisch formulierten früheren Textgestalt nicht verzichtet werden, ohne allerdings durch einen allzu umfassenden wissenschaftlichen Apparat die Lesbarkeit einzuschränken. Aus diesem Grund wurde eine typographische Differenzierung vorgenommen: Der Haupttext, wie Draeseke ihn wohl nach umfassender Redaktion zum Druck befördert hätte, erscheint im Normalsatz; Wörter, Satzteile oder ganze Abschnitte, die später gestrichen wurden, werden *petit* wiedergegeben. Sofern eine alternativ gewählte Formulierung signifikante inhaltliche Differenzen gegenüber der ultimativen Fassung bezeichnet, wird sie zusätzlich in eckige Klammern gesetzt. Erhalten ganze Passagen – etwa durch Überklebungen – neue Fassungen, werden sie ebenfalls vollständig wiedergegeben. Etwaig dadurch hervorgerufene Irritationen in Syntax oder Textfluß ist man zu konzedieren gebeten. Doch dürfte auf diese Weise ein Vergleich der Versionen schneller möglich und die Qualität der Überarbeitung rascher erkennbar sein.

Mit dem Ziel leichteren Zugangs wurde auch in die Interpunktion eingegriffen: Draesekes sehr unsystematische Zeichensetzung erhielt eine stillschweigende Normalisierung nach den gegenwärtig gebräuchlichen Regeln. Ebenso unkommentiert bleibt die Angleichung der Schreibweisen von Eigennamen („Göthe“ neben „Goethe“).

Im allgemeinen blieben jedoch der von Draeseke gewählte Lautstand und seine Orthographie erhalten: der Verzicht auf das Dehnungs-„h“ ebenso wie die seinerzeit schon nicht mehr selbstverständliche Endung aus dem Lateinischen entlehnter Verben („-iren“) oder die Schreibung von Umlauten bei

Substantiven oder am Satzanfang („Ae-“, „Oe-“, „Ue-“). Unverändert blieben selbstverständlich idiosynkratisch anmutende Wendungen („contrapunctistisch“) sowie aus dem Italienischen adaptierte Begriffe („Tema“). Auch auf eine Angleichung des inkonsequent verwendeten Fugen-„s“ wurde verzichtet.

Belassen wurden die von Draeseke verwendeten Werktitel, selbst wenn sie nicht dem Original entsprechen (Mozarts *Don Juan*); wie heute üblich, wurden sie – entgegen der Vorlage – kursiviert; auch für Notennamen wurden Kursiva gewählt.

Abkürzungen, die Draeseke für den eigenen Gebrauch wählte („f“ statt „auf“, „-bg“ statt „-bung“ usw.) sind aufgelöst, des weiteren Faulenzerstriche über „n“ und „m“.

Gelegentlich fehlende Wörter werden, soweit für Lesbarkeit und Verständnis relevant, in spitzen Klammern <...> ergänzt.

Unterstreichungen im Original werden durch Sperrung wiedergegeben, wobei auf Systematisierung und Angleichung verzichtet wurde.

Nicht übernommen sind lebende Kolumnen, mit denen Draeseke wohl auch zum eigenen Überblick die Kopfzeilen seiner Hefte versah, ebensowenig die (sehr seltenen) Kustoden.

Die in diese Edition aufgenommenen Fußnoten stammen alle von Draeseke selbst. Verzichtet wurde dabei auf eine Richtigstellung der Zitate: Draeseke zitiert oft ungenau, zumal dem Laut- und Wortstand nach, nicht aber in bezug auf den Inhalt. Meist wird der Autor eines Zitats pauschal benannt; die Textstelle nachzuweisen gelingt leicht. Doch die ursprüngliche Version mit der von Draeseke gewählten Fassung gegenüberzustellen, forderte im Vergleich zum Erkenntniswert einen allzu hohen philologischen Aufwand, der hier – wiederum im Blick auf Umfang und Lesbarkeit – entbehrlich schien; zudem zitiert Draeseke nicht selten indirekt: Äußerungen Schindlers oder von Seyfrieds über Beethoven etwa referiert er offensichtlich aus der Biographie Thayers. Da jedoch nicht die philologische Ableitung den Wert dieser Vorlesungen (und auch dieser Edition) bestimmt, sondern die Perspektive eines Komponisten, der die Werke zumal der Kollegen einer umfassenden Kritik unterzieht, wurde auf entsprechende Nachweise verzichtet.

Die einzelnen Hefte

Nachfolgende Übersicht versucht eine Vorstellung von Inhalt und Anordnung der 26 Hefte zu vermitteln, die von Draesekes *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* überliefert sind. Den redaktionellen Anweisungen entsprechend, wurde eine Textgestalt entwickelt, die der Chronologie folgt. Teile, die lediglich Stichworte bieten – etwa das gesamte Heft 5 – sind nicht aufgenommen, ebenso wenig Abschnitte, die ersichtlich nur Vorarbeiten zu späteren, verbindlich ausgearbeiteten Textstufen bilden, doch auf jene individuellen Kommentare verzichten, die zumal die Darstellung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts sehr persönlich färben. Auch die Zusammenstellungen von Notenbeispielen am Ende einzelner Hefte wurden, da nicht eindeutig bestimmten Textpassagen zuzuweisen, nicht ediert. Dass alle fachfremden Passagen – Listen mit englischen Vokabeln und zweifelsfrei nicht den Vorlesungen zuzuweisende Notizen – ausgeschieden wurden, bedarf keiner weiteren Begründung.

Das Manuskript der Vorlesungen wurde ergänzt um einen Beitrag über Hector Berlioz, der für dieses Buch konzipiert war und vorab in *Die Musik* 1901 veröffentlicht wurde.

Sign.	Heft	Seite	Inhalt	Bemerkungen
1	Ia	1-2	Vorbemerkung/Einleitung	(s. Einleitung zu diesem Band)
		3-14	Frankreich 17. Jh., ev. Kirchenkantate	allgemeiner Überblick, kurSORISCH*
		15-51	Johann Sebastian Bach, Händel, Opernreform im 18. Jahrhundert; Schluß: Mozarts Tod	allgemeiner Überblick, kurSORISCH*
		52		diverse Nachträge*
		53-54		Leer
2		1-62	Palestrina und seine Zeit	
		63-64	Zusammenfassung und Rückblick*	
3		1-35	Palestrina (Fortsetzung), Monteverdi, Cavalli, Nanini	
		36-42	Deutsche Künstler	
		43-49	Giovanni Gabrieli	
		50-59	Heinrich Schütz	
		60-72	Palestrina-Schule	

4		1-32	Hamburger Oper, Bach	
		33-34		Stichworte*
		35-55	Johann Sebastian Bach	ausgeführter, doch verworfener Entwurf*
		56-63	Georg Friedrich Händel	ausgeführter, doch verworfener Entwurf*
5		1-30	Bach Familie, J.S. Bach	meist nur Stichworte*
		31-51	Haendels Leben	meist nur Stichworte*
6	If	1-30	Johann Sebastian Bach (Leben)	Reinschrift
		31-64		leer
7	Ig	1-58	Bach, Leben/Werke (Fortsetzung)	
8	Ih	1-45	Händel	
		46-52	Zweiter Rückblick (Palestrina)*	
		52-57	Dritter Rückblick (temperierte Stimmung, 18. Jh.)*	
		57-63	Vierter Rückblick*	
		64		Stichworte*
9	Iib	1-2	Mozart	
		3-23	Vorgeschichte deutscher Oper	
		24-61	Fortsetzung Mozart (endet mit Tod)	
		62	Drama und Oper. Gluck.	
		63		Ergänzungen
		64	Herder/Mozart	
10	III	1-58	Mozarts Werke	Einlage: 1°-10° Requiem
11	IV	1-27	Mozart Schluss, -Schule; französische Musik	
		28-64	Mozart	ausgeführter, verworfener Entwurf*
12	V	1-64	Französische Oper im Beginn des 19. Jahrhunderts	
13	VI	1-61	Französische Revolution. Deutsche Literatur, Haydn	
		62-64	Instrumentalvirtuosität	

14		1-53	Haydn (Werke), Zeitgenossen um 1800	
		54-64	Beethoven (Leben)	
15	VIII	1-64	Beethoven (Leben, Schluss)	
16	IX	1-64	Beethoven (Werke: Symphonien, Sonaten)	
17	X	1-62	Beethoven (Gesangswerke, Missa solemnis, Letzte Werke)	
		63		Notenbeispiele*
		64		Umschlaginnenseite: Notizen*
18	XI	1-11	Beethoven (Schluss)	
		12-61	Schubert	
		62-64		Notenbeispiele aus Beethovens Spätwerk*
19	XII	1-63	Schubert, Rossini, Bellini, Donizetti, Weber	
		64		Skizzen zum Inhalt des Bandes*
20	XIII	1-60	Weber, Virtuosen, frz. große Oper	
		61-62		Zahlenkolumnen*
		63-64		Ergänzungen, Nachträge*
21	XIIIa	1-25	Frz. grosse Oper (Fortsetzung)	
		26-52	Liszt in Weimar	
		53-60	Brahms	
22	XIIIb	1-29	Brahms, Zukunftsmusiker, Bülow	Nachträge, Ergänzungen
		30-31		leer
		35-54	Darstellende Künstler	
		54	„Ende der Musikgeschichte“	
		55-56		leer
		57-60		Nachträge, Ergänzungen
23	XIV	1-58	Auber, Französische komische Oper, Mendelssohn, Schumann	
		59-60		Stichworte*
24	XVII	1-62	Berlioz, Raff, Cornelius, Wagner	

25	XVIII	1-31	Wagner, Lohengrin Fortsetzung	
		32		Nachträge, Ergänzungen
		33-36		Stichworte*
		37	Anfang der Vorlesung „hier“ Anfänge der Musik und des Ton- systems	
		79		„Siehe I, Seite 1“
		80	Mozart	Nachbemerkung
		81		Hinweis zum Aufbau der Vorle- sung*
26		1	Altchristliche Musik	Nachträge
		2	Mozart, La finta giardiniera	Nachtrag
		3-9	Fortsetzung altchristl. Musik, bis ca. 1500	oft nur Stichworte
		10-20	Rück-/Überblick	Skizzen, Stichworte*
		21-23		Vocabel-Listen engl. deutsch*
		24-26	Rück-/Überblick	Skizzen, Stichworte*
		27-34	Mozart	Nachträge
		35-42	Rück-/Überblick	Skizzen, Stichworte*

Mit * bezeichnete Teile wurden nicht in die Edition aufgenommen.

Dank

Ein ganz herzlicher Dank schließlich gebührt

- den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Handschriftenabteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden – Staats- und Universitätsbibliothek, namentlich Herrn Peer Lösch und Herrn Dr. Karl-Wilhelm Geck, für die Bereitstellung der Manuskripte, die Erlaubnis zur Veröffentlichung, etliche Auskünfte und die in jeder Hinsicht angenehme Zusammenarbeit;
- dem Vorstand der Internationalen Felix-Draeseke Gesellschaft, insbesondere Herrn Prof. Dr. Helmut Loos, für die Übernahme der Ausgabe in die Schriftenreihe der Gesellschaft;
- dem Rektorat der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden für vielfältige Unterstützung;
- Frau Konstanze Kremtz und Herrn Dr. Burkhard Meischein für ihre wertvolle Hilfe bei der Erstellung der Druckvorlage.

Dresden, im Frühjahr 2007

Die Herausgeber

-
- ¹ Vgl. Felix Draeseke, *Lebenserinnerungen*, zur Veröffentlichung vorbereitet von Hermann Stephani, S. 231 sowie Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, Bd. 2, 1937, S. 241.
- ² Zitiert nach Martella Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens*, Bonn 1989, S. 66 (= *Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften*, Bd. 3).
- ³ Draeseke, *Lebenserinnerungen*, S. 151, hier zitiert nach Gutiérrez-Denhoff, *Draeseke. Chronik*, S. 69.
- ⁴ Felix Draeseke, *Die Lehre von der Harmonia in lustige Reime gebracht und denen eifrigen Schülern zur Stärkung des Gedächtnisses eindringlich empfohlen*, Leipzig 1884, ²1887, ³1892.
- ⁵ Vgl. Michael Heinemann, *Tradition & Effizienz. Zur Geschichte der Dresdner Musikhochschule von 1856 bis 1914*, in: Manuel Gervink (Hrsg.), *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber 1856-2006*, Dresden 2006, S. 19ff.
- ⁶ Vgl. Faksimile des Anstellungsvertrag in Gutiérrez-Denhoff, *Draeseke. Chronik*, S. 80f.
- ⁷ Gutiérrez-Denhoff, *Draeseke. Chronik*, S. 99
- ⁸ Felix Draeseke, *Hector Berlioz. Auszug aus einer später zu veröffentlichenden Musikgeschichte*, in: *Die Musik* 1 (1901), S. 1251-1259 und 1392-1400
- ⁹ Felix Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen*, Heft 17, S. 64.
- ¹⁰ Felix Draeseke, *Schriften 1855-1861*, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff und Helmut Loos, Bad Honnef 1987, S. 146-288.
- ¹¹ Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen*, Heft 1, S. 1f.

VORREDE

Der heute beginnende Cursus der Musikgeschichte ist auf zwei Jahre berechnet. Er zerfällt in eine Einleitung, in welcher kurz über das, was von den alten Culturvölkern in Bezug auf die Tonkunst zu sagen ist, berichtet werden wird, die griechische Musik eine etwas ausführliche und die aus griechischer Theorie und hebraeischer Praxis hervorgegangne christliche Musik eine noch ausgegedehntere Besprechung erfährt. Diese letztere, insoweit sie die schöpferische Literatur unserer Kunst behandelt, wird die niederländische, venetianische und römische, deutsche, altfranzösische und englische sowie die altitalienische Opern-Schule umfassen und uns bis zur Zeit von Bach und Händel führen. In dieser Einleitung werde ich gezwungen sein, mich auf bewährte Gewährsmänner zu stützen, wie Kiesewetter, Winterfeld, Ambros, Riemann, Langhans u.a. mehr. Von Bach ab bis auf die Neuzeit werde ich aber die Specialgeschichte (in viel ausführlicherer Behandlung) verfolgen, der im Wesentlichen meine eignen Ansichten zu Grunde gelegt sind.

Als ich zuerst die musikgeschichtlichen Vorträge hier übernahm, hatte ich mich darauf beschränkt, die Entwicklung der christlichen Tonkunst darzustellen und nur andeutungsweise Mittheilungen zu machen über den Einfluss, den die musicalische Praxis und besonders die Theorie des höchst entwickeltesten Volkes des Alterthumes, das der Griechen, auf die Gestaltung der christlichen Musik geäußert hat. Denn erst durch das Christentum erfuhr unsere Kunst eine solche Umgestaltung, dass sie zu dem wurde, was sie in der That geworden ist und auch wohl den Griechen noch nicht werden konnte; eine selbständige von der Poesie unabhängige Kunst, die sich ihr und den bildenden Künsten gleichberechtigt zur Seite stellen darf.

[Nun wünsche ich Sie zwar jetzt auch nicht mit vielem für Sie unnützen Kram zu belasten, möchte aber doch nicht alles in den vergangenen Jahren im Anfang der Vorlesungen Berührte überspringen und werde mich daher nur einer grössern Kürze beflüssigen und auch das über die griechische Musik Mitzuteilende auf den engsten Raum beschränken.

Bei dem diesmaligen, auf zwei Jahre berechneten Cursus der Musikgeschichte werde ich Zeit haben, mich über gewisse Dinge zu verbreiten, die ich früher aus Mangel an Raum übergeln musste. So habe ich bisher stets mit der christlichen Musik begonnen und Ihnen nur andeutungsweise mitgeteilt, inwieweit dabei jene Pflege, die die Tonkunst bei dem hochentwickeltesten Volke des Altertums, den Griechen, gefunden hatte, darauf Einfluss geäußert hat.] Nun wünsche ich zwar auch jetzt nicht, Sie mit vielem todten und unnützlichen Krame zu beladen, insbesondere auch nicht mit der sehr complicirten grie-

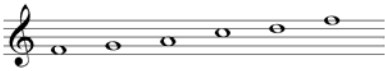
chischen Musiklehre genauer vertraut zu machen, da dieselbe selbst für klare und helle Köpfe ein schwieriges Studium bleibt und manchmal in uns das Gefühl zurücklassen dürfte, dem der Schüler im *Faust* mit den Worten Ausdruck verleiht: „Mir wird von alle dem so dumm, als ging mir ein Mühlrad im Kopfe herum.“ Aber das allgemein Wissenswürdige möchte ich Ihnen doch nicht völlig vorenthalten, was aber die Griechen betrifft, in etwas ausführlicherer Weise vermitteln; und so will ich Ihnen denn mitteilen, einerseits was ich aus dem grossen Buch von Ambros zu diesem Zwecke ausgezogen, und andererseits, was ich von Riemanns vortrefflichem *Catechismus* mir angemerkt habe, um die Auszüge aus dem Ambrosschen Werke zu vervollständigen, nach Befinden auch richtig zu stellen und zu verbessern.

Einleitung – Musik im Altertum

[Wie Riemann sagt, ist] Die Musik selbst ist so uralt, dass man geschichtlich nicht nachweisen kann, wo sie beginnt. Höchst wahrscheinlich thut sie es aber mit dem Menschengeschlechte zugleich, da dem Menschen der Trieb zum Gesang von der Natur ins Leben mitgegeben worden ist und kein Grund vorliegt, warum er nicht vom ersten Anfange aus demselben gehorcht [nachgegeben] haben sollte. Der Umstand, dass die christliche Musik des Mittelalters für mehrere Jahrhunderte ausschliesslich Gesang-Musik gewesen ist, lässt uns doch klar erkennen, dass bei den frühern Völkern eine ähnliche Entwicklung stattgehabt haben dürfte; und wenn als Zeugen der musicalischen Bethätigung wir hauptsächlich unterrichtet sind von den Instrumenten, die bei diesen Völkern in Gebrauch waren, so beweist dies nichts dagegen, da der Gesang der Menschenstimme keine Spuren zurück lässt, andererseits aber diese Instrumente wol nur als Begleiter des Gesanges gedient haben werden [dürften]. Riemann wendet sich, nachdem er ein allgemein einleitendes Capitel hat vorhergehn lassen, sofort diesen musikalischen Instrumenten des Altertums zu und verfolgt dann die Entwicklung des Instrumentenbaus und die Erfindung neuerer vollkommenerer Instrumente bis auf die Neuzeit. Ich gedenke ihm hierin nicht nachzuahmen, sondern das, was von den einzelnen alten Völkern mir mitteilenswert erscheint, Ihnen in Kürze hier vorzuführen, den Griechen, wie gesagt, eine etwas ausführlichere Besprechung zu widmen und dann mich wie in früheren Jahren der grossen Entwicklung zuzuwenden, die mit dem Siege des Christentums der modernen christlichen Musik beschieden sein sollte.

Der Ferne Osten

Ein uraltes Culturvolk sind die Chinesen, von denen Ambros berichtet, dass, während ihre Praxis wüst geblieben sei, ihre Theorie eine volle Ausbildung erfahren habe, was jedoch nicht verhindern konnte, dass die Musik Wissenschaft geblieben, nicht in unserem Sinne Kunst geworden ist. Riemann teilt uns nun mit, dass die fünfstufige Tonleiter die Grundlage des Musiksystemes gebildet habe, eine Tonleiter, bei der die Halbtöne fehlen, und die sich auch in Schottland vorgefunden haben soll. Von *f* bis *f* lautend, würde die Tonleiter sich folgendermassen darstellen:



Jeder Grundton hätte nach Riemanns Ansicht die Bedeutung von Grundton oder Quint gehabt; eine Vorstellung der Terz wäre also ausgeschlossen gewesen. Wenn Sie die gespielten Noten sich in folgender Weise auseinanderlegen, bekommen Sie Teile unseres Quinten Cirkels zu sehn:

c-g-d-a

f-c-g-d

Wir können in diesen Fällen entweder *c-g* als tonische Harmonie ansehen und erhalten dann *f-c* als Unter-, *g-d* als Oberdominante, während *d-a* eine Modulation nach der Oberdominante ermöglicht. Umgekehrt kann man sich aber auch *g-d* als tonische Harmonie denken, *c-g* als Unter-, *d-a* als Oberdominante, in welchem Falle *f-c* eine Wendung nach der Unterdominante vorbereiten könnte. Es sind demnach auf dieser fünfstufigen Leiter immerhin gesunde und logische Melodiebildungen möglich. Uebrigens ist man sehr bald zur siebenstufigen und später zur zwölfstufigen, also der chromatischen Tonleiter gelangt. Gleichwohl sind frühzeitig in China Versuche gemacht worden, die siebenstufige Tonleiter einzuführen, wenn auch Prinz Tsay-You bei deren Einführung seitens der Musiker grossem Widerstande begegnet sein soll. Es kamen nun zu den obengenannten die Halbtöne *h* und *e* hinzu (*h-c*, *e-f*), doch blieb man auch hierbei nicht stehen, indem schon das uralte heilige King die vollständige zwölfstufige, also chromatische Tonleiter aufwies.

Riemann erzählt dann unter manchem andern Interessanten, dass die Chinesen sowohl Octaven-gattungen als Transpositions-Scalen kannten und im Ganzen 84 Tonarten annahmen, indem die Grundscala auf den zwölf verschiedenen Tönen aufgebaut sein, dann aber noch jedesmal siebenlei Bedeutung haben konnte; je nachdem ein besonders ins Auge gefasster Ton als erste, zweite oder weiterfolgende Stufe des Tonumfanges angenommen wird. Wir könnten demnach diese chinesische Musikanschauung bezeichnen als eine Vermengung der griechischen, nach welcher jede Tonart einen andren Character hat, der bedingt wird durch die verschiedene Stellung der Halbtöne, und der neuzeitlich modernen, in welcher die 12 Durtonarten ganz genau dieselben Verhältnisse aufweisen.

Wie alle alten Völker, die Griechen eingeschlossen, sind aber trotz ihrer complicirten Musikwissenschaft die Chinesen bis zur Harmonie in unserem Sinne nicht vorgedrungen und in Folge dessen gegenüber der grossartigen Entwicklung, die in Folge der polyphonen Schreibweise der christlichen Musik beschieden war, auf tieferer Stufe stehen geblieben. Hinsichtlich der Instrumente, deren die Chinesen sich bedienten, erfahren wir, dass bei ihnen die Schlaginstrumente in auffälliger Weise bevorzugt wurden.

Als die höchststehenden derselben bezeichnet Riemann aus Metallmischungen gegossne Glöckchen verschiedenster Dimensionen sowie vollständige Glockenspiele, lässt aber bei seiner Aufzeichnung das auch bei uns verwendete Tamtam weg, das doch allgemeiner Ansicht nach chinesischer Herkunft ist.

Es werden mehrere Arten von Flöten sowie andre Blasinstrumente erwähnt, darunter das ziemlich complicirte Tscheng, ein Instrument mit durchschlagenden Zungen. Der Zutritt des Windes zu den einzelnen Zungen wird durch Schliessung von Grifflöchern bewirkt. Auch wird berichtet, dass Saiten-Instrumente den Chinesen nicht unbekannt waren, zwei zitherartige Instrumente bis jetzt sich in Ansehn erhalten haben, und dass durch die Perser und Indier sie auch mit den aegyptischen uralten Lauten bekannt geworden sind. Ueber Japan schweigt sich Riemann vollständig aus, und Ambros ist der Meinung, dass bei diesem sonst hochentwickelten Volke hinsichtlich der musicalischen Praxis ein wesentlicher Unterschied von der chinesischen sich nicht bemerkbar mache. Da durchaus über Japan nichts wesentlich Interessantes mitzuteilen ist, wende ich mich jenem uralten Culturvolk zu, bei dem das griechische in die Schule gegangen ist und von dem es alle Anfangsgründe in Wissenschaft und Kunst gelernt und sich zu eigen gemacht hat, zu den Aegyptern.

Das Alte Ägypten

[Wie Ambros mir Recht beton] Im Allgemeinen ist Aegypten überhaupt anzusehn als aelteste Stätte der Cultur in Staat, Sitte, Kunst und Wissenschaft. Bei dem sehr grossen Einfluss, den es auf das Abendland geäussert, erscheint es uns in Folge dessen auch viel wichtiger als alle andren staatlichen Bildungen, von Griechenland und Rom abgesehen. In Bezug auf Musik erfahren wir, dass dieselbe gottesdienstlichen Character besessen hat, dass es ange stellte Sängerfamilien gab, dass aber auch frühzeitig die Instrumentalmusik gepflegt wurde, wie denn dies auch durch die Fülle der uns bekannt gewordenen Instrumente hinreichend bewiesen wird. Wahrscheinlich sind aber auch die Aegypter nicht bis zur Mehrstimmigkeit, resp. Harmonie vorgedrungen,

da mindestens griechische Zeugnisse, die man zu allermeist hätte erwarten können, hierfür nicht vorliegen. Einen Höhepunkt der religiösen Ceremoniendienste sollen öffentliche Aufzüge mit Musik (wahrscheinlich Musikbanden und Sängerkhören) gebildet haben. Es wird berichtet von einem Passahzuge der Israeliten 1914 v. Chr. Könnte man annehmen, der sagenhafte griechische Sänger Orpheus sei eine geschichtliche Person gewesen, so dürfte er um 1250 in Aegypten geweilt haben. Der grosse griechische Weise Pythagoras war Mathematiker, wie dies auch die aegyptischen Weisen waren und hat jedenfalls den Griechen manche aegyptische Errungenschaft vermittelt, obwol in Griechenland zu seiner Zeit sich die Musik schon einer hohen Entwicklung erfreute. Durch des Cambyses, Sohn des Cyrus' Schreckenszug nach Egypten trat dort ein Verfall der Cultur und mit ihr auch der Tonkunst ein. Später wurde dann Alexandria Weltstadt und herrschte daselbst die hoch entwickelte, aber auch bereits stark blasirte Cultur der Griechen. Als Aegypten dem Römerreiche zufiel, machten sich aegyptische Einflüsse, besonders religiöser Art, vielfach in Rom geltend; mit der Unterjochung durch die Mohamedaner wurden aber alle lebensfähigen Keime vernichtet und hat seit dieser Zeit für die eigne wie die allgemeine Weltcultur Aegypten keine Bedeutung mehr beanspruchen können.

Vom Tonsystem der alten Aegypter wissen wir [nach Riemann] so gut wie nichts und sind in dieser Beziehung ganz auf Vermutungen und Schlüsse angewiesen, die sich aus unserer Kenntniss der griechischen Musik ziehn lassen. Pythagoras war in Aegypten von den Priestern in deren uralte Weisheit eingeführt worden, demnach wäre anzunehmen, dass die Aegypter mit den acustischen Zahlenverhältnissen der Quinten (2:3) und der Quarten (3:4) wie mit der siebenstufigen Scala bekannt gewesen seien. Viel mehr lässt sich aber über die reiche Anzahl der Instrumente berichten, auf denen die alten Aegypter ihre Kunst zu üben pflegten. Riemann erzählt von Schlag-, Blas- und Saiten-Instrumenten und zieht diese umgekehrte Ordnung, weil der jedesmaligen Erfindungszeit entsprechend, vor, da die Orchester-Instrumente wohl zuerst entstanden, die feinem Blas-, die noch feinem Streichinstrumente aber wol einer spätern Zeit vorbehalten sein mögen. So hatten sie die Kriegstrommel in Form kleiner, mit Fellen bespannter Fässer, tambourinartige Handpauken und mancherlei Klapperhölzer, unter denen das auch bei Ambros hervorgehobene Sistrum erwähnt sein möge.

Von Blasinstrumenten kannten die Aegypter Flöten verschiedner Art (Mem genannt), die ein schnabelförmiges Mundstück besaßen wie die Labialpfeifen unsrer Orgeln, auch Querflöten, die von der Seite angeblasen wurden (Sebs genannt) sowie Doppelflöten, von denen Riemann meint, es seien hierunter zwei gleichzeitig in den Mund genommene Mem zu verstehen. Interessant ist jedenfalls, dass die Doppelflöte bei Griechen und bei den Römern viel erwähnt, also sicher für ein sehr beliebtes Instrument gegolten haben muss und vielleicht doch ein eignes ein-

zernes Instrument gewesen sein mag. Auch Instrumente mit Kesselmundstück waren in Gebrauch, die aber nicht nach Art unsrer Hörner und Trompeten gewunden, sondern grade gestreckt und ziemlich kurz gewesen sind.

Grabgemälde aus dem 3. bis 4. Jahrtausend v. Chr. liefern uns den Beweis, dass es schon um diese Zeit Saiteninstrumente in Aegypten gegeben hat; Harfen und Lauten sind abgebildet auf ihnen, und auch Riemann hat in seinem *Catechismus* mehrere Spieler mit ihren Instrumenten bildlich darstellen lassen. Die Harfeninstrumente waren nach seinem Berichte mit einer grössern Anzahl Saiten bezogen, von denen jede nur einen Ton angab, und glichen in der Hauptsache unsern modernen Harfen. (Anfangs nur mit wenigen Saiten bezogen und ohne Resonanzboden, scheinen sie rasch vervollkommenet worden zu sein; sie besaßen bei grosser Saitenzahl einen ausgebildeten Resonanzkasten und erreichten eine bedeutende Grösse über Mannhöhe hinaus. Sie wurden *Tebuni* genannt und stehend oder kniend gespielt.) – Die Lauten-Instrumente bedurften nicht so vieler Saiten, da sie mit Griffbrettern versehen waren und in Folge dessen einer Saite eine erhebliche Anzahl verschiedener Töne abgewonnen werden konnte. Der aegyptische Name war *Nabla* (was im Stamme an den hebräischen Psalter, *Nebel* genannt, das aber ein andres Instrument ist, erinnert), und sie besaßen alle wesentlichen Bestandteile der heutigen Mandoline (bekanntlich noch von Mozart im Ständchen des *Don Juan* verwendet und im heutigen Italien immer noch viel gebräuchlicher als bei uns). Später sollen die Aegypter von den Semiten, wahrscheinlich den Assyren, auch die *Lyra* erhalten haben, in der ganz alten Zeit war sie aber dort bei ihnen nicht bekannt.

Der Vordere Orient, Indien, Arabien

Auch was die alten Assyrer, Babylonier und Hebräer betrifft, sind wir angewiesen auf Vermutungen, die wir über ihre Musiktheorie von der in Griechenland ausgeübten aus zurück machen müssen. Es dünkt uns wahrscheinlich, dass diese Westasiaten gleich den Chinesen die fünfstufige Tonleiter, die der Halbtonschritte entbehrte, gekannt haben, doch wissen wir nicht, ob die von den Aegyptern den Griechen übermittelte siebenstufige von ihnen später benutzt worden ist.¹ Es wird angenommen, dass die Musik weder in Ninive noch in Babylon zu bemerkenswerter Entfaltung gekommen ist, wenn auch feststeht, dass man ihrer sowohl im Krieg zur Anfeuerung der Truppen bedurfte, als auch im Frieden sie bei Gelagen und hohen Festen nicht entbehren mochte. Unter den assyrischen Instrumenten werden harfen-

¹ Nach Ambros haben die Chaldäer, als die frühesten Astronomen und Rechner auch in den Tonverhältnissen besondere Beziehungen gefunden. Unter assyrischem Einfluss hätten unterschieden Phönicier und Persien gestanden. Aristides habe zwar die phöniciische Musik gradezu schlecht genannt, doch müsse das *Nabal*, *Nablung*, hebr. *Nebel* als ihre Erfindung angesehen werden. Die Syrer und Phrygier sollen sich in wüstem Durcheinanderlärm bei den Festen der Naturgöttin gefallen haben, aber auch ihnen hätte der diesen asiatischen Natur-Culten eigentümliche Schmerzsausdruck nicht gefehlt. Aehnlich möge die lydische Musik gewesen sein, wie sie sich beim *Kybelecultus* entfaltet.

oder cytherartige namhaft gemacht, die nach Riemann mit der Sambuka der Babylonier zusammenfallen mögen. (Der Name selbst soll sich bis ins Mittelalter, wo das Instrument Sambict genannt worden ist, erhalten haben. Auch die Lyra wird den Assyriern zugeschrieben und von einem dudelsackähnlichen Instrument der Babylonier (Symphonia) berichtet. An Schlaginstrumenten haben beide Völker Pauken und Trommeln besessen, ausserdem auch Flöten und Trompeten.)

Die Musik der Hebräer dürfte auf Aegypten zurückzuführen sein, in welchem Lande sie ja bekanntlich mehrere Jahrhunderte gewohnt haben. Ihre Harfen sollen aber kleiner gewesen sein als die aegyptischen und dreieckig. Schon erwähnt wurde ein Saiteninstrument, Nebel, viereckig mit Resonanzboden unter den Saiten, wie die babylonische Sabuka, im Mittelalter auch Psalter genannt. (Auch die Lyra, und zwar bereits in vervollkommener Gestalt, soll ihnen bekannt gewesen sein, doch wird energisch bestritten, dass sie, wie dies in talmudischen Schriften zu lesen ist, auch Streichinstrumente besessen haben, wogegen sie wol in Aegypten die Laute kennen gelernt und mit nach Palestina gebracht haben mögen.) Unter den Blasinstrumenten macht Riemann das Schofar und Keren namhaft, gewundene Widderhörner, die beim Tempeldienst angewandt wurden und bei allen andren Kulturvölkern sich nicht finden. Auch erwähnt er Trompeten, Pauken, Zymbeln und Rasselhölzer, aber nicht die Posaunen, von denen im alten Testamente (auch der Lutherschen Uebersetzung) sehr häufig die Rede ist. Höchstwahrscheinlich sind unter diesen Posaunen eine Art primitiver Trompeten zu verstehen, denn im zweiten Buch der Chronik, Kap. 5 wird erzählt, dass bei Salomos Tempelopfer vor Vollendung des Baues die Leviten mit all ihrem Anhang gesungen hätten, mit Cymbeln, Harfen und Psaltern, während ihnen zur Seite 120 Priester gestanden seien, die Drommeten bliesen. Auch bei den Hebräern ist wol an Mehrstimmigkeit und Harmonie in unserem Sinne nicht zu denken möglich; waren auch die Musikchöre stark besetzt, so haben sie doch wol nur unisono oder in der Octave gesungen und geblasen; vielleicht auch alternirend und jedenfalls rhythmisch unterstützt durch die Schlaginstrumente. Nach Riemann wäre den Leviten durch König David die Tempelmusik übertragen worden, indem sie das Kimper (die hebraeische Harfe) und das Nebel schlagen mussten, während die Priester in das Schofar und Keren stiessen. Nach dieser Auffassung waren also die biblischen Posaunen mit den geschichtlich beglaubigten krummen Widderhörnern identisch gewesen. – Bei seiner allgemeinen Characterisirung der Hebraer als Culturvolk bemerkt Ambros, dass sie den Griechen gegenüber keine Baumeister gewesen seien, als Poeten aber Bedeutendes geleistet, hinsichtlich der Erhabenheit des Ausdrucks die Griechen sogar übertroffen haben, obwol sie ihnen in Bezug auf Klarheit und Abrundung (sagen wir lieber specifische Schönheit) bedeutend nachstehen. Wie die Griechen kein

Buch Hiob hervorgebracht, so ist den Hebräern kein Dichter wie Sophocles geschenkt worden, von Homer ganz abgesehen, erlaube ich mir hier hinzuzufügen. Aber auch Herder, der mit der Poesie aller fremden Voelker so innig Vertraute, rühmt, dass in Deborahs Triumphgesang sich Poesie, Musik und Mimik vereinigt finde. Die Musik wurde thatsächlich geübt und gepflegt in den Prophetenschulen, wie dies geschehen war in den aegyptischen Königspalästen. David kann gradezu angesehen werden als Begründer der nationalen und der Tempelmusik. Nach Ambros wirkt die Tonkunst hier theosophisch, sie wird *Musica sacra*, Trägerin des Gebets, berührt [erscheint] vielleicht nicht so sehr als Kunst wie als Gottesdienst. Salomos Prachtliebe begünstigte die Ausbildung von Sängern und Sängerinnen. Er selbst war gleich seinem Vater David ein gottbegnadeter Dichter voll Hoheit und Schwung; auch Assaph, von dem sich im Psalter eine Anzahl vortrefflicher Psalmen finden, muss hervorragende Bedeutung zugesprochen werden. Nach diesen Blütezeiten vielleicht schon am Ende von Salomos Regierungsperiode mag aber eine bedeutende Verweltlichung und, damit verbunden, ein ebenso bedeutender Niedergang der hebräischen Poesie eingetreten sein, und hierunter wird zweifellos auch die Pflege der Tonkunst gelitten haben. Wen es interessirt, etwas über die Melodien, nach denen die Juden heute ihre Psalmen singen, zu erfahren, möge bei Ambros im ersten Band seines Werkes auf S. 202 und 203 das Nötige nachlesen.

Ueber das Tonsystem der Indier wissen wir, dass ihre Normaltonleiter (*Swaragrama*) eine siebenstufige war und aus sieben Haupttönen, die den Namen *sruti* führten, sich zusammensetzte. Die Namen der Stufen sind: *sa ri ga ma pa dha ni* und würden in der Tonhöhe unserer A-Dur-Scala entsprechen: Diese Stufen konnten aber auch, obwol sie den Namen behielten, transponirt werden, und klang dann, wenn *sa* auf *c* gestimmt war, *ga* die dritte Stufe wie *e*. Ausserdem habe es aber ähnlich wie bei den Griechen und Arabern noch zahlreiche Färbungen und Stimmungen gegeben, die als besondere Tonarten angesehen wurden. Die Inder teilen die Octave in 22 Teile und unterschieden grössere Ganztöne von je vier, kleinere von je drei und Halbtöne von zwei Teilen (*sruti*). Riemann findet, dass bei einer Vergleichung der Werte, die jenen Stufen zukommen, mit denen der gleichschwebenden und der reinen Stimmung die Abweichungen keineswegs so bedeutend seien, dass unser Ohr sie nicht ertragen könne, und gibt in einer Tabelle Zahlenparallelen, die deutlich beweisen, dass die indische Terz und grosse Sept z.B. viel reiner klangen als in unsrer gleich schwebenden Temperatur. Man wird ihm also zustimmen müssen, wenn er meint, dass mit solchen Werten sich ohne Zweifel eine recht vernünftige Musik habe machen lassen. Das practische Tonsystem der Inder umfasste drei Octaven, vom grossen bis zum zweigestri-

chenen A, die Rhythmik der Inder wird als eine überaus freie und sehr complicirte geschildert, die mit unsern Notenwertzeichen schwer darzustellen sein dürfte. Zahlreich waren bei den Indiern die Schlaginstrumente vertreten, die pauken- und trommelartig geformt oder Rasselwerkzeuge waren. – Ferner besaßen sie trompeten- und posaunenartige Blasinstrumente, sowie Flöten, die mit der Nase angeblasen wurden. Am interessantesten erscheinen ihre Saiteninstrumente. Nach Riemann ist das älteste und merkwürdigste die Vina, bestehend aus einer auf zwei ausgehöhlten Kürbissen liegenden, fast zwei Fuss langen Holzröhre, auf die 19 Stege von wachsender Höhe aufgeklebt sind. An dem einen Ende befindet sich ein aufwärts gebogener Saitenhalter, von dem aus sieben Metallsaiten, über die Stege weglaufend und nur auf dem entferntesten höchsten aufliegend, nach den am andren Ende eingesetzten Wirbeln laufen.

Die 18 kleineren Stege bilden somit ein Griffbrett, und der Spieler kann, je nachdem er an die Saiten auf dem Saitenhalter nähere oder fernere Stege aufdrückt, höhere oder tiefere Töne erzeugen. Auch ein lautenartiges Instrument haben die Inder besessen, das ihnen wahrscheinlich von den Arabern zugekommen ist. – In dem Drama des Königs Sudraka, das neuerdings unter dem Namen *Vasantasena* gegeben worden ist, findet sich im Original zu Anfang des III. Actes eine Stelle, in der von Musik die Rede ist und sowohl die Vina wie der Gesang eines vorzüglichen Künstlers hochgepriesen werden.

„Wiewohl nicht seeentsprossen, ist die Vina (bei der Gährung des Oceans wurden mehrere Personen und Sachen gerettet, die natürlich dann hohe Verehrung genossen)

Doch sicherlich ein Edelstein des Himmels,
Gleich teurem Freund erheitert sie das Herz,
Gibt neuern Glanz geselligem Verein;
Sie lullt den Schmerz, den ferne Liebende
Im Herzen fühlen, hold in Schlummer ein.
Und gibt der Liebe neue schöne Glut.
Ueber Rethilas Gesang sagt Charudatta:
Die Töne waren deutlich, sanft und fließend,
Gar lieblich modulirt und angenehm
Und mit Gefühl und Wärme vorgetragen;
So dass ich oftmals meinte, dass ein Weib,
Das sich verborgen hielt, so deutlich sänge.
Noch tönt der holde Klang in meinen Ohren,
Und noch im Gehen glaubt ich stets zu hören,
Die hellen Klänge jener Melodie,
Der Vina süsse Laute, bald verschwimmend,
Bald mächtig schweifend, bald verhallend wieder,
Bald sich in Läufen wundersam ergötzend
Und wiederkehrend dann zum schönen Thema.“

Sie sehen, dass dieser grosse, hochstehende königliche Dichter, den man nicht mit Unrecht mit Shakespeare verglichen hat, für Musik sehr eingenommen war, ja geradezu schwärmte. Es lässt sich also daraus entnehmen, dass die Inder der Tonkunst wirklich von Herzen zugethan waren und ihre Pflege mit Liebe betrieben.

Die Araber besaßen ein 17-stufiges Tonsystem. Nach Riemann scheint es sehr alt gewesen zu sein, da, als Alferabi im 10. Jahrhundert v. Chr. das griechische System in Arabien einzuführen versuchte, er auf sehr grossen Widerstand gestossen ist. Von dem 22-stufigen Tonsystem der Inder meint Riemann, dass es mehr ein Theorem gewesen, praktisch aber nie vollständig verwirklicht worden sei; wie denn auch unsere gleichschwebende Temperatur exact keineswegs durchzuführen ist. Dagegen verhalte es sich anders mit dem 17-stufigen arabischen Tonsystem, indem dasselbe mittelst reiner Stimmung einer Reihe von 16 Quinten hervorgebracht worden sei (von oben heruntergedacht), nämlich *e-a-d-g-c-f-b-es-as-des-ges-ces-fes-doppel b-doppel e-doppel as-doppel des*. Nun stimmen die achte Unterquint von *e* aus, also *as*, fast genau zusammen mit der Oberterz (*gis*; Unterschied in der Stimmung nur 1/100 Ganzton), so dass eine grosse Reihe von Harmonieen reiner erklingt als bei unserem temperirten Systeme. Riemann lässt diese Reihenfolge vollständig vor uns erscheinen; ich wähle, um die Zusammensetzung deutlich zu machen, nur die vier ersten Accorde aus, die im Gegensatz zu unserer Zusammensetzung verminderte und übermässige Intervalle ergeben, aber doch besser consoniren als die Dreiklänge unsres gleichschwebenden Systems.

A-Dur	<i>a-des-e</i>
a-moll	<i>doppel b-c-fes</i>
D-Dur	<i>d-ges-a</i>
d-moll	<i>doppel es-f-doppel b</i>

Sollten die Araber, bekanntlich im 9. Jahrhundert n. Chr. ein so cultivirtes Volk, dass es in vielen Dingen die noch barbarischen Voelker des Abendlandes weit übertraf, sollten die Araber ebensowenig wie die andern nichtchristlichen Völker die Mehrstimmigkeit und Harmonie nicht gekannt haben, so darf doch nicht aus den Augen gelassen werden, dass sie vermochten, die consonirenden Intervalle in verhältnissmässig hoher Reinheit wiederzugeben. Wie der Verlauf der Entwicklung, den die abendländische christliche Kunst nahm, zeigen wird, ist dieselbe erst im 12. Jahrhundert zu einer unfertigen, im 15. zu einer vervollkommeneten, künstlerische Ziele fördernden Mehrstimmigkeit gelangt. Es wäre interessant zu wissen, ob die vorhergegangnen Kreuzzüge, bei welchen die Christen in fortwährende Berührung mit Arabern kamen, oder die lange Dauer der Maurenherrschaft in Spanien, die erst 1492 vollständig besiegt wurde, also zu einer Zeit, wo schon das erste musicalische Genie in Josquin de Près hervorgetreten war, auf die abendländische Musik Einwirkung geäussert hat oder nicht. Denn in der That hat die durch das Festhalten am griechischen Tonsystem erweckte Scheu vor Terzen und Sexten die Gewinnung eines voll befriedigenden Zusammenklangs fast das ganze Mittelalter hindurch unmöglich gemacht und ist unsre christliche Musik zur Mehrstimmigkeit und Harmonie erst gelangt, als die Theorie sich entschloss, nicht mehr Gesetze zu geben, sondern aus dem, was in der Praxis sich bewährt hatte, abzuleiten. – Wie Riemann sehr richtig bemerkt, ist die Messeltheorie (altarabische Lehre von den Tonmassen) als ein Beweis aufzufassen,

dass die Reinheit der Terzen in diesem System nicht ein zufälliges Ergebniss war, sondern wirklich angestrebt worden ist. Diese Theorie kennt nämlich, und das scheint mir bedeutend für meine vorher angegebenen Vermutungen, nicht nur die Consonanz der Octave, Quinte, Quarte, sondern auch die der grossen und kleinen Terz, ja die der grossen und reinen Sept. Gerade die lang genährte Abneigung vor diesen letztern Intervallen hat aber die christliche Musik verhindert, früher zur Mehrstimmigkeit und Harmonie zu gelangen, da die griechische Tonlehre in Terzen und Sexten keine Consonanzen erkennen wollte. Riemann teilt noch mehreres über die Messeltheorie, die in vielen Dingen ganz originell ist und sich von andern durch vollkommen entgegengesetzte Prozeduren unterscheidet, mit. Doch will ich hierauf nicht näher eingehen, empfehle aber denen, <die> sich hierfür interessiren, das bezüglich bei Riemann nachzulesen. Wie die Griechen haben die Araber einen Unterschied der Tonarten insoweit anerkannt, als je nach Stellung des Halbtones der Character der Tonart sich veränderte. Doch meint Riemann, es handle sich bei diesen Tonarten, noch mehr aber bei den von ihnen abgeleiteten Zweigtonarten und den fünf Lauttonarten eher um Formeln für Melodiebildung als um das, was wir heute im engerm Sinne Tonarten nennen. Jedenfalls sagt er ganz mit Recht, dass die Verschiedenheit des Systemes nicht gehindert habe, eine Musik hervorzubringen, die von der unsern im Princip keineswegs sonderlich abweichend genannt werden könnte. Denn man würde wie bei Indern, Chinesen die diatonische Tonleiter auch hier als Grundlegung wiederfinden und die Vierteltöne der Inder, sogar die Drittelöne der Araber verlören vieles von dem anscheinend Bedenklichen oder Fremdartigen, wenn wir der Tonhöhendifferenzen gedächten, denen wir auch in unserer zwölfstufigen Temperatur begegnen, sobald es sich um freie, vom Spieler oder Sänger selbst bestimmte Intonation handelt. – Das alte Hauptinstrument der Araber ist die Laute (El Aud), die sie von den Aegyptern übernommen hatten. Dass die Araber Streichinstrumente von primitiver und hochentwickelter Form besessen haben, ist erwiesen, doch weniger, dass ihnen hiervon der Ruhm der Erfindung gebühre, da bei ihren häufigen Einfällen in das Abendland sie derartige Instrumente leicht kennen lernen und bei sich einführen, auch ihre ihnen eigentümliche Tonwerkzeuge nach diesen Mustern modifiziren konnten. Es werden noch zwei Instrumente mit Namen erwähnt: das Kemenfek und das Rebek. Letzteres soll einen viereckigen aus Brettern gefügten Resonanzkasten besessen haben, mit einer Saite bezogen und dem Violoncello ähnlich gewesen sein.

Griechenland

Die Darstellung des griechischen Tonsystems erscheint auch bei Riemann noch so äusserst complicirt, dass ich nicht daran denken kann, ihm bis ins Einzelne zu folgen und Sie mit allem dort Mitgetheilten bekannt zu machen. Denn Sie würden nur verwirrende Eindrücke davon empfangen. Trotzdem werde ich aber gezwungen sein, der Besprechung dessen, was wir von grie-

chischer Musik wissen, einen verhältnissmässig grossen Raum zu gewähren, weil, wie schon gesagt, ihre Theorie auf so lange Zeit hinaus bestimmend gewesen ist für die christliche Musik, und zwar, wie wir nicht läugnen können, sie eigentlich nicht gefördert, vielmehr in ihrer raschen Entwicklung gehindert, vielleicht um Jahrhunderte verzögert hat. – Das griechische Ton-system war von Hause aus diatonisch, und die Lyra des Orpheus soll sogar nur vier Töne enthalten haben, deren Stimmung nach Boethius *e, a, h, e'* gewesen sei. In historischer Zeit finden wir ein siebenstufiges System mit Unterscheidung mehrerer Tonarten, bei denen die jedesmalige Stellung des Halbtones bestimmend ist.

Steht derselbe am Anfang *e-f, g, a, h-c', d'*, e so heisst die Tonart dorisch, steht er in der Mitte <phrygisch>, steht er am Schluss lydisch; *c, d, e-f, g, a, h-c'*. Die beiden Hälften, in die die Tonart zerfällt, werden Tetrachorde genannt. Eine weitere Verschiebung des Halbtones im Tetrachord war nicht möglich. Wollte man den Ausgangspunct noch tiefer als bei der lydischen Tonart annehmen, so gelangte man zur zweiten Hälfte der dorischen: *h-c', d', e'*. Bei der Fortsetzung ergab sich aber nicht das Verhältnis der frühern Tonarten, denn das folgende *f-g* ist kein Halbton. Man sah deshalb in dieser Tonart zwei lydische Tetrachorde, aber eins zwischen oben und unten geteilt (*g-a-h – H-C*) und nannte die Tonart mixolydisch. Später aber hielt man, und dies erscheint mir natürlicher, sie für eine Zusammensetzung zweier dorischer Tetrachorde, die aber nicht durch eine Diazeuxis getrennt, sondern mittelst eines gemeinsamen Tones (hier *e*) verbunden waren. Die Trennungsstelle hiess nämlich Diazeuxis (dorisch zwischen *a-h*, phrygisch zwischen *g-a*, lydisch zwischen *f-g*), der gemeinsam verbindende Ton wurde Synaphe genannt. – Neben diesen zwei Haupttonarten gab es abgeleitete, die dadurch entstanden, dass man die Tetrachorde umstellte, das obere Tetrachord also in die tiefere Scala versetzte. Die Diazeuxis lag hier unten (*A-H, G-A, F-G*), und die Tonarten *A-a, G-g, F-f* erhielten den Zusatz *hypo-*, also hypodorisch, hypophrygisch, hypolydisch. Es wurden denn auch andere Umstellungen beliebt, in Folge deren die Diazeuxis oben zu liegen kam und die Tonarten die Vorsylbe *hyper-* erhielten. Diese fielen z.T. mit schon bekannten zusammen.

hyperdorisch *H-c d e-f g a // h*

hyperphrygisch *A H-c d e-f g // a*

hyperlydisch $G A H-c d e-f // g$

Bei der mixolydischen Tonart wollten diese beiden Stellungen der Diazeuxis nicht zutreffen, gleichwohl unterschied man aber die Tonart

$e // f g a h-c' d' e'$

oder $e-f g a // h-c' d' e'$

als hypomixolydisch (ihre Tonreihe fällt mit der dorischen zusammen)

und $f g a h-c' d' e' // f'$

oder $f g a // h-c' d' e'-f'$

als hypermixolydisch, welche mit der hypolydischen zusammenfallen würde.

Es ist nicht unnützlich, diese Namen zu kennen, da in vielen Büchern darauf Bezug genommen wird, ohne dass die Autoren sich veranlasst fühlten, eingehendere Erklärungen zu gewähren. Für die Kenntniss der mittelalterlichen Musik sind sie aber nicht notwendig, indem die Kirchentonarten zwar von den griechischen abgeleitet sind, die Namen derselben sich aber in willkürlichster Weise veraendert und häufig gewechselt haben.

Es genüge hier zu sagen, dass als Haupttonart bei den Griechen nicht die unserm Gefühle am nächsten stehende lydische (die C-Dur-Tonleiter), sondern die dorische $e-f g a // h-c' d' e'$ als bevorzugte galt und bei ihnen die Rolle spielte wie bei uns die Durtonleiter. Das sogenannte vollkommene System der Kithara umfasst zwei Octaven, die man sich vorstellen kann als vier aneinandergereihte dorische Tetrachorde; in der Mitte macht sich die Diazeuxis bemerkbar und zu beiden Seiten von ihr die dorische Tonleiter vom a'' oben nach h unten. Die beiden obern und die beiden untern Tetrachorde sind durch einen gemeinsamen Ton verbunden (Synaphe), in beiden Fällen e und unter den tiefsten Ton des untern Tetrachordes ist noch ein Zusatz zugefügt worden.

Die vier Tetrachorde von oben nach unten gelesen, wurden genannt Tetrachord

der hohen Töne	hyperbolaeon
der getrennten Töne	diazeugmenon
der mittleren Töne	meson
der tiefen Töne	hypalon

Der untere Zusatzton führte den Namen proslambanomenos.

Sehen Sie die Tonreihe an, so finden Sie, dass a insoweit der Hauptton ist, als er sowol in der Tiefe wie in der Höhe den Abschluss bildet und zugleich die Mitte einnimmt. Riemann macht darauf aufmerksam, dass diese Stellung nicht auf Zufall beruhe, da die Mese (dies ist der Name für die mittlere Note) für die griechische Musik dieselbe Bedeutung besessen habe, wie für uns die Tonica. Je nach ihrer Stellung und Tetrachord besaßen die einzelnen Töne Namen wie Nete, Paranete – höchster, nächst höchster, Hypate, Parahypate – tiefster, zweittiefster oder Mese – mittelster, Paramese – neben dem mittelsten ruhender Ton, aber auch andere, die sich auf die Spieltechnik bezogen.

Dieses 15-tönige System hiess amebalon, neben welchem die Griechen noch ein anderes (metabalon) unterschieden, das der Modulation zugänglich war, im Gegensatz zum erstern. Wird bei dem erstern die Diazeuxis, die überhalb der Mese bemerklich ist, als charakteristisches Merkmal auffallen, so ist sie in dem neuen System verschwunden, indem die Mese als gemeinsamer, vermittelnder Ton angenommen wird, die die unterste Note eines dorischen Tetrachordes bildet: also *a-b c d*. Riemann lässt es nun dahingestellt, ob die Griechen für dieses *b*, den einzigen dabei notwendig werdenden neuen Ton, eine besondere Saite bzw. Instrumente eingestellt haben. So wie das *b* an die Stelle des *h* tritt, verliert nämlich nach unserem Begriff das bisher als *Tonica* angesehne *a* diesen Character, *d* wird zur *Tonica*, also modern ausgedrückt hat sich eine Modulation von a-Moll nach d-Moll vollzogen. Nun ist zu bemerken, dass auf den griechischen Instrumenten eine derartige Umstimmung allerdings nicht zu erzielen war, dass aber alle Töne um einen halben erhöht und auch erniedrigt werden konnten, also statt der von *A* nach *a'* aufsteigenden zwei Octaven zwei andere entweder von *As* nach *as'* oder von *Ais* nach *ais'* zu Gehör kamen. Dies bezog sich aber nur auf die mittlere Octave, welche der aeltern siebensaitigen *Lyra* allein zu Gebote stand. Da nun die Griechen wie auch wir heutzutage Tonarten mit sieben Veränderungen vermieden und die Theoretiker vor einer Umstimmung aller Saiten warnten, in dem vorliegenden Falle vorschrieben, weder die drei *a* noch die beiden *c* und *h* umzustimmen, so verringerte sich die Anzahl der möglichen Veränderungen.

Aus der mittleren Octave

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

konnte also werden

e//fis-g a h-c' d' e'

hypodorisch

e fis-g a h cis'-d' e'

phrygisch

e fis gis-a h cis'-d' e

hypophrygisch

e fis gis-a h cis' dis'-elydisch;

unter der Benutzung der *Trite synemmenon* (neu hinzugefügter Ton des *systema metabalon*)

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

mixolydisch.

Diese letztere Tonleiter würde als höchsten Ton den Leitton zeigen; die griechische Notenschrift beweist aber, dass die griechische Grundscala in der Höhe nicht gedacht wurde als mit *e*, sondern mit *f* beginnend. Riemann meint, dass man diesen Oberhalbton nicht habe entbehren mögen und also neben der dorischen und ohne Umstimmung eines Tones auf der neunsaitigen *Kythara* auch über eine hypolydische Scala verfügte: *f g a h-c' d' e'-f'*. Durch Hinzunahme der *Trite synemmenon* wurde *h* in *b* verwandelt und erzielte man die rein lydische Tonart von *f-f'* (unser F-Dur). Riemann erzählt dann noch von weitem Verschiebungen der *Synaphe*, die trotz dem Einspruch aelterer Theoretiker vorgenommen worden sei und die zum Teil ganz neue Namen tragen.

Die Tonleiter *f g-as b c'-des' es' f'*, also unsre f-Moll-Tonleiter ohne Leitton, trägt den Namen hochphrygisch oder aeolisch. Ich mache hier darauf aufmerksam, dass man in frühern Zeiten die Tonreihe *a h-c' d' e'-f' g' a'*, die wir nach dem bisher Vernommenen als hyperphrygisch oder als hypodorisch bezeichnen müssten, stets mit dem Namen aeolisch belegt worden ist. Die Tonreihe *f-ges as b c'-des' es' f'* erhält den Namen hochdorisch oder jastisch. Es würde eine der dorischen gleiche Scala vorstellen (von *e* ausgehend *e-f g a h-c' d' e'*). Riemann sagt auch selbst, dass die Namen aeolisch und jastisch nicht besondere Octavengattungen anzeigen, sondern nur Wiederholungen bekannter in anderer Tonlage. Ein weiteres Eingehn auf die Worte

Thesis und Dynamis, die bei diesen Transpositionsscalen eine Rolle spielen, will ich vermeiden, da Riemann selbst einige Zweifel äussert, ob zur Zeit der ausgebildeten Transpositionsscalen (einer verhältnissmässig spätern Epoche) die verschiedenen Octavengattungen wirklich jene selbständige Bedeutung besessen haben, die im Mittelalter den Kirchentönen unzweifelhaft zu eigen war.

Offenbar bildete den Mittelpunkt des griechischen Tonsystems die Mollscala, da das System *ametabolon* stets eine reine Mollscala darstellt. Da die Griechen in der lydischen Octavengattung die uns vertraute Durscala besaßen und ausserdem noch eine andre mit Durcharacter und übermässiger Quarte, so ist es ja unzweifelhaft, dass ihnen der lebhaftere hellere Durcharacter wohl vertraut gewesen ist; aber verschwiegen soll nicht werden, dass die lydische wie phrygische u.a. Tonarten von den Schriftstellern abfällige Urtheile erfahren haben, und als verweichlichend angegriffen worden sind, während die dorische stets hingestellt wurde als die dem männlichen Wesen geziemende und entsprechende.

Sind alle diese Verhältnisse unserm Verständniss noch ziemlich fassbar und können wir uns denken, dass auf Grund eines solchen Systems Musik, wenn auch nur melodisch-rhythmische, gemacht werden konnte, die von unseren Gewöhnungen nicht zu sehr abwich, so ändert sich doch alles ganz bedeutend, wenn wir von den Veraenderungen Notiz nehmen, die dies System durch Chromatik und Enharmonik erfahren hat. Hierbei ins Einzelne zu gehen, hat schon deshalb keinen Zweck, da unser Wissen ein unbestimmtes, auf Vermutungen beruhendes geblieben ist. Wie berichtet wird, ist in der dorischen Scala die erste Ganzstufe, also *f-g*, um einen halben Ton herunter gesetzt worden, dass die Reihenfolge gelautet hätte *e-f-fis-a*. Dies Geschlecht nannte man das chromatische. Im späteren enharmonischen ging man aber noch weiter, indem hier sogar Viertel-Töne und zwar zwei zur Anwendung gekommen sind.

Riemann gibt selbst zu, dass es nicht klar werde, welche neuen Mittel durch die neue enharmonische Stimmung geboten worden seien, und meint, dass man in der chromatischen Stimmung der Tetrachorde (die enharmonische kam erst später auf) kaum etwas anderes erblicken könne als ein Mittel, den Uebergang in eine andre Transpositions-Scala zu ermöglichen. Jedenfalls können Sie ermessen, wie sehr verwirrend auf die Entwicklung der christlichen Musik das griechische, an sich schon ziemlich complicirte Tonsystem eingewirkt haben muss, da man aus Respect vor den uralten Ueberlieferun-

gen des Pythagoras und später vor dem anerkannt grossen Wissen des Boethius sich verpflichtet gefühlt hatte, fest an demselben zu halten. Und es geschah dieses in einer barbarischen Zeit, wo die Kenntniss der griechischen Sprache und besonders des griechischen Lebens und Kunstschaffens fast in Vergessenheit geraten war, denn bekanntlich ist erst mit dem sogenannten Renaissance-Zeitalter eine Wiederbelebung des antiken Geistes erfolgt und hat man erst zu jener Zeit, also im 15. Jahrhundert, wirklich vermocht, die Cultur dieses hochentwickelten Volkes voll zu würdigen und zu begreifen. Kein Wunder also, wenn in frühern Jahrhunderten ein starres Festhalten an der griechischen Musikwissenschaft die christliche Kunst nicht zu fördern vermochte. Kein Wunder, wenn insbesondere das Hereinspielen der z.T. selbst uns Neuern nicht recht begreiflichen Chromatik und Enharmonik die Verwirrung so steigerte, dass zur Klarheit zu gelangen auf dieser Grundlage unmöglich erschien.

Es erübrigt, Ihnen noch etwas mitzuteilen über die bei den Griechen übliche Schrift [Bezeichnungen] für Noten und rhythmische Gliederung. Was die erste betrifft, so kann ich mich hier darauf beschränken, dass es im wesentlichen eine Buchstabenschrift gewesen ist, über die der Riemannsche *Catechismus* ziemlich ausführlich berichtet, die aber nur für diejenigen, die mit dem griechischen Alphabet vertraut sind, einiges Interesse besitzen kann. Buchstabenschrift scheint auch bei den meisten andren alten Voelkern im Gebrauch gewesen zu sein, doch werde ich nicht vergessen zu erwähnen, dass die Chinesen sich gewisser den Tonnamen entsprechenden Schriftzeichen sowie besonderer Zeichen für Rhythmus und Spielmanieren bedienten und dass auch die Inder bei der Bezeichnung der Töne zwar Buchstaben verwendeten, die Rhythmik und die Vortragsmanieren aber durch allerlei krumme und geschwungene Linien zur Darstellung gebracht haben. – Die griechische Rhythmik war der Poesie und Musik gemeinsam und beschränkt sich im wesentlichen auf einfache Mittel. Die Dauer der Töne wurde durch gewisse Zeichen angedeutet (man hatte solche für zwei-, drei-, vier- und fünfzeitige Längen sowie die allbekannten, dem Halbmond ähnlichen zu einzeitigen Kürzen). Auch gab es Pausezeichen, deren Dauer durch darüber gesetzte Längenzeichen versinnbildlicht wurde. Wichtig ist zu merken, dass die griechische nicht wie die unserige von der Bewegung in gleichen Zählzeiten

ausgeht, sondern sogleich rhythmische Motive zu Grunde legt, die aus Längen und Kürzen zusammengesetzt sind.

Es seien hier namhaft gemacht die vierzeitigen

Dactylus – ° °

Anapäst ° ° –

die dreizeitigen

Trochäus – °

und Iambus ° –

und der fünfzeitige

– ° – Kretinus (Päon).

Eine Länge wurde nämlich für zwei Kürzen und die Kürze für eine Zeit gerechnet. Dactylen hatten in Folge dessen gleiches Gewicht. Bei Trochäen und Iamben waltete das Verhältniss 1:2 vor, während beim Päon sich das Verhältniss 2:3 zeigte. Durch Auflösung der Länge in zwei Kürzen und ähnliche Umgestaltungen werden neue Versmasse gebildet, doch blieben die aus Längen und Kürzen gemischten Motive das Wesentliche und Bestimmende. Im Fuss der griechischen rhythmischen Theorie erblickt Riemann den Tact der modernen Rhythmik, und die griechische Hebung und Senkung (Arsis und Thesis) scheint ihm mit dem leichten und schweren Tactteil, wie wir diese Begriffe verstehn, gleichbedeutend zu sein.

Hierbei darf aber nicht vergessen werden, dass im Mittelalter beide Worte im gegentheiligen Sinne verstanden worden sind, weil Thesis (Senkung des Fusses beim Tanz) auf die Senkung der Stimme bezogen wurde und damit als das Nachlassen angedeutet werden musste, während mit Arsis die Hebung der Stimme bezeichnet wurde. Gegenwärtig ist man aber hiervon abgekommen und benutzt beide Worte wieder im Sinne der alten Griechen.

Wer sich für diese Gegenstände speciell interessirt, wird bei Riemann noch über verschiedene merkwürdige Specialitäten Bemerkung finden. Mir genügte, Ihnen die lyrischen Muster, die seine berühmtesten geworden sind, Muster, die aus dem Zusammenschlusse mehrerer rhythmischer Reihen entstanden, namhaft zu machen. Sie nennen sie das Sapphische, das Alkäische, das Asclepiadische und das Archilochische. Deren rhythmische Verschiedenheiten macht Riemann durch unsere heutige Notenschrift anschaulich, wie z.B. durch die Folge von 1/4, 1/8, 2 punctirte Achtel etc.

Auffällig erscheint ihm mit Recht das häufige Fehlen eines vierfachen Fusses, so dass in Folge dessen Ende und Wiederanfang des Metrums nicht gut zusammenstimmen in dem Sinne, wie in der modernen Musik der Tact glatt fortläuft. Vielmehr setzt beim Wiederanfang das Metrum ganz selbständig und abgetrennt vom Vorhergehenden aufs Neue ein.

Den Griechen stand zuhächst die Vocalmusik; die Oden ihrer grossen Lyriker wurden gesungen, auch die Epen Homers werden nicht gesprochen, son-

dem gesänglich vorgetragen worden sein, und in ihren Tragödien spielte die Musik eine ganz bedeutende Rolle, da sich hier Poesie, Musik und Mimik zu einem Ganzen vereinigt hatten.

Was die Instrumente anbelangt, so genossen bei den Griechen die Saiteninstrumente die höchste Bevorzugung. Sie besaßen Harfen und Lauten wie Aegypter und Hebraer, doch gelangten diese nicht zu grösserer Bedeutung, da bei den Wettkämpfen in Olympia und Delphi nur Lyra und Kithara als zulässig anerkannt waren. Die den Griechen von Aegyptern oder Assyrien überlieferte Lyra hatte sich zu einem Instrument entwickelt, das aus einem Resonanzkörper in Form einer Schildkrötenhaut bestand, aus dem sich zwei durch ein Querholz verbundene Säulen erhoben. Von diesem Querholz liefen die Saiten über den Resonanzkörper.

Die Kithara unterschied sich von der Lyra nur durch die Form des Schallkörpers, die bei ihr flach und viereckig war. Ihre geringe Saitenzahl wurde stetig vermehrt; während anfangs nur vier Saiten in Gebrauch <waren>, zählte man später deren 12 und zuletzt 18. Dieselben, aus Därmen gedreht, wurden mit einem sogenannten Plectrum gespielt.

Ein Instrument für acustische Lehrwerke war das Monochord, sowohl das nur mit einer Saite mit verschiebbarem Steg versehene antiphone, als auch das mit vier im Einklang gestimmten Saiten bezogene, paraphone Monochord.

Unter den Blasinstrumenten genoss die Flöte hohes Ansehn (Aulos genannt). Ein bloss den Hirten gehöriges Instrument, für künstlerische Zwecke nicht verwandt, war die Syrinx oder Panflöte.

Interessant ist, dass im letzten Jahrhundert v. Chr. die Orgel auftauchte, zwar in sehr primitiver Gestalt, aber doch unzweifelhaft als der Keim unseres spätern Hauptkircheninstrumentes. Es war eine Reihe verschieden gestimmter Pfeifen ohne Tonlöcher, die auf einem Kasten angebracht waren. Durch Bälge wurde Luft eingepumpt und diese ihrerseits wieder durch Wassergewicht comprimirt und regulirt. Mittelst des auf solche Weise künstlich erzeugten Windes wurden die Pfeifen angeblasen, indem durch Oeffnung von Ventilen dem Winde der Weg zu den Mundstücken geöffnet worden war. Der Erfinder der Wasserorgel, mit der sich später auch der Kaiser Nero beschäftigt haben soll, ist Ktesibios in Alexandria gewesen. Aus Gründen der Haltbarkeit liess man später das Wasser weg, im übrigen hat sich aber diese Or-

gelspecies Jahrhunderte lang unverändert erhalten. Ausserdem besaßen die Griechen auch Trompeten (*salpinx* war ihr Name), die nicht nur im Kriege, bei gottesdienstlichen Handlungen, Heroldsrufen etc. Verwendung fanden, sondern sogar zu den Wettkämpfen zugelassen, also als Kunstinstrumente angesehen worden sind. Auch von einem dem hebräischen Widderhorn ähnlichen Instrumente sowie von Schlag- und Klapperwerkzeugen, die wahrscheinlich bei den Dionysos-Festen ihre Verwendung gefunden haben mögen, wird uns berichtet.

An der Hand von Ambros will ich Ihnen nun auch noch einiges über die geschichtliche Entwicklung, die die Musik bei den Griechen erfahren, mitteilen. Eine solche hat sie nämlich erlebt, da sie nicht blos von culturhistorischer Bedeutung für dies Volk gewesen ist. In der Zeit vor der dorischen Wanderung, etwa 1000 v. Chr., hatte alles ein asiatisches Ansehn. Nachher aber entwickelte sich die Tonkunst schnell, wenn auch immer im engsten Verbande mit der Poesie. Ein uraltes *Linoslied* erhebt ähnlich wie in Phrygien und Aegypten Klage um einen frühzeitig gestorbenen Jüngling. Den Gesang selbst kann man sich am besten als vom natürlichen Tonsinn eingegebene Inspiration vorstellen, zu deren Gesamtwirkung Poesie, Musik und Mimik aufs innigste verknüpft und gewissermassen zu einem Ganzen verwachsen, beitragen. – In der Heroenzeit gab es Sänger von Profession, und die grossen Helden sahen im Sänger den willkommenen Begleiter. Alexander der Grosse, seiner umfassenden Bildung nach ein Grieche der spätern Zeit, beneidete bekanntlich den Achilles, weil seine Thaten durch Homers unsterbliche Gesänge verherrlicht worden seien. Nach der dorischen Wanderung, die Ambros eine Voelkerwanderung im Kleinen nennt, erfolgte eine Teilung des Volkes in Jonier, Dorier und Aeolier, von denen die beiden ersten in Kunst wie Leben entschieden vorwalteten. Die Anklänge an asiatisches Wesen, asiatische Gewohnheiten verschwanden mehr und mehr. Das homerische Epos erhielt sich als Tradition; herumziehende Rhapsoden trugen es stückweise vor, wahrscheinlich in aehnlicher Weise wie die nordischen Sänger, Skalden genannt, die Gesänge der *Edda* an den scandinavischen Königshöfen zur Darstellung zu bringen gewohnt waren. Das eigentliche Nationalfest bildeten die Spiele zu Olympia, die 776 v. Chr. begannen. Athletische Kämpfe standen hier anfänglich im Vordergrund, und musische Wettkämpfe spielten eine sehr untergeordnete Rolle; ohne festlichen Chor-

gesang wird es aber bei diesen Zusammenkünften nicht abgegangen sein. Vorwiegen der musischen Kämpfe scheint in Delphi geherrscht zu haben, dessen Spiele auch die pythischen genannt werden. Ausserdem wird dann noch von nemeischen und isthmischen berichtet. Die jüngsten dieser Spiele waren die mit den Panathenäen verbundenen, die durch Perikles, also erst nach Beendigung der Perserkriege, eingeführt worden sind. Die Rhapsoden scheinen mehr dem Schauspielerstande angehört zu haben, indem für die eigentlichen Professionsänger das Wort Aöden vorzugsweise angewendet wurde. Allmählich lockerte sich nun auch das Band zwischen Musik und Poesie, und in Folge dessen wahrscheinlich kam eine selbständige Instrumentalmusik auf.

Als ein Reformator der Musik gilt Terpander, auch wird von Einflüssen, die Kleinasien ausgeübt, berichtet, wobei nicht zu übersehen ist, dass grade Kleinasien mit griechischen Colonien dicht besaet war, das hellenische Volk also derartige Einflüsse nicht als ausländische empfinden konnte. Die viersaitige Lyra wurde von ihm zuerst um drei Saiten vergrössert und allmählich bis zur zwölfsaitigen vermehrt.

Pythagoras fügte die achte hinzu und mehrere andere die übrigen vier. Schon Terpander soll in Aegypten gewesen sein und wird für den Begründer der hellenischen gottesdienstlichen Musik angesehen. Das Citherspiel soll durch ihn gehoben worden sein, das Flötenspiel durch den jüngeren Olympos.

Bevor die eigentliche, bekanntlich hoch bedeutende griechische Lyrik in den Vordergrund trat, hatte man Dithyramben gekannt, wahrscheinlich bei den Dionysosfesten gesungen und von der bacchischen Leidenschaft erfüllt, die diesem Cultus seinen eigentümlichen aufregenden Character verlieh. Es gab auch Volkslieder einzelner Gaue, und man unterschied dorische, lokrische und andere Tonweisen. Im 6. Jahrhundert begann die lyrische Poesie sich geltend zu machen. Alkäos (580), Sappho (560), Anacreon (500) wurden als Dichter gefeiert. Die Hymne wurde ersetzt durch die Ode. Bei den Gastmählern erklangen die sogenannten Skolien. Im Westen Griechenlandes tauchten die bekannten Sänger Ilysos, Arion, Tisias, Stesichoros auf. In des letzteren Chorreigen will man den Keim jener Chöre erblicken, aus denen die griechische Tragödie herauswachsen sollte. Eine Weiterentwicklung der Tonkunst wurde hauptsächlich durch Arion gefördert, und die Musik erhielt nachgerade ein oratorienähnliches Gepräge. Thespis vermittelte bekanntlich den Uebergang zum Drama. – Eine streng wissenschaftliche Betrachtung hatte die

20

Tonkunst durch den berühmten Pythagoras erfahren, der 680 in Samos geboren, nach Babylon und von da nach Aegypten gekommen sein soll. Er ging durchaus als Naturforscher vor; entscheidend werden für ihn die acustischen Verhältnisse, die Zahlen. So fand er, dass die Octave zum Grundton im Verhältniss von 2:1 stehe, die Quint wie 3:2, die Quart wie 4:3. Verhängnissvoll wurde seine Annahme, dass, weil die Verhältnisse der Terzen und Sextenintervalle complicirt erscheinen, diese ohne weiteres für Dissonanzen erklärt werden müssten. Aus Verehrung für Pythagoras blieb dieselbe lange ungestört und, wie wir bei Betrachtung der frühesten christlichen Musikanfänge sehn werden, hat auch später noch einen grossen und zwar hemmenden Einfluss ausgeübt. Ausserdem soll Pythagoras auch noch die Tonschrift erfunden haben. Unter seinen Nachfolgern wird Lasus genannt, dessen Schule der berühmte Sänger Pindar entstammt ist. Als einer der grössten Meister auf dem Gebiete der Chorpoesie war er natürlich zugleich auch Musiker. Es gibt eine einzige Melodie, die von ihm erhalten geblieben ist und die der berühmte belgische Theoretiker Fétils rhythmisirt hat. Phrynis, ein Lesbier, soll die Kithara bis auf neun Saiten vervollkommenet haben, nach Riemann hätte allerdings ein anderer, Theophrast von Pieria, die neunte Saite hinzugefügt. Im Uebrigen habe durch diesen Phrynis sich eine neue Richtung Bahn gebrochen –, Pindar habe von da ab für alt, also nach unserm Sprachgebrauch wol veraltet gegolten. – Es wird nun noch der Entwicklung der Tragödie gedacht, die bekanntlich aus den gottesdienstlichen Chören herauswuchs. Aeschylus hatte zwei Schauspieler sich gegenüber treten und in dramatisch belebten Gesprächen die Handlung als etwas sich Ereignendes, thatsächlich Geschehendes an den Ohren der Zuhörer vorüber ziehn lassen. Indem Sophocles, der weniger erhabne, aber menschlich ergreifendere, den dritten Schauspieler zufügte, brachte er das griechische Drama zur Vollendung. Die Verfeinerung, die es unter Euripides erfuhr, führte später auch seinen Verfall herbei. Die Chöre bildeten den Rahmen für die dramatischen Vorgänge; indem sie sich in allgemeinen Betrachtungen, die aber auf das Ebengesehne mehr oder minder Bezug nahmen, ergingen, entzogen sie die darzustellende Handlung der abträglichen Atmosphäre des alltäglichen prosaischen Lebens und hoben sie in eine höhere ideale Sphäre hinauf. Je mehr diese Chöre zurücktraten, an Bedeutung einbüssten, um so mehr verlor auch das griechische Drama den ihm eigentümlichen Reiz und neigte sich dem

Verfalle zu. Als dann die Römer die Welt und demnach auch Griechenland sich unterwarfen, gab es kein eigentliches griechisches Drama mehr und erklärt sich hieraus zur Genüge schon, dass von einem römischen Drama nachher überhaupt nie die Rede sein konnte. Denn in Literatur und Kunst haben die Römer alles von den Griechen angenommen, alle ihre Leistungen als überlegen anerkannt und nachgeahmt. Die durch das Schwert Überwundenen zeigten sich auf dem Felde des Geistes während der ganzen folgenden römischen Weltherrschaft als die wirklichen Sieger. – Natürlich waren die Dichter dieser Tragödie zugleich mit der Musik vertraut, und es wird in vielen Fällen angenommen werden können, dass sie sich auch der musicalischen Composition ihrer Chordichtungen unterzogen haben. Dass sie sich zum mindesten um den musicalischen Anteil ihrer Tragödien auf das gewissenhafteste bekümmerten, ist durch das Zeugniß mehrerer Schriftsteller zweifellos dargeboten worden. Die Aufführungen fanden dreimal im Jahre bei Gelegenheit der Dionysosfeste statt und die Tragödien-Dichter stritten wie Rhapsoden und Aöden um den Preis.

Der berühmte Bericht Platos über das Gastmahl des Agathon, welches Anselm Feuerbach zu einem ebenfalls berühmt gewordenen Bilde den Vorwurf geliefert hat, wurde veranlasst durch den Triumph des Agathon, der als Tragödiendichter aus einem solchen Wettstreit als Sieger hervorgegangen war. Wie die Schauspieler auf dem Cothurn, einem erhöhten Schuhwerke, sich bewegten, um von den gewöhnlichen Menschengestalten sich abzuheben, so wird auch ihre Declamation nichts von der heute gebräuchlichen naturalistischen an sich gehabt, die Recitation vielmehr einer Art von Gesang geglichen haben. War doch die Tragödie gewissermassen ein Teil des Gottesdienstes gewesen, zu welchem an und für sich der Gesang als eine nothwendige Zugabe gehörte.

Nachdem die griechische politische Selbständigkeit aufgehört hatte und schliesslich im römischen Weltreiche verschwunden war, behauptete, wie schon gesagt, die griechische Cultur sich siegreich allen andern Culturen gegenüber und gewann eben dadurch, dass die Römer sie annahmen, einen Einfluss über die gesammte damalige gebildete Welt.

Selbständig gemacht haben sich die Römer auch in musicalischer Beziehung nicht; denn selbst die Musikübung überliessen sie in der Hauptsache den Griechen. Im allgemeinen scheinen sie sich an weichlicher Musik besonders erfreut zu haben; die Flöte wurde als Lieblingsinstrument betrachtet, neben welcher auch eine Hirtenflöte (fistula) gern gehört wurde, die im Character unserer Oboe geglichen haben mag. Natürlich erfreuten sich die griechischen Instrumente, Lyra und Kithara, liebevoller Pflege; ein viel genanntes Nabli-

um soll dem hebräischen Nebel ähnlicher gewesen sein als der ägyptischen Laute.

Unter den kriegerischen Instrumenten werden genannt die tief klingende Tuba, eine grade Trompete für die Infanterie, der hochtönende Lituus für die Cavallerie (Vorfahr der mittelalterlichen Zinken) und die gewundene Buccina, die vielleicht noch tiefer tönte wie die Trompete und im Character sich unserer Posaune genähert haben mag. Auch den Namen soll die letztere, die Anfangs Busaun genannt worden, von der römischen buccina übernommen haben.

Dass ein so kriegerisches Volk auch Krieger-Instrumente besessen, erscheint natürlich selbstverständlich, doch dürften sie eben nur im Krieg Verwendung gefunden, zu rein musicalischen Zwecken wenig benutzt worden sein.

Bekanntlich war [hatten die Römer nach der Schlacht von Aktium], nachdem Octavianus sich zum Oberherrscher des römischen Reiches gemacht und als Kaiser Augustus den Thron bestiegen hatte, für die damals bekannte, den Römern fast vollständig unterworfenen Welt eine verhältnissmässig ruhige und friedliche Zeit gekommen, die der Ausbreitung des unter Augustus Nachfolger Tiberius zuerst verkündeten Christentumes sich sehr förderlich erwies. Nach drei Jahrhunderten war die neue Lehre bereits so erstarkt, dass sie als Staatsreligion anerkannt wurde, und die Rolle des Verfolgten mit der des Herrschers vertauschen konnte. Etwa um diese Zeit herum können wir auch Anzeichen dafür bemerken, dass Versuche gemacht wurden, dem neuen Inhalt des Christentums einen musicalischen Ausdruck zu verleihen. Vorderhand handelte es sich nur um die für den Gottesdienst notwendig erscheinenden Gesänge und konnte von einer musicalischen Literatur noch nicht im geringsten die Rede sein.

CHRISTLICHE MUSIK

Christliche Musik. Darstellung, wie lange es gebraucht, zu wirklicher Musik zu gelangen. Nebeneinanderstellung von Ambros und Riemann. Das Material verdanken wir, was das Tonsystem betrifft, den Griechen, was die Melodien betrifft, wohl vieles den Hebräern. Mit der Zeit wurde Ordnung geschaffen. Es wurden Anfang des 4. Jahrhunderts unter Papst Sylvester Sängerschulen gegründet. Das Concil zu Laodicea bestimmt, dass bestimmte Sänger allein die Kirchengesänge vorsingen. Ambrosius 374–397 Bischof von Mailand, führte Antiphonen aus der

byzantinischen Kirche in die römische ein. Bedeutung als Componist von fünf bekannten Hymnen, aber nicht Einführer der Buchstabenschrift. Der sogenannte Ambrosianische Lobgesang nicht sicher von ihm. Nach Riemann hatte die byzantinische Kirche neben hebraeischen Melodien auch griechische Hymnen aufgenommen und sich der griechischen Notenschrift bedient, mit Chromatik und Enharmonik gebrochen und eine einzige diatonische Scala aufgestellt, die der Tonfolge unserer A-Dur-Tonleiter gleich kam. Für diese brauchte man die 7 Töne des griechischen Alphabets. Daneben Martyrien, bis jetzt in der neugriechischen Kirche gültig. δ dorisch, ϕ lydisch etc., die abgeleiteten Töne behielten ihre Bezeichnung. – Hierdurch Tonreihen übermittelt, die weder zu den antiken noch den mittelalterlichen passen. – Bedeutung erhielten 4, von oben nach unten gehend $g-g'$, $f-f'$, $e-e'$, $d-d'$, Kirchentöne α β γ δ . Dazu abgeleitete, nach Art der Hyptonarten / plagale, C-c', H-H, A-a, G-g, die ersten blieben Haupttöne / authentisch, umgekehrt numerirt. I d-d dorisch, III e-e phrygisch, V f-f lydisch, VII g-g mixolydisch. Die plagalen A-a hypodorisch, H-h hypophryisch, c-c' hypolydisch, d-d' hypomixolydisch. Notenschrift des byzantinischen Tonsystems sehr complicirt. Im Abendland entwickelte sich dies System erst später unter Theoderich dem Grossen. Boethius grosser Gelehrter, der die gesamte griechische Musikwissenschaft lateinisch darstellte und hierdurch mehr Verwirrung als Segen stiftet. Traccius Alacin im 8. Jahrhundert erwähnt zuerst die Kirchentöne mit griechischen Namen protos etc., also wohl von Byzanz eingeführt. Papst Gregor der Grosse (590–604) hatte Gesangbücher zusammenstellen und der ganzen Kirche zur Norm machen lassen. Der gregorianische Gesang soll aber schon im ambrosianischen vorhanden gewesen, ein Unterschied beider erst im späten Mittelalter zu Tage getreten sein. Wahrscheinlich hat Gregor nichts Neues eingeführt, sondern nur gesammelt, geregelt, redigirt. Die von ihm notirten Antiphonarien sind in Neumenschrift aufgezeichnet. Neu ist die Textunterlage, nicht mehr poetische Versmasse, sondern Prosa, wenn auch schwungvoll und hochpoetisch.

Die Veränderung, dass $d-d'$ statt $e-e'$ für dorisch angesehen wurde, soll auf eine missverstandene Stelle des griechischen Schriftstellers Ptolemäus zurückzuführen sein. Ausführlicher bei Riemann. Es treten noch hinzu die Namen aeolisch $a-a'$ (a-Moll ohne Leitton), hypoeolisch $e-e'$ und jonisch (C-Dur-Tonleiter), $g-g'$ Hypoionisch.

Notenschrift. Im Abendland Neumenschrift. Zu Gregors Zeiten schon gebräuchlich, bestehend aus verschiedenen Zeichen mit lateinischen Namen, die das Steigen und Fallen anschaulich machen sollen. Ihre Tonbedeutung nicht mehr mit Sicherheit zu entschlüsseln.

Nach Hucbalds (10. Jahrhundert) Zeugnis Neumen unsicherer Führer. Latein-Buchstabenschrift im 10. Jahrhundert. Aelteste Documente von Notker Balbulus (†912) und Hucbald. Notkers Tonsuite $E-F-G-A - B-C-d-e - f-g-a$

b – c-d-e-f. Die schnell allgemein verbreitete Schrift umgewandelt durch den Abt Odo von Cluny. Wie die Griechen Mitte und Grenzton *a*, unten ein Γ zugefügt. Bei notwendig werdenden Noten auch griechische Buchstaben. Wegen der Triten *synemmenon* Modulation von *a* nach *d* durch den Ton *b* statt *h*, eckiges *b* (*durum*) oder *quadrum*, *b* rotundum oder *molle*. Hierdurch unser *H* und *B* nebeneinander gestellt. Statt der griechischen Buchstaben in der Höhe zog man später die Verdopplung der lateinischen vor, welche unter- resp. übereinander gestellt wurden. – Einen Versuch, die Neumenschrift auf andre Weise zu beseitigen, wird dem im flandrischen Kloster St. Armand lebenden Hucbald zugeschrieben, doch wird dieser von neuern Forschern als Pseudo-Hucbald bezeichnet, indem die betreffende Schrift etwa 100 Jahre jünger sei als der 930 gestorbene Hucbald. Eine wesentliche Verbesserung wurde in dieser Beziehung nicht erreicht, obwohl Abt Wilhelm von Hirschau die Hucbaldschen Vorschläge practischer gestaltete und der 1054 † Hermanus Contractus eine neue Schrift aufstellte, die trotz Beseitigung eines Hauptmangels der Neumenschrift doch noch nicht das richtige traf und sich nicht behauptete.

Eine einschneidende Wirkung erzielte Hucbald mit seinem Versuche, zur Mehrstimmigkeit zu gelangen. Er ist bei alledem nicht als Erfinder des sogenannten Organums anzusehn, das schon existirte. In Octaven mag man lange zusammen gesungen haben; man versuchte die nächstliegende Consonanz, die Quinte, und sang in Quinten-, später in Quartenparallelen. Ausserdem das sogenannte schweifende Organum. Hier walten auch Quarten vor, doch werden auch andre Intervalle, Secunden und Terzen, mit eingemischt. Ein roher Versuch, zur Mehrstimmigkeit zu kommen, hatte darin gelegen, dass über einer festliegenden Stimme, die orgelpunctartig erklang, sich eine Melodie bewegte. Diese Praxis mag bei dem schweifenden Organum mit berücksichtigt worden sein.

Man hatte im Jahre 1000 den Weltuntergang erwartet, freute sich des neugewonnenen Lebens. Triumphe der Baukunst. Romanische und gotische Dome. Für die Musik keine Erntezeit, aber grosser Fortschritt durch Guido von Arezzo. Sehr verbesserte Singweise. Verbesserung der Notirung. – Erfindung des Hexachords, Auslassung des siebten Tones und Wiederanfang bei einem neuen Tone innerhalb des früheren, *ut re mi fa sol la*.

Γ bis E, C-A, F-D, G-E, c-a, f-d, g-e

Ging man, nachdem man *e-g* gehört, von *a* nach *b* weiter, wurde *a* zum *mi*, *g-a* = *sol-mi*, daher der Name Solmisation, ging es von *a* nach *f*, so wurde *h* = *mi*, *a* = *re*. Umfang von Γ zu e'' . Der Fehler der Solmisation wäre nach Riemann, dass in der Fortführung der Melodie bis zur Octave eine Modulation gefunden wurde. Meiner Ansicht bildet das Weglassen der grossen Sept und der Sext den Beweis für die Unnatürlichkeit der künstlichen Octave von *c-c'*, indem die Harmonieverbindung darauf hinweist, dass der Leitton unter der ersten Stufe gedacht, die Tonleiter als von *c-a* aufsteigender, bis *h* zurückgehender, in *C* schliessender Ring aufzufassen ist. – Die Verbesserung der Notenschrift bestand darin, dass in vierliniges Notensystem Neumen eingezeichnet wurden, dass in mannichfache Systeme Ordnung gebracht wurde und durch weise Benutzung der Zwischenräume sich alles vereinfachte. Die Neuerung wurde sofort allgemein acceptirt, eingeführt. Guido 1026 in Rom beim Papst. Im 12. Jahrhundert treten statt der Nägel und Hufeisen-Zeichen die viereckigen quadrirten Noten auf, neben denen sich allerdings auch schräg von oben nach unten oder umgekehrt laufende oblongische Figuren erhalten. – Guido wurden viele Entdeckungen zugeschrieben, auch die des Clavieres, doch ist hierunter wohl das Monochord zu verstehen, und zwar eine Verbesserung des schon gebräuchlichen Instruments (4-teilige Figur des Monochords). Claves Teilungspuncte, entsprungen, um den Schüler die Töne der acht Kirchentönen auf einem Instrumente hören zu lassen.

Orgeln kamen mehr und mehr in Aufnahme, erst später durch den aus dem Orient mitgebrachten Psalter und Clavichord.

Troubadoure und Ministrels. Hohe Blüte der Dichtung, troubador mit jongleurs. In Nordfrankreich und England. Trouvères (ernster und würdiger), hohe Herrin. Richard Löwenherz, Thibaut von Nevarre, Robert von Auvergnac. Anmutig hinschreitende Melodien. Bekannte Namen Taudit, Adam de la Halle, Machaut.

Die letzten Uebergänge zur gelehrten Musik. Als solche trocken unerquicklich, als Troubadours liebenswürdig. Adam de la Halle erster Dramatiker. Singspiel *Robin et Marion*. Einige neue Instrumente kamen in Aufnahme (Rubebe, Vieille), vielbeschäftigt die kriegerschen.

MINNESÄNGER UND MEISTERSINGER

Bei beiden nicht bloß Liedweisen, sondern metrische Schemata vorragend. Vor allem die Dichtung Hauptsache, Musik nur Gefäß. Gregorianischer Zug in einem Teil der Weisen, der andre volksliedartig. Nicht alle Minnesänger adlich. Gegenüber Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Heinrich der Schreiber, Heinrich von Zweterlin – Biterolf, Affdingen Bürgerliche. – Das bekannte classische Viergestirn. – Meistersinger plebejische Ausgabe der Minnesänger. Zunft und handwerksmässig. 1587 Wappenrecht und Freibrief, bald durch ganz Deutschland verbreitet. 1780 in Strassburg aufgelöst. – Völliges Ende gefunden 1830 in Ulm. Die Melodien beider ohne Einfluss auf Kunstentwicklung. Die großen deutschen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts griffen nach dem Volksliede. Zweite Hauptmacht neben gregorianischem Gesang. Manchen Entstellungen insbesondere der Instrumentationen ausgesetzt. – Durch das Volkslied unverwüsthche Lebenskraft in todte Gelehrsamkeit gebracht. – Niederländische und französische Volkslieder fast noch wichtiger wie das deutsche für Musik. Entwicklung. *Ommе armé*. Geistliche Schauspiele (ohne jede Aehnlichkeit mit dem Drama). Weltliche Liederspiele von Adam de la Halle. Der Gesang der geistlichen Schauspiele ritual. Je mehr er dramatisch wurde, desto populärer, ja derber und trivialer wird die Musik. – Entwicklung der Polyphonie. Die Kunstpfeifer, Minnesänger, Trouvères, Meistersinger hatten sich wieder um Melodie gekümmert. Aus dem Orient kam der Reim; der Geist der lateinischen Sprache geändert, antike Metren vergessen. Mensuralmusik. Franco von Cöln Anfang des 12. Jahrhunderts, <musica> mensurabilis gegenüber der musica plana, der nach langen und kurzen Zeiten gemessne Gesang. Schweifendes Organum hatte mehrere Töne zu einem gekannt. – Déchant unterschieden vom Organ durch das acceptirte Princip der Gegenbewegung. Die discantirende Stimme nimmt zum cantus firmus abwechselnd Quinte und Octave. Schluss in der Octave. Hieraus weiter gehend. Eingeschobne Noten, nachschlagend Accord oder Durchgangston oder Wechselnote. Fauxbourdon. Jedem Tone des Cantus firmus stehn gleichzeitig zwei Töne gegenüber. Terz und Sext bevorzugte Intervalle, zweistimmige in Terzen, Anfang und Schluss Einklang. Zweistimmige Notirungsweise. Die Klänge, die sich mit Quinten-Parallelen folgen, Anfang und Schluss 1-5-8. Da die untere Stimme

eine Octave höher gesungen wird, sind es Folgen von 6-4-Accorden, also musicalisch annehmbar. – In den ersten Zeiten des polyphonen Satzes entwickelten sich folgende Formen: Organum, Sätze, denen nicht mensurierte cantus planus Melodien zu grunde liegen; Motetus jederzeit dreistimmig, mensuriert kunstvoller gestaltet – copula auf einem Cantus firmus mit langen Noten im Discant in schneller Bewegung. Hoquetus wechselvolles Pausiren der Stimmen, zerhackter Gesang. Conductus ohne Cantus firmus, drei frei erfundene Stimmen. – Die Mensuralmusik hatte dem Rhythmus zum Recht verholten. Longa – brevis:



Das Mass war dreizeitig, Longa und brevis (1 Longa = 2 Breves). Dreizeitiger modus: perfectus, zweizeitig: imperfectus. Johannes de Muris bezeichnet als kleineren Wert die minima:



Tempobestimmungen noch unsicher.

Aus Organum, déchant, faux bourdon erblühte der Contrapunct; Déchant war den Saengern überlassen geblieben, die oft böse Dinge verübt hatten, so dass Papst Johannes XXII. 1322 ihn verbot. Ebenso hatten die Saenger früher auch selbständig contrapunctirt. Willaert soll sich hierin ausgezeichnet haben. Contrapunct kommt im 12. Jahrhundert auf als Bezeichnung für Mehrstimmigkeit, punctus contra punctum. Die Anerkennung der Terzen und Sexten als Consonanzen 1190 Franco von Coeln. 12. Jahrhundert Marchettus von Padua nennt sie wieder Dissonanzen, die aber das Ohr vertrage, während Sekunden und Septimen nicht. Franco gibt die ersten, noch ungenügenden Regeln. Bessere gibt nicht, wie man glaubt, Johann de Muris, sondern Philipp von Vitry, verbietet die Folge von Einklang von Einklängen, Octaven, Quinten. Gestattet die von Terzen und Sexten. – *Summer is cumen.* Canon für 4 Stimmen mit Kukukruf. – Theorie wird segensvoll, seit sie bei der Praxis in die Lehre geht, Erfahrungen sammelt, nicht vorher befehlen will.

NIEDERLÄNDISCHE EPOCHE

Grosse Sicherheit im Auftreten. Ende des 14., Anfang des 15. erstaunliche Thätigkeit. Freilich wird behauptet, der Engländer Dunstaple habe mit Erfindung des Contrapunctus den Anfang gemacht (Tinctoris). Doch hat sein Ruhm nicht lang gedauert, 1458, als er starb, war die niederländische Schule schon hoch angesehen.²

Die ersten Künstler sind noch einfach, ihre Arbeiten haben etwas Knospenhaftes. Dufay †1474, Binchois †1460, Vinc. Fauquier, Elay. – Uebergang zu Ockeghems Schule gebildet durch Busnois, 1467 Sänger bei Kardinal Teméraire, Hayne, Caron, Regis. Etwas kerniger und energischer. Der berühmte Tinctoris, Theoretiker, 1480 Lehrer in Neapel. Hycart, Wilh. Guarnier. Auch der berühmte Gafurius. Vorlesung in Neapel 1478. – Venedig selbstständig bis zu Willaerts Auftreten 1527. In Frankreich herrschen gleichfalls Niederländer. – Entwicklung der Künste und Wissenschaften im 15. Jahrhundert. Entdeckungen. Buchdruck. America. Während überall Renaissance, blieb die angestrebte Wiederernewerung der antiken Musik verschoben bis 1600.

Die Niederländer bildeten die Polyphonie bis zum höchsten Grade aus. Niederländische Künste. Geheimhaltung der Zunftregeln. Verschweigen des Inhaltes. Rätselcanons. Rätselhafte Sprüche etc. – Ueberwiegende Anzahl auf gregorianischen Sang und Volkslied. – Neben der Missa die Motette. – Evangelium und Erzählungen. Lamentationen (über Jeremias Klagelieder). Marienlieder. Psalmen etc. Eigentliche Kleinkunst das weltliche Lied.

Theoretiker: Glareanus befürwortet die Aufnahme zwei neuer Haupttonarten zu den alten, so dass im Ganzen zwölf sind, aeolisch und jonisch. Aus praktischen Gründen. Man empfand das Bedürfniss wirklicher Schlüsse, die ohne musica ficta nicht möglich waren. Vollkommenes Durchschlagen Glareans. Theorie kommt in Einklang mit Praxis. Die siebte Stufe hiess si, Mutation abgeschafft, dièse (diesis) und b molle vorgesetzt (Dufay, Fauquier – Busnois). Die Deutschen behalten die Buchstaben von der Orgeltabulatur. Ockeghem und Schule. 1415–1513. Contrapunctistische Kunst zu denkbarer Höhe

² Deutschland trotz Franco von Coeln in noch etwas rohem Zustande. Die Niederländer wirken bald ein. Adam von Fulda begeistert für Dufay. Italien gefällt sich in Bizzarrien. Landino il cieco 1325, Organist. Lautenspiel und Improvisation gepflegt.

gesteigert. Keineswegs blos Verstandes-Compositionen. Künste der Niederländer von ihm gepflegt. Hobrecht streng erhaben. Petruccis Drucke, verschiedene andre Schüler. Der grösste Josquin de Prés. Das erste wirkliche Genie in der Musik. 1480 bereits berühmt in Florenz. Später bei Louis XII. in vertraulicher Stellung. Kannte und pflegte die niederländischen Künste, übertrieb auch wohl gelegentlich, äussert im Ganzen heilsamsten Einfluss auf zahllose Schüler. Klärung gefunden in seinen Motetten. Klärend eingewirkt, zum Maasshalten aufgefordert. Schöne Characterisirung von Ambros. Hervortreten der Melodie manchmal überraschend. – Messen, Motetten, Marienlieder, Psalmen, auch weltliche Lieder von grosser Anmut. – Pierre de la Rue, bedeutend, etwas streng. Grosses Können und Wissen. Brumel nach Ambros nicht so genial, aber sehr wohlthuend. Schwer zugänglicher Künstler Agricola, bizarr, phantastisch. Seine Chansons aber sehr beliebt. – Hieraus Compère Loyset, Johann Ghiselin, Anton Divitio, Faber Lupus. – Das Dreigestirn: Févin, Carpentras, Mouton. 1. Ambraser Messen. Seine *Lamentationes*, erst durch Palestrina verdrängt. Josquins Schüler, fast Copie des Meisters, aber bedeutendes Talent. Josquin, wie Ockeghem sehr fruchtbar. Benedict de Ducis, Clemens non papa. Erst durch Legenden verdunkelt. Sehr grosser Meister, sehr fruchtbar, fast unbekannt.

RENAISSANCE UND REFORMATION

War Ockeghem der geistige Vater der vorhergehenden, so ist Josquin der der folgenden Periode gewesen. Es werden ihm viele Schüler zugeschrieben, die sicherlich seinen Unterricht nicht genossen haben; jedenfalls hatte er der neuen Generation eine neue, geklärte, ihrer Mittel sichre Tonkunst übergeben, die nicht nur in der stupenden Technik, sondern hauptsächlich in Kraft, Wohlklang, Schönheit das erstrebenswerte Ziel zu suchen trachtete. Die Musik gewann hauptsächlich dadurch, dass sie verlor; die wunderlichen Problemsuchereien und Lösereien verschwanden in der Epoche Gomberts fast vollständig. Dabei regte sich die Productionskraft in solcher Grossartigkeit, dass man über das Gedränge von Verdienten (um ein Wort Goethes zu brauchen) erstaunen muss, das jene Epoche verschwenderisch hervorbrachte. Unter den Namen, die hier zu nennen sind, ragt hervor Richafort, Schüler

Josquins, in der gedruckten Sammlung Attaignants durch ein sehr bedeutendes sechsstimmiges Requiem vertreten (von dem zahlreiche Compositionen in einem Codex aus dem 15. Jahrhundert in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel sowie im päpstlichen Capellen-Archive enthalten sind). Ferner (wird rühmlich erwähnt) Verdelot, von dem aber wenige Arbeiten aufzutreiben sind, und Courtois, Capellmeister der Cathedrale von Cambrai (von welchem acht Messen in München aufbewahrt sind). Richafort und Courtois sind Zeitgenossen des sie überragenden und ihnen gegenüber fortschrittlich anmutenden Gombert.

Gombert stammte aus Josquins Schule und hat auf den Tod seines grossen Lehrers ein *Complainte* componirt. Er stammt aus Brügge, war in der Capelle Carls V. angestellt, und, wie Heinrich Finck sich ausdrückt, zeigte er als Meister den andern den Weg. Seine Werke sind überaus zahlreich, und dies war (wie Ambros richtig bemerkt) in jener Zeit grosser Fruchtbarkeit eines der Zeichen höchster Meisterschaft und jedenfalls ein Beweis, mit welcher Leichtigkeit die Meister die schwierigsten Formen des Tonsatzes handhabten. Als sehr berühmte Motetten werden hervorgehoben die das Motto tragende „*Diversi diversa orant*“ (die eine erstaunliche, dabei edel klingende Combinationstechnik entfaltet), die innigste Marienmotette „*Vita dulcedo*“, die grandiose „*Ve ve Babylon civitas magna*“, ferner „*Surge Petre*“, „*Salve regina*“, „*Miserere*“ sowie ganz grossartige Psalmencompositionen, die in Petrejus und andern Sammlungen enthalten sind und ihm im Verein mit den vorerwähnten Werken neben den bedeutendsten Meistern einen Platz anweisen. In seinen weltlichen Compositionen erweist er sich heiter und liebenswürdig, wird aber nie unedel. Ein merkwürdiges Stück, in Susatos Sammlung aufgenommen, ist Gomberts „*Vogelgesang*“, in welchem mit kindlicher Freude am Zwitschern und Trillern eine reizende Tonmalerei entfaltet ist. Als sein Mitschüler und ein vorzüglicher Meister wird erwähnt Benedictus Ducis, dessen Motette „*Peccantem me quotidie*“ besonders hervorgehoben wird, ferner Hollander Créquillon, dessen Motetten ein ganzes Buch des Peter Phalesius gewidmet ist und viele andre.

Aller dieser Ruhm überstrahlte aber Jacob Clemens non papa (so genannt, ihn vom damals regierenden Papste Clemens zu unterscheiden). In der Zeit zwischen Gombert und Roland de Lattre ist er wol der grösste niederländische Meister. Dass Clemens non Papa so rasch vergessen werden

konnte, macht nur die Nachbarschaft eines Orlando Lasso erklärlich. Man freute sich in dieser enorm productiven und stets vorwärts strebenden Zeit jeder neuen glanzvollen Persönlichkeit, die auftrat, und der neuen Er-rungenschaften, die durch ihr Wirken der Kunst zu Gute kamen, und vergass darüber bald die noch so grossen Verdienste der vorhergegangenen Meister. Clemens non Papa hat eine staunenswerte Fruchtbarkeit entwickelt; seine Motetten zu vier, fünf, sechs, sieben Stimmen sind kaum zu zählen. In den ersten sechs Büchern des Phalesius gibt es nicht weniger als 92 Motetten, ausserdem deren 66 im Nürnberger Motettenwerk, abgesehen von andren Sammlungen, die auch noch Motetten des Clemens enthalten. Sie können als Muster reinen Motettenstyles gelten, ein idealer Zug erfüllt sie alle und gibt ihnen eine gewisse gemeinsame Haltung und Färbung. Unter den Gelegenheitscompositionen ragt eine Trauer-Cantate auf den Tod Philipps von Croy als grossartig hervor; weltliche Chansons des Meisters enthält die Sammlung des Philipp Phalesius, Compositionen, in denen er sich liebenswürdig und geistreich gibt und die nach dieser Richtung vielleicht das feinste und beste darstellen, was die niederländische Kunst hervorgebracht hat. Wunderbar erscheint es, dass von dem Lebenslauf dieses fruchtbaren grossen und sehr berühmten Meisters fast gar nichts bekannt ist. Kurz nach ihm trat der schon erwähnte Hollander auf, der mehr äusserlich wirken will, wenn er auch die Kunstmittel voll beherrscht; zu erwähnen ist ferner Vaet, dem wir ein grosses achtstimmiges *Te deum* verdanken, Jacobus de Kerle, von dem mehrere Bücher Messen gedruckt sind, Chastelain und Philipp de Monte, Zeitgenosse von Orlando Lasso, ein überaus fruchtbarer Componist, der von Madrigalen allein 19 Bücher, fünf Bände Motetten, zwei Bücher Messen hinterlassen hat. Im Uebrigen wären noch manche Namen zu nennen, die, um nicht zu weitläufig zu werden, hier verschwiegen seien. –

FRANKREICH

Es hatten der Josquinschen niederländischen Schule sich auch viele französische Meister angeschlossen, von denen mancher Josquins persönliche Unterweisung genossen haben mag. Diese französische Schule, leichtblütiger und oberflächlicher als die niederländische, zeigt eigentümliche Züge.

Vortreffliche und tadelnswerte Eigenschaften durchdringen sich in ihr ganz wunderbar. Das grosse Goldstück Josquins schien in viele kleine Münze umgewechselt zu sein, und wenn man auch wertvolleren Piècen begegnet, stösst man doch auch auf sehr vieles Kupfer. Fevin und Mouton sind eigentlich Niederländer geworden und wurden deshalb der niederländischen Schule zugerechnet. Arcadelt und Goudimel, deren wichtigste Thätigkeit in Rom sich entfaltete, werden am besten als Vorläufer Palestrinas anzusehn sein. Sermisy und Certon wären demnach als die typischen Meister zu nennen. Vom ersteren wird sein Lamentationenwerk gerühmt, von dem andern ein dreistimmiges Lied erwähnt, welches ganz nah an der Grenze der Homophonie stehn und eine sehr günstige Probe von der Grazie des französischen Contrapuncts gewähren soll.

Das eigentliche Weltkind war freilich Clément Jannequin, der ebenfalls Josquins Schüler gewesen sein soll und sich durch originelle Begabung und bedeutendes Kunstgeschick auszeichnete. Zwar hat er auch ernste Musik geliefert, ist aber für die Geschichte der Tonkunst viel interessanter und wichtiger geworden durch seine humoristischen und tonmalerischen Leistungen. Auf Naturmalerei auch in der Vocalmusik hatte man sich in der Periode Josquins schon bedeutend eingeübt; man hatte Freude an Darstellung von äusserlichen Hergängen, unternahm sogar, der musicalischen Behandlung Widerstrebendes in Musik zu setzen, wie z.B. Canons über das Wappen der Kunstmäcene, über Berge und Flüsse zu componiren. Jannequin lieferte in dieser Weise die Schlacht bei Marignano, indem er den ganzen Schlachtlärm, die Commandorufe, das Musketengeknatter, die Trompetenfanfaren und Ähnliches durch Laute der menschlichen Stimmen darzustellen unternahm. Aehnliche Schlachtenstücke lieferten auch Matthäus le Maistre, Tomaso Cimelli, Trojano, selbst Andrea Gabrieli. Auch das Pariser Marktspektakel wurde von Jannequin in gleich realistischer Weise musicalisch behandelt. Es konnte bei derartigen Bestrebungen nicht fehlen, dass eine grosse allgemeine Verweltlichung der Tonkunst sich anbahnte und die Kirchenmusik dadurch ihrem eigensten Wesen entfremdet wurde. Wie Arrey von Dommer bemerkt, fühlte man durchaus keine Scheu, Lieder von anstössiger Art in Messen und Motetten als Tenor zu verarbeiten; classisch gebildeten Humanisten war die Kirchenmusik ein Aergerniss geworden; man sagte, in der Kirche bekäme man leichte, unzüchtige Gesänge zu hören, welche

sonst nur Tänze der Buhlerinnen und Spassmacher begleiten, man renne in die Kirche wie vor die Bühne, des blossen Ohrenkitzels wegen. Einen grossen Teil der Schuld muss man allerdings der damals äusserst verlotterten katholischen Kirche zuschreiben, die erst durch die Reformation aus ihrer Versunkenheit etwas aufgestört wurde und die durch Esels- und Narrenfeste die Entweihung der christlichen Tempel fast systematisch betrieben hatte. So erreichten im ernsten Tonsatz die Franzosen dieser Periode aber die Niederländer keineswegs, einige derselben erfuhren den Einfluss Italiens und werden fast zur italienischen ersten Schule gerechnet werden können.

SPANIEN UND DEUTSCHLAND

In Spanien, das über die Niederlande herrschte, waren natürlich ihrerseits die Niederländer Herrscher in der Tonkunst geblieben. Von einer eigentlich spanischen Schule kann, obwol bedeutende Talente auftauchten, schon deshalb nicht gut gesprochen werden, weil die meisten sich nach Rom wandten und dort neben dem niederländischen auch noch dem italienischen Einfluss unterlagen. Was Deutschland betrifft, so polemisiert Arrey von Dommer gegen die Behauptung, dass es weit hinter den Niederlanden zurückgeblieben sei, und meint, es könne durch nichts bewiesen werden, dass nicht auch schon in Deutschland frühzeitig die Kunst des Contrapunctirens heimisch geworden sei. Anscheinend nimmt er mit vollem Recht für Deutschland die Suprematie in Anspruch in Hinsicht auf melodische Erfindung [Entwicklung], die bekanntlich nicht die starke Seite der niederländischen Componisten gebildet hatte, während das sogenannte Lochheimer Liederbuch uns Melodien gibt, deren meisterlicher Aufbau, wie Ambros sagt, so überraschend ist wie ihr bedeutender Ausdruck.

Dasselbe trägt zwar die Jahreszahl 1452, doch müssen viele Melodien und Lieder weit älteren Ursprunges sein. Warum die Deutschen sich nicht gleich den Niederländern contrapunctistisch an diesen Liedern versucht haben sollen, ist nicht zu ersehn, da sie doch in Franco von Cöln schon im 12. Jahrhundert einen für seine Zeit tüchtigen Meister besessen haben. Allerdings weiss man von der frühen deutschen contrapunctistischen Periode wenig genug, denn Godendag, der zur Zeit Ockeghems gelebt haben soll, ist fast unbekannt, obwol er der Lehrer des berühmten Theoretikers Gafurius, auch

Gafur genannt, gewesen ist. Merkwürdig berührt uns jedenfalls, dass sehr bald auf Godendag so hochbedeutende Meister wie Isaak und Finck gefolgt sind. Wenn Ambros eben für die Niederländer die Priorität in der contrapunctistischen Kunst annimmt, so ist zu besserm Verständniss auch zu bemerken, dass er hinsichtlich der Lebenszeit von Dufay und Ockeghem ganz andere Zahlen angibt als Arrey von Dommer. Die grosse Ausführlichkeit des Ambrosschen und Riemannschen Werkes, das ersichtlich auf Quellenforschungen peinlichster und fleissigster Art beruht, liess mir dasselbe immer noch als sicherere Quelle erscheinen als das Dommersche Werk, das bei aller Gediegenheit doch nur ein musicalisches Handbuch sein will und sich eingeständnermassen auf viele andre geschichtliche Productionen stützt. Nach Ambros wäre nun Dufay schon 1432, nach Dommer erst um etwa 1470 gestorben, Ockeghem nach Ambros zwischen 1415–20, nach Dommer erst zwischen 1430–40 geboren. Dass aus diesen Zahlendifferenzen sich auch verschiedene Schlussfolgerungen ergeben müssen, erscheint begreiflich.

Als das aelteste bedeutendste Denkmal deutscher Musik ist also das Lochheimer Liederbuch anzusehn, dessen Melodien streng logisch geformt sind, einen Vorder- und einen Nachsatz, der aus demselben Motive gebildet ist, enthalten; und die durch Transpositionen, in denen die nächstverwandten Töne berührt werden, weitergeführt sind, verlängert oder verkürzt je nach Bedürfniss, und der Schluss durch ein vorher schon benutztes melodisches Glied gebildet. Aus dieser sequenzartigen Durchführung des Motivs entstand die felsenfeste Architectur, die allen Zeiten trotz und noch heute unsre Bewunderung erregt. Die zwei- und dreistimmigen Lieder des Lochheimer Liederbuches überraschen durch reine Harmonie, gediegne Stimmführung, guten Klang und setzen eine sehr bedeutende heimische Kunst bereits voraus. In den vierstimmigen deutschen Kirchenliedern der 1512 in Augsburg gedruckten Oeglinschen Sammlung erscheint das volks[lied]mässige Kirchenlied als Tenor, eingefasst von contrapunctisch figurirenden Stimmen.

Hier ist die Vorstufe zu Werken gegeben der nun bald auftretenden Meister, insbesondere Heinrich Fincks. Dieser tüchtige, echtdeutsche Componist erhielt merkwürdigerweise seine Ausbildung in Polen und trat nachher auch in den Dienst der polnischen Könige. Sein Verhältniss zu seinen Dienstherrn scheint, gleich dem Josquins zu Louis XII., ein ganz gemütliches gewesen zu sein. Die deutschen Meister, auch vor der Reformation, haben die Composition der Messe nicht entfernt so angelegentlich betrieben wie die Niederländer, und so ist auch von Finck keine Messe nachzuweisen. Eine beträchtliche Anzahl seiner Compositionen enthält das 1596 bei Graphäus gedruckte

Werk *Schöne auserlesene Lieder des hochberühmten Heinrich Finckens etc.*, unter welchen das fünfstimmige „*Christ ist erstanden*“ und das Wallfahrtslied „*In Gottes Namen fahren wir*“ als gewaltige Kundgebungen musicalischer Kraft hervorragen. Auch seine weltlichen Lieder haben einen innigen herzbewegenden Klang, wiewol ihm auch der Humor, und zwar ein ganz derber, gegebenen Falles zu Gebote steht. Eine Hymnensammlung von Rhau enthält 22 lateinische Kirchenhymnen, unter denen die *Sieben Begrüßungen des leidenden Erlösers* als besonders schöne Arbeit hervorgehoben werden. Eben dieses Rhause Werk enthält auch 37 Hymnen von Thomas Stolzer, einem Geistesverwandten Heinrich Fincks. Ein fünfstimmiges „*Misereatur nostri*“ wird für sein bestes Werk gehalten. Ausserdem wäre noch Hofheimer zu erwähnen, der allerdings nur als Liedercomponist excellirt hat, als solcher aber sehr geehrt war. Seine Lieder machen fast den Eindruck des Choralmäßigen und bereiten uns auf den Wiedereintritt des Volkliedes in die Kirche vor, der mit der Reformation erfolgen sollte, freilich unter ganz andern Bedingungen wie zur Zeit der Niederländer.

Während man jenesmal in Florenz schon an Wiederbelebung des griechischen Dramas mit Zuhilfenahme der Tonkunst dachte, versuchte in Deutschland Conrad Celtes mit seiner gelehrten sogenannten Sodalitas die im Labyrinth des Contrapunctes verirrte Musik auf den festen Pfaden antiker Metrik zu höhern Zielen zu leiten, scheiterte aber gründlich, da auch der geniale Senfl, auf den er alle Hoffnung gesetzt hatte und der in derartigen Compositionen sich später wirklich versuchte, bei alledem nur trocknen Formelkram herauszubringen vermochte.

Einer der allergrössten deutschen Meister stellt sich uns dar in der Person des Heinrich Isaak (bei den Italienern Arrigo Tedesco). Er soll von Prag stammen, war bei Lorenzo dem Prächtigen in Florenz in grosser Gunst, mag um 1475–1480 dort gelebt haben und von den dort weilenden Niederländern Agricola, Hobrecht, Josquin sehr bedeutend beeinflusst worden sein. Dass die Niederländer und Italiener gleichzeitig auf ihn einwirkten, gab Isaak und seinen Werken einen cosmopolitischen Zug, wie wir ihn später nur bei Orlandus Lassus, noch viel später aber bei Mozart wieder bemerken werden. Ambros teilt die Werke Isaaks gradezu in eine italienische, deutsche und niederländische Gruppe ein, unter denen die erste am wenigsten reich

vertreten ist. Nach einer erhaltenen kleinen Probe muss er sich mit Verläugnung seiner deutsch-niederländischen Contrapunctistik in Italien dem dort herrschenden Style ganz angeschlossen und vor allem nach Anmut und Klarheit getrachtet haben. Zur deutschen Gruppe gehören die deutschen Lieder, unter denen das allbekannte „*Inspruck ich muss dich lassen*“ allein jene choralmäßige Färbung trägt, die bei Hofheimer und Stolzer so allgemein vorherrscht. Als Melodie zu „*Nun ruhen alle Wälder*“ wird es bekanntlich noch heute gesungen. Als ein Juwel ist ferner zu bezeichnen „*Mein Freud allein in aller Welt*“, eines der zartesten und innigsten Liebeslieder nicht nur dieser Epoche. Sehr schalkhaft berührt ferner das Lied der Ottschen Sammlung von des Bauern Töchterlein, das nicht länger ein Maidlein sein wollte. Zur niederländischen Gruppe gehören seine Messen, in denen er volle Meisterschaft entfaltet, aber Rätsel und Neckereien vollständig vermeidet. In der Besiegung der Schwierigkeiten zeigt er sich den Niederländern vollkommen ebenbürtig. (Zehn Messen des Meisters sind gedruckt, 14 in Abschrift erhalten; den Besitz derselben teilen Wien, München und Brüssel. Ferner hat er viele Motetten geliefert, von denen sein genialer Schüler Senfl in die Sammlung *Liber selectarum cantionum etc.* fünf vorzügliche Werke aufgenommen hat, zwei sechsstimmige von grandioser Anlage und drei zweistimmige. Auch Petrejus hat in seine Sammlung zwei Motetten des Meisters aufgenommen, Petrucci hat drei fünfstimmige Motetten gedruckt, ausserdem aber eine Anzahl mehrstimmiger Lieder von so ausgesprochen niederländischem Character, dass sie mit seinen deutschen gar keine Aehnlichkeit haben und von einem andern Meister herzurühren scheinen.) Als eines seiner Hauptwerke, das gegen Ende seines Lebens entstand, ist die Bearbeitung der Officien für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres anzusehn, eine Bearbeitung nach dem kirchlichen Cantus firmus, der hier im Basse auftritt. Proske, der verdienstvolle Herausgeber alter Musik, nennt dies Werk eines der allerkostbarsten Denkmale der musicalischen Vorzeit, das einen Schatz der lehrreichsten Muster für Studien des gregorianischen Chorales und des figurirten Contrapuncts in sich schliesst. Wo Isaak sein Leben geendet, ist nicht bekannt, Capellmeister Kaiser Maximilians soll er nach Ambros nicht gewesen sein, wol aber der Stolz und die Zierde der Wiener Capelle. Die Aeusserungen der Zeitgenossen lassen erkennen, dass er die höchste

Verehrung genossen und in Deutschland als Fürst der Tonkunst gegolten habe.

Unter seinen Zeitgenossen ist noch Stephan Mahu, Sänger in der Capelle des nachmaligen Kaisers Ferdinand I., zu erwähnen, als dessen Hauptwerk die in Isarellis *Thesaurus* gedruckten grossen vierstimmigen Lamentationen zu gelten haben; daneben sind Motetten und besonders weltliche Lieder zu erwähnen, deren eines zu fünf Stimmen von Forkel mit grosser Wärme als meisterlicher Tonsatz bezeichnet worden ist. Es müssen viele andere Namen hier übergangen werden, eine ehrenvolle Erwähnung kann aber Arnold von Bruck beanspruchen, der gewöhnlich für einen Niederländer (als aus Brügge stammend) gehalten wird, wahrscheinlich aber in Bruck im Aargau zu Hause war. Es ist eine durchaus kerndeutsche Natur, die in geistlichen und weltlichen Gesängen Vortreffliches leistete. Er setzte die Dichtungen Luthers „*Mitten wir im Leben sind*“, „*Gott der Vater wohn uns bei*“ und „*Komm, heiliger Geist*“ in Musik, Compositionen, die zwischen dem einfach Choralmässigen und dem motettenhaft Fugirten eine eigentümliche Mittelstellung einnehmen. Die Rhausche Hymnensammlung enthält vier bedeutende Hymnen des Meisters. Ambros findet aber seine deutsch religiösen Gesänge noch ergreifender. Obwol Katholik und Domherr, wurde er von der reformatorischen Bewegung stark erfasst, was durch die Composition der Lutherschen Texte erwiesen wird. Als seine Gesänge zu protestantischen Kernliedern erhoben wurden, scheint er sich aber seelisch bedrängt gefühlt zu haben; ein Gebet an die heilige Dreieinigkeit gibt davon Kunde. Seine weltlichen Lieder sind äusserst anziehend, einige darunter muten ganz volksliedartig an, wie „*Es geht gen diesen Summer*“, „*Es ging ein Landsknecht über Feld*“.

Ueber Bruck hinaus ragt des genialen Isaac genialer Schüler Ludwig Senfl, den Minesius einen Baseler, Glarean einen Züricher nennt. Als 1519 Kaiser Maximilian starb, scheint Senfl sich in Wien befunden zu haben, da er auf dieses Ereigniss eine Composition schrieb, die ihn bereits als vollendeten Meister erkennen lässt. 1526 wird er auf dem Titel eines in Nürnberg gedruckten Werkes als *musicus intonator* des Herzogs Wilhelm von Baiern bezeichnet. Wegen seiner schweizerischen Herkunft erhielt er den Beinamen Helvetius; das Jahr seines Todes ist nicht genau zu bestimmen, doch wird er bereits 1556 als verstorben erwähnt. (Als Componist hat

Senfl eine grosse Fruchtbarkeit entfaltet, doch besitzen wir von ihm nur eine Messe. Da er bald mit Luther in freundschaftlichen Verkehr trat und ein Hauptmitarbeiter der protestantischen Kirchenmusik wurde, so erklärt sich dies von selbst. Seine Motetten wurden von Luther sehr hoch gehalten; diese, wie seine deutschen Lieder, sind vortreffliche Kunstwerke. An dem grossen Werke Isaacs, den Officien für das Kirchenjahr, hat sich Senfl insoweit beteiligt, als er einen beträchtlichen Teil der Aufgabe, den sein Lehrer nicht mehr lösen konnte, in einer Isaac durchaus würdigen Weise zu Ende führte. Auch der Humor kam bei ihm zu seinem Rechte, wie mehrere sehr lustige, übermütige Productionen beweisen.)

Es ist hier wol an der Zeit, der grossen Umwälzung, die die gebildete Christliche Welt durch die Reformation erfuhr, und die sich in der Tonkunst sehr deutlich bemerkbar machte, eine eingehendere Betrachtung zuzuwenden. Natürlich ist es eine unbestrittene Tatsache, dass die römische Kirche den gregorianischen Gesang, insbesondere die christliche Musik ins Leben gerufen hat. Ebenso ist auch von den Katholiken anerkannt eine solche, dass gerade zur Zeit von Luthers Auftreten die Kirche der tiefsten Versumpfung anheimgefallen war. Durch die Reformation wurde sie aufgerüttelt, im Tridentiner Concil suchte sie sich, allerdings in sehr eingeschränkter Weise, zu reformiren, und was kirchlich keineswegs vollständig gelang, das erzielte auf musicalischem Boden die schönsten Resultate, denn um diese Zeit begann der grosse Palestrina seine epochemachende Thätigkeit.

Schon früher ist darauf aufmerksam gemacht worden, dass bereits im 15. Jahrhundert eine geistige Regsamkeit auf allen Gebieten sich kund gab. Insbesondere erblühte für Malerei, Bildhauerei die Zeit ihres höchsten Glanzes, und auch die Baukunst, welche viel früher mit Basiliken, romanischen, später gothischen riesenhaften Domen enorme Aufgaben glorreich überwunden hatte, fand neue Ziele, indem sie an den Idealbauten der Griechen sich erfrischte und nun auch für das weltliche Leben im Style der sogenannten Renaissance schöne, vorher ungeahnte Kunstwerke zu schaffen vermochte. Italien hatte in seinem Dante gewissermassen aus dem Nichts heraus einen Dichter allerersten Ranges erhalten, der aber allerdings noch stark dem Mittelalter angehörte, von der scholastischen Philosophie und auch von dem Eindruck der entsetzlichen Greuel, die er um sich herum erlebte, beeinflusst war; über seine Zeit und alle Folgezeit nur durch die ganz ungewöhnliche Grösse seines Genies emporragte. Aber auf ihn folgten zwar nicht so gigantische, dafür aber modern-menschlicher empfindende Geister wie Bocaccio, Petrarca, schliesslich der grösste Sänger der Renaissancezeit, Ariosto, die über Italien im Bunde mit den bildenden Künsten eine ausserordentliche Lichtfülle von Cultur verbreiteten. Es erfolgte die Entdeckung von America, gleichzeitig mit der Vertreibung der Araber aus Europa, und kurz darauf begann dann das allgemeine Interesse dem bisherigen Culturbringer, nämlich der Christ-

lichen Religion und Kirche sich zuzuwenden, es begann die seit zwei Jahrhunderten vorbereitete Reformation sich Bahn zu brechen.

In Deutschland wurde sie so siegreich, dass sieben Achtel des Reiches ihr zufließen; nur Altbayern südlich der Donau und Tyrol blieben dem Katholicismus treu, im Wiener Stephansdome wurde eine Zeitlang unter den Augen des deutschen Kaisers evangelisch gepredigt. Der Kampf der Gegner brachte es dahin, dass sehr vieles Terrain später wieder entrissen, Deutschland in zwei Hälften gespalten, besonders aber durch den entsetzlichen Dreissigjährigen Krieg aus dem blühendsten europäischen Reiche in eine Wüste voll Elend und Jammer umgewandelt wurde, in der es von seiner ganzen grossen Kultur fast nichts übrig behielt, als die ihm auch da noch nicht verloren gegangene Musik.

Als die Reformation im 16. Jahrhundert schnell überraschende Siege gewann, machte sich dies natürlich auf musicalischem Gebiete fühlbar. Luther selbst müsste nicht der echte kerndeutsche Mann gewesen sein, wenn er nicht die Musik von Herzen geliebt hätte; zwar war er selbst nicht eigentlich Musiker, doch verstand er die Laute zu schlagen und pflegte mit Vorliebe bis an sein Lebensende des Gesanges. Wichtiger sind aber die mannichfachen Aussprüche geworden, durch die er seine grosse Vorliebe für die Tonkunst bekundet. „Ich bin nicht der Meinung“, sagt er in einer Vorrede zur ersten Ausgabe des Walterschen Gesangbuches, „dass durchs Evangelium alle Künste sollten zu Boden geschlagen werden, sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musik gern sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat.“ Und in einem an Senfl gerichteten Schreiben (1530, Coburg) spricht er ferner: „Es steckt der Same vieler guten Tugenden in solchen Gemütern, die der Musik ergeben sind; die aber nicht davon gerührt werden, die halte ich den Stöcken und den Steinen gleich.“

Seine hauptsächlichsten Helfer waren Senfl (über den schon ausführlich berichtet worden) und der ihm rein musicalisch allerdings keineswegs ebenbürtige Johann Walter, Magister der Philosophie und Musiker am Hofe Friedrichs des Weisen in Torgau. Derselbe wurde später von Luther nach Wittenberg berufen, wo er ihm mit Rupff bei Einrichtung der deutschen Messe behülflich sein sollte; nachher erhielt er die Kapellmeisterstelle am chursächsischen Hofe zu Dresden; 1554, also acht Jahre nach Luthers Tode, ward er in den Ruhestand versetzt und starb 1566. Als ein Tonmeister von hoher Begabung ist er nicht anzusehn; der in diesem Abschnitt der Musikgeschichte sehr wohlbewanderte und kritisch bedeutende Winterfeld sagt, man habe ihn hochzuschätzen als einen, der begabteren das Feld geebnet, ja durch das von ihm Verfehlt vielleicht den richtigen Weg gezeigt habe. Die Tonsätze seines Gesangbuches sind für vier, fünf, sechs Stimmen gearbeitet, also immer noch für Kunstgesang berechnet; die Hauptstimme liegt selten im Discant, gewöhnlich nach alter Weise im Tenor; in der ersten Ausgabe finden sich 38 deutsche und fünf

lateinische, in der letzten 78 deutsche und 47 lateinische Lieder, von denen bei den 78 bereits 15 die melodieführende Stimme in den Discant gelegt zeigen.

Betrachten wir nun, woraus der neue evangelische Gemeindesang sich gebildet hat, so gibt uns derselbe Winterfeld in seinem vortrefflichen Werke *Der evangelische Kirchengesang* (3 Bände) die gründlichste Auskunft. Mannichfacher Stoff wurde zuerst entlehnt von dem alten lateinischen Kirchengesang, der auf herrlichen Dichtungen aufgebaut war, die ins Deutsche übertragen wurden, während man die Melodien sowie auch die charakteristischen Kirchentönen beibehielt. Durch diese letzteren wurde der kirchliche Character gewahrt, die Melodien selbst erlitten aber Umgestaltungen, die sie durch prägnantere Rhythmisirung der Weise des Volksliedes näher brachten und für den Gemeindegang geschmeidiger machten. Unser gegenwärtiger Choralgesang, der sich der alten *Musica plana* wieder ganz genähert hat, ist jedenfalls rhythmisch viel unbelebter, als er im 16. Jahrhundert gewesen; verschiedene [Accent] Zeitdauer der Töne, Syncopen, dreiteilige Taktart, ja sogar öfterer Wechsel von zwei- und dreiteiligen Tacten war gar nicht selten, wie ein solches übrigens dem eigentlichen Volksgesange überhaupt nicht fremd ist. (Man hat in unserer Neuzeit Versuche gemacht, diese alte Rhythmik wieder einzuführen, aber nichts Bedeutendes erreicht, da für grosse Volksmassen dieselbe zu viele Ausführungsschwierigkeiten voraussetzt und immer etwas vom Kunstgesange an sich behalten wird.)

Ferner lieferte wertvolles Material der vorprotestantische deutsche geistliche Gesang, der nicht etwa erst mit der Reformation begonnen hat, sondern dessen Anfänge schon im 9. Jahrhundert zu bemerken sind. Insbesondere sind viele alte deutsche Marienlieder im 13. Jahrhundert entstanden oder gesungen worden und hatte neben dem lateinischen das deutsche Lied sich stets in der Kirche behauptet. (Die Einführung des deutschen Gesanges durch die Protestanten reducirt sich also auf den verallgemeinerten Gebrauch desselben; dabei ist zu bemerken, dass in der evangelischen Kirche bis ins 17. Jahrhundert lateinische Kirchengesänge auch noch in Gebrauch gewesen sind. Unter den vorprotestantischen deutschen Kirchenliedern, die auf die neue Kirche übergingen, sei besonders <auf> das von Luther sehr hoch gehaltene, wahrscheinlich dem 12. Jahrhundert entstammende Osterlied „*Christ ist erstanden*“ hingewiesen.)

Endlich und vorzugsweise lieferte der weltliche und Volksgesang eine bedeutende Fülle von Material für die neu zu schaffende Kirchenmusik; und

wenn auch die Praxis nicht neu war, weltliche Lieder in den Gottesdienst aufzunehmen, so gewann das Volkslied bei der grössern Bedeutung, die der Gemeindegang in der evangelischen Kirche in Anspruch nahm, doch noch sehr viel mehr Einfluss, als er früher besessen. Dommer führt eine Menge heute zu Tage wohlbekannter, sehr schöner und durchaus kirchlich scheinender Melodien an, die früher weltliche Texte gehabt haben, wie „*Es ist das Heil uns kommen her*“, „*Nun ruhen alle Wälder*“ („*Inspruck ich muss Dich lassen*“ von Isaak), „*Befiehl Du Deine Wege*“, „*Von Gott will ich nicht lassen*“, „*Vom Himmel hoch, da komm ich her*“, „*Wie schön leucht' uns der Morgenstern*“. (In ihrer Urgestalt finden sich die genannten und andere Melodien in verschiedenen Sammlungen, unter denen die von Oeglin- und Ott-schen erwähnt sind, während auch der Georg Forstersche *Auszug* und Valentin Trillers Gesangbuch genannt sein mögen.)

Dieser Gemeindegang wurde nun aber auch von den Tonsetzern contrapunctistisch bearbeitet und künstlerisch gestaltet; er behielt den Character des Volksthümlichen durch Anschluss an Rhythmik und Melodik des Gemeindegangs; durch die mehrstimmige kunstgemässe Behandlung, die er aber erfuhr, brachte er das in den oft tiefempfundenen Melodien ruhende Leben erst recht zum Bewusstsein und gewann zugleich die höhere Bedeutung des Kunstgesanges. Es ist hier am Platze, auf eine unserer Zeit total fremd gewordne Trennung zweier künstlerischer Thätigkeiten hinzuweisen, die jener Zeit fast durchgängig vorherrschte. Melodieerfinder und Tonsetzer waren gewöhnlich verschiedene Personen, und die kunstbewusste Thätigkeit des letzteren stand in viel höherm Ansehn als die mehr instinctiv naturalistische des erstgenannten. Ob Luther neben seiner bedeutenden Begabung als Dichter geistlicher Lieder auch die eines Melodieerfinders besessen, lässt sich bis auf den heutigen Tag noch nicht genau nachweisen, selbst die Melodien zu „*Ein' feste Burg*“ und „*Wir glauben all an Einen Gott*“ könnten einen weiter zurückgehenden Ursprung gehabt haben.

Der bedeutendste protestantische Tonsetzer unter Luthers Zeitgenossen war der schon besprochne Senfl. Hinsichtlich der Bedeutsamkeit der Anlage, sagt Dommer, des jedesmaligen Erfassens des Inhaltes und der Kunst in der sinnvollen und beziehungsreichen canonischen und contrapunctistischen Stimmenverwendung sind Senfls Werke Wegweiser auf die Bahn zur höchsten Entwicklung der Polyphonie im protestantischen Kirchengesange. (Zu ihrer Zeit müssen die kunstvollen Tonsätze sich ausserordentlicher Beliebtheit erfreut haben, da sie in alle möglichen Sammlungen aufgenommen sind; Melodieerfinder scheint Senfl aber ebensowenig gewesen zu sein wie Luther oder Walter. Eine grosse Sammlung hatte Georg Rhau drucken lassen, in der neben Senfl und dem schon erwähnten Arnold von Bruck auch Martin Agricola und Benedict de Ducis, schon erwähnt als Schüler des Josquin, vertreten sind; letztgenannter wird als einer der vorzüglichsten Meister seiner Zeit gerühmt; seine Werke haben von 1538 bis gegen Ende des Jahrhunderts stets in den besten Sammelwerken Platz gefunden. Nachher sind

ausser Heinrich Finck, Thomas Stolzer, Stephan Mahu als Tonsetzer noch zu erwähnen Georg Forster und Georg Rhau selbst, eben jene vorgenannten Sammler sowie Balthasar Resinarius und andere mehr.

Bald nachher, grade als der Volksgesang sich zu verallgemeinern begann, sank die Tonsatzkunst in Deutschland schnell von der hohen Stufe, die sie eingenommen, sodass in der Zeit von 1550–70 nicht ein einziger ausgezeichneter Componist namhaft gemacht werden kann.) Eine Veränderung hatte sich aber vollzogen, aus der contrapunctistischen Motette war der Choral herausgewachsen, aber als eine neue Bildung. Schon bei Goudimel, Claude le Jeune, Leo Hasler, Eccard zeigt es sich, dass seitens der Tonsetzer ein neues Verfahren befolgt wird. Es musste die eigentliche Melodie, um allen hörbar zu werden, in die Oberstimme aufrücken, es musste sich alles conciser, liedhafter gestalten, wie es eben im Choral sich zeigt, selbst wenn Bach in seiner kunstvollsten Weise ihn behandelt. – Die Passionsgeschichte erhielt nun auch einen deutschen Text; von irgendwelcher dem Dramatischen sich nähernden Behandlung ist aber immer noch keine Rede. Ferner wurde aus den Gesängen der böhmischen Brüder manche Melodie in den evangelischen Kirchengesang aufgenommen; auf die eigentliche Entwicklung desselben hat aber die böhmische Musik [Gesang] fast gar nicht eingewirkt.

Deutschland hat von früher Zeit für das Land der Instrumentalmusik gegolten, doch war bis ins 17. Jahrhundert hinein dieselbe dermassen durch die Vocalmusik beeinflusst, dass ein eigentliches Rücksichtnehmen auf das Wesen der Instrumente noch auf lange Zeit unbekannt blieb. Ein Director hatte nur ganz allgemein die Unterscheidung von Discant-, Alt-, Tenor- und Bass-Instrumenten zu machen, die er dann nach Bedürfniss und je nachdem er viele oder wenige Musiker zur Verfügung hatte, auf die entsprechenden Musikparte verteilte. Dazu kam, dass bei Vocalmusik, die durch Instrumente verstärkt wurde, der Director je nach Umständen den Sopran, Bass, Tenor von Menschenstimmen singen, wenn es aber an Altsängern mangelte, diese Partie durch Instrumente vortragen liess. Dass auch die andern Stimmen künftig durch Instrumente verstärkt wurden, versteht sich von selbst; die Instrumentation mag aber nicht selten recht unregelmässig gewesen sein und in Bezug auf Gleichartigkeit der Kraftentfaltung das Meiste zu wünschen übrig gelassen haben. Prätorius gibt ganz fertige Schemas zur Verteilung der Instrumente nach den Schlüsseln der Notenparte. Der Leiter der Musik hatte dann nur seine Instrumentalisten an die betreffenden Pulte zu stellen, auf denen die Notenblätter mit den betreffenden Schlüsseln aufgelegt waren. Ganze Motetten konnten auf diese Weise als Instrumentalsätze vorgetragen werden; auch erzählt der berühmte Bildhauer Benvenuto Cellini, dass er vor dem Papste einmal einen Discant-Part habe blasen müssen.

INSTRUMENTE

Ein Schriftsteller Virdung gibt uns Kunde von den damals gebräuchlichen Instrumenten. Unter die Saiten-Instrumente zählt er die Harpfen, Psalter, Hackbrett, Laute und Quinterne (eine Art Mandoline), ferner eine abenteuerlich aussehende Grossgeige; das Trumscheit (die später sogenannte Tromba marina) und die Klein-Geigen. Ferner werden erwähnt das Clavichordium, das Virginal und das Clavicimbalum, alle drei mässig grosse, flache quadratische Kästchen. Der dreioctavige Umfang vom grossen bis zweigestrichnen *f* war der gewöhnliche, doch gab es auch neuere Clavie-re mit vier Octaven. Unter die Blasinstrumente wurde die Orgel gerechnet wegen der hier notwendigen Blasbälge, ferner die Schalmeien (Hoboen), Bombart (Bass-Hoboe), Flöten in viererlei Grösse, Krummhörner (nicht Waldhörner, sondern den Hoboen verwandt, mit Rohrmundstück versehen), den Busaun, unsere spätere Posaune, lang gebogen und schon zum Ausziehn eingerichtet, die Clareta, unserer Trompete ähnlich, sowie von Schlaginstrumenten Heerpauken, Trummeln und klein Päcklein. Die Geigen wurden später in Discant-, Alt-, Tenor- und Bassgeigen geteilt und unterschieden sich ferner noch, insoweit sie zwei- oder dreisaitig waren; auch wurde um 1530 herum durch Donatura Afranius ein Instrument erfunden, das man Phagotum nannte, das in seiner orgelartigen Urgestalt unserm Fagott sehr wenig geglichen haben soll. Es sind ferner noch die Zinken zu erwähnen, nicht Blechinstrumente, wie man annehmen könnte, sondern mässig grosse Holzinstrumente mit trompetenartigem Mundstück. Die kleineren Gattungen sollen einen edlen Klang besessen und die Menschenstimme nachzuahmen sehr fähig gewesen sein, müssen also sich in der Wirkung unsern Clarinetten genähert haben.

Die Laute, ursprünglich arabischer Herkunft, war anfangs viersaitig mit der Stimmung *c-f-a-d*, welcher später eine fünfte Saite *g* zugefügt wurde. Diese Saiten selbst lagen aber doppelt und wurden Chöre genannt. Zu Virdungs Zeiten waren die Lauten bereits sechschörig, für welche die Italiener die Benennungen *canto*, *sottana*, *mezzane*, *tenore*, *bordone*, *basso* brauchten. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurden die Lauten zwölfhörig mit 23 Saiten, später nahm man noch zwei Saiten hinzu. Mattheson machte sich den Spass, zu sagen: „Wenn ein Lautenist 80 Jahre alt wird, hat er gewiss 60 Jah-

re beim Stimmen des Instrumentes verloren.“ Wie alle Instrumente dieser Art bildete die Laute wieder eine grosse Familie für sich, indem es einerseits kleine vierhörige Lauten gab, andererseits die mächtigen Instrumente der Chitarone und der Theorbe dieser Familie sich zugesellten, Ungeheuer, die bis zur Riesenlänge von 6 ½ Schuh ausgedehnt wurden. Die Theorbe hatte einen doppelten Wirbelkasten und verminderte sich zum Tiorbino in ähnlicher Weise, wie aus der Bassgeige das Violoncell entstehen sollte. Als vortreffliche Lautenspieler und Instrumentenmacher galten 1460 in Nürnberg Conrad Gerle, seine Nachkommen, die beiden Hans Gerle und Conrad Paumann, ferner werden erwähnt Ochsenkuhn und der blinde Orgelmeister Arnold Schlick.

In den Niederlanden und Italien stellte die Laute das Instrument der feinen Gesellschaft dar; es wurden die Werke grosser Meister für Laute arrangirt und Ochsenkuhns Tabulaturbuch enthält eine grosse Anzahl Motetten zum Teil ganz grosser Meister wie Févin, Josquin, Isaak, Stolzer, Senfl, Mouton, Mahu, Hofheimer.

Die der Laute verwandte Guitarre erlangte höhere Bedeutung nur in Spanien; im übrigen wurde noch die Harfe, die sich mit der Zeit zu einer Art Doppelharfe erweiterte, gepflegt, und auch der Bau der Geigen, die früher mit dem unförmlichen Worte Violunzen benannt worden, erfuhr im 16. Jahrhundert eine reichere und feinere Ausbildung. Die Contrabassgeige mit fünf Saiten, unserm heutigen Contrabass ziemlich ähnlich, die Armabassgeige (ein etwas kleinerer Bass), die violoncellartige Viola bastarda, ein sehr tonvolles Instrument, die mittlere Gambe, die Tenorgeige (unsre Viola), die schlanker gestreckte sechssaitige Gambe, die Lyra di braccio, die Discantgeige (unsre Violine) mögen hier wenigstens mit Namen aufgezählt werden.

Die Orgel hatte sich auch verfeinert, das Ungetüm mit 6 Zoll breiten Tasten war verschwunden. Bernhard der Deutsche (1470 in Venedig) gilt gewöhnlich als Erfinder des Pedals, doch wird jetzt behauptet, dass dieses schon 1430 im Gebrauche gewesen sei. Die alte ungefüge Claviatur wurde dem Spieler zu Füssen gelegt, während das Manual in einer weit practischeren Weise sich gestaltete; auf diese Weise konnte es geschehen, dass der Orgelspieler an die Bewältigung viel schwererer Aufgaben heranzutreten vermochte. Eine Reihe vorzüglicher Künstler wäre hier zu nennen, darunter der schon erwähnte Schlick, der früher besprochene bedeutende Componist Hofheimer und die Zwickauer Familie Koch, welche weit und breit die Orgelbänke besetzt hielt. Wie die Lautenspieler hatten die Organisten eine eigentümliche sogenannte „Tabulatur“, die erst später der jetzt gebräuchli-

chen Notirungsweise gewichen ist. Die Gewohnheit grosser Meister, Motetten für die Orgel zu transponiren, musste natürlich die Kunst der Spieler steigern. Da man aber von den schnell verklingenden Tönen des Claviers her gewöhnt war, durch Läufe und Ornamente die länger auszuhaltenden Noten zu ersetzen, so entstand eine Freude an Schnörkeleien, die zu den grossartig und ernst gehaltenen Compositionen oft wenig passen wollte; doch war auch diese Verirrung wieder von Vorteil, als man später begann, die Läufe und Schnörkeleien thematisch zu gestalten, indem dadurch die lebhafter figurirte und dem Wesen der Instrumentalmusik mehr zusagende Schreibart ins Leben trat.

ITALIEN

Italien war, wie schon mehrfach gesagt, in bezug auf allgemeine Cultur ganz Europa um ein Jahrhundert vorausgeeilt und nur in der Musik hinter den Niederländern zurückgeblieben. Dies war nicht geschehen aus Mangel an Talent, sondern weil die Italiener gewisse Seiten der Musik cultiviren wollten, zu einer Zeit, in der es nothwendig war, dass die von den Niederländern ausgebildete und aufs Höchste gesteigerte contrapunctistische Kunst für die Musik errungen, diese dadurch in Besitz der Harmonie und der künstlerisch behandelten Polyphonie gesetzt und zur Bewältigung aller noch ausstehenden Aufgaben befähigt wurde.

Indem sich der ersten und nothwendigsten Aufgabe die Niederländer mit Daransetzung ihrer vollen Kraft und ausdauernden Fähigkeit zuwandten, erhielten sie ein naturgemässes Uebergewicht, das auch in Italien als berechtigt anerkannt wurde. Nach dem Jahre 1400 werden eine Menge Namen italienischer Tonsetzer bekannt, unter denen Cristoforo de Monte hervorgehoben und als echter Italiener anzuerkennen ist. Im Laufe des 15. Jahrhunderts erfolgte eine Trennung zwischen Niederländern und Italienern; die letztern verfolgten die Pfade Landinos, aber mit entwickelterer Technik; eine reine Harmonie ist ihnen eigen und in schüchtern bescheidner Weise wurden auch Nachahmungen und andere contrapunctistische Künste versucht. Es begegnen uns hier die Namen Frottola, was eigentlich Gassenhauer bedeutet, und Madrigal. Insoweit die Frottole contrapunctische Exercitien darstellen, sind sie mager und dürrig; werden sie als Versuche angesehen, der Melodie zum Rechte zu verhelfen, gegenüber dem Miteinander der Polyphonie das Nacheinander des melodischen Fortganges zu betonen, so gewinnen sie

Bedeutung. Der Theoretiker Cerone verlangt für die Frottola eine ganz gewöhnliche, leicht fassbare Harmonie [Melodie], wer eine solche mit Fugen, Nachahmungen etc. ausstatte, erhebe sie zum Madrigal, während ein zu ärmlich behandeltes Madrigal zur Frottola herabsinke. Ambros entlehnt von Jacob Burckhardt aus dessen Geschichte der Baukunst einen treffenden Doppelausdruck: nämlich des organischen und des Raumstyles. Mit dem erstern ist die aus der Formel einer kleinen Notengruppe die grössten Gebilde entwickelnde Kunst der Niederländer gekennzeichnet; der Raumstyl wird charakteristisch für die neue italienische Kunst, indem diese von der Polyphonie zur Homophonie strebt. Schon die in Italien sesshaften Franzosen und Niederländer wie Goudimel, Willaert, Arcadelt wurden in diese Bahn gelenkt, – die Chöre wurden nicht so durchaus [mehr] in der individuellen frühern Weise als einzelne mit andern zusammenklingende Stimmen, sondern mehr und mehr als harmonisch compacte Massen aufgefasst, die man nach Bedürfniss dann später ändern, eben so harmonisch compacten entgegenstellte.

Venedig, das als Stadt des Luxus allerdings jener Zeit eine Rolle als Weltstadt spielte wie später Paris, Venedig, das der Sammelpunct aller derjenigen war, die das Leben geniessen wollten und dies trotz heruntergesunkenen Glanzes bis ins 18. Jahrhundert hinein blieb, wurde hochwichtig im Beginne des 16. für die Entwicklung der Tonkunst. (Auf Deutschland wirkte besonders dieselbe entscheidend ein und Leo Hasler wie Heinrich Schütz haben von dort aus die anregendsten Eindrücke empfangen. Auch die spätern Niederländer lassen ganz entschieden erkennen, dass die Venetianische Entwicklung für sie in gewissen Dingen massgebend gewesen, und etwas ähnliches lässt sich auch bei Rom nicht ablägern.) Lange Zeit hatte Venedig sich isolirt und die Niederländer von sich ferne gehalten, obwol die Musik gepflegt und, wie schon früher erwähnt, gerne zur Verherrlichung von staatlichen Festen und Triumphen in Anspruch genommen wurde. Wunderbar rasch blühte aber der Cultus der Tonkunst auf, als diese Isolirung überwunden wurde und Venedig sich vom allgemeinen Fortschritte nicht mehr abschloss. Der Gründer der Venetianischen Schule, der eine Reihe bedeutender Künstler entspross, ist Adrian Willaert, auch Vuigliart oder Vigliart geschrieben. 1490 geboren zu Brügge, wurde er von seinem Vater nach Paris geschickt, dort Jura zu studiren. Dies gab er aber bald auf, erlangte den Unterricht eines grossen Musikers (ob Josquin oder Mouton ist ungewiss) und schrieb in frühen Jahren eine sechsstimmige meisterhafte, so ganz in Jos-

quins Geist gehaltne Motette, dass die päpstlichen Sänger sie bereitwillig unter Josquins Namen in Rom zu Gehör brachten, allerdings aber gleich bei Seite legten, als Willaert sein Eigentumsrecht geltend machen wollte. Der Doge Andreas Gritti in Venedig muss freilich frühzeitig von dem Niederländer eine hohe Meinung gehabt haben, indem er ihn zum Verdross der Procuratoren, die einen Venetianer bevorzugen wollten, zum Capellmeister an der Marcuskirche ernannte. Bald zeigte sich, wie weise der Doge gehandelt, denn gleich Josquin und Palestrina ist Willaert für die Entwicklung der gesamten Musik epochemachend geworden.

Er steht da, wo Josquin geendigt, aber er begnügte sich nicht, wie Mouton das Erbe des Meisters treu zu verwalten und zu conserviren, sondern er strebte vorwärts nach Neuem, das die Tonkunst befruchten und weiterbringen sollte und fand auch solches. Erst er hatte den Gedanken, Chöre im Wechselgesang, und zwar von verschiedenen Tribünen aus, sich antworten zu lassen, bei bedeutenden Stellen, insbesondere bei Abschlüssen aber sie zu vereinigen. Rom und Deutschland machten sich diese Neuerung zu Nutze, die Venetianer selber waren so entzückt davon, dass selbst Symphonien mit Echos entstanden und als Wahrzeichen venetianischer Kunst galten. Wie so oft hatte etwas Äusserliches, hier die eigentümliche Architectur der Marcuskirche mit ihren fünf Kuppeln, die naheliegendste Anregung gegeben, den Chor in einzelne auch räumlich getrennte Chöre zu zerteilen und damit für die Tonkunst früher ungeahnte Wirkungen hervor zu bringen. In kluger Weise machte der Meister von dieser Neuerung aber nur mässigen Gebrauch; sein Hauptstreben ging nach Einfachheit und Klarheit, obwol er als echter wohlgeschulter Niederländer in den verwickeltesten Künsten ganz erfahren und den bedeutendsten Schwierigkeiten gewachsen war. Zarlino, der berühmte Theoretiker, nennt als gepriesene Werke Willaerts die Psalmen „*Confitebor tibi*“, „*Laudate pueri*“, „*Jerusalem*“, „*De profundis*“, „*Memento Domini*“, besonders aber ein *Magnificat* für neun Chöre. Manche von den Motetten zu vier, fünf und sechs Stimmen verraten noch den strengen Niederländer, in später geschriebnen macht sich die italienische Schönheitsatmosphäre bemerklich. Ambros hebt insbesondere das „*Pater noster*“ und das „*Ave Maria*“ hervor, – und rühmt dann *Die sterbende Dido*, die, nach Virgilschen Versen als Motette componirt, das Declamatorische entschiedner als sonst hervortreten lässt und sich fast wie ein verkappter tragischer Monolog zu erkennen gibt.

Willaert ist der eigentliche Erzeuger des Madrigals, obwol dasselbe vor ihm schon bekannt gewesen (da bereits Landino von ihm redet), denn erst jetzt wurde es als höhere Kunstform anerkannt und die Form desselben endgiltig festgestellt. Die Strenge der Contrapunctistik milderte sich, die künstlichen Gebilde, selbst der Nachahmungs-Canon blieben ausgeschlossen, eine gewisse Anpruchslosigkeit wurde erstrebt; dabei sollte das Madrigal nur e-

deln und ernsten Dingen dienen, das von edler Liebe bewegte Herz bildete den Kernpunct der Darstellung für längere Zeit, und erst später brach das speciell komische Madrigal sich Bahn.

Vor der Hand fand der Humor eine Heimstätte in der *Vilette*, *Villanelle*, *Canzon alla Napolitana*. Aber auch für dieses Genre kann Willaert als der Begründer gelten, indem er eine Kunstweise erfand, in der ihm gerne andre Meister folgten. Allerdings ging die *Dialectpoe-sie*, welche sich hier mit der Musik verband, oft etwas ins Zügellose, und von Willaert selbst wird die Erzählung einer Gondelfahrt angeführt, welche die Grenzlinie zwischen feiner Anmut und Frechheit haarscharf einhalten will. Das Genre vervollkommnete sich aber bald, und insbesondere *Baldassare Donati* hat in demselben Vorzügliches geschaffen. Willaert hatte also seine universelle Beanlagung glänzend documentirt und war denn auch von seiner Zeit als der erste Tonsetzer anerkannt worden. Von Alter geschwächt, war er nicht mehr im Stande gewesen, seinen Dienst vollständig zu leisten; doch die *Procuratoren* hatten in Anerkennung seiner grossen Verdienste ihm in seinem Schüler *Francesco da Treviso* einen *Adjunct* gestellt, der gewissermassen unmerklich und, ohne ihn zu verletzen, seine Stelle verwalten sollte. Willaert starb 1562; – reich an Werken desselben ist die *Wiener Hofbibliothek*, *Venedig* besitzt aber wunderbarer Weise keine Note mehr von ihm, da die grossen *Feuersbrünste* von 1574 und 1577 einen Teil des *Musikarchives* von *San Marco* vernichteten, in welchem 1720 sich nur noch ein Buch *Messen* Willaerts vorgefunden haben soll. Dasselbe verschwand aber auch, als 1797 die *Franzosen* die *venetianische Republik* stürzten, sie in der unter *Napoleon I.* beliebten *Raubmanier* auch die Schätze der Kirchen und Archive auf pietätlose Weise plünderten und zu Grunde richteten.

Der bedeutendste Nachfolger Willaerts ist sein Schüler *Cyprian de Rore* (1516–1565), der in der Weise, wie *Mouton Josquins* Errungenschaften conservirte und ausbildete, die von seinem Meister fertig überkommenen in seiner selbständigen Weise wirksam zu machen trachtete. Er war sehr fruchtbar, hat mehrere *Messen*, achtstimmige *Wechselchöre*, sechs-, fünf- und vierstimmige *Motetten* und zahllose *Madrigale* geschrieben. In der letzten Kunstform schien er sich besonders wohl zu fühlen, jedenfalls ist er einer der genialsten *Madrigalisten* gewesen. Die *Chromatik*, die jener Zeit die Musiker zu beunruhigen anfang, veranlasste ihn, fünf Bücher *chromatischer Madrigale* zu componiren, in denen er, da ihm die tiefern Gesetze, welche einen künstlerischen Gebrauch der *Chromatik* ermöglichen, nicht durchaus klar geworden waren, mehr *Wunderliches* als *Erquickliches* geboten hat.

Aus Willaerts Schule ging ferner der schon mehrerwähnte grosse *Theoretiker* *Zarlino* hervor, der sich übrigens auch als *Componist* mit Glück und Geschick versucht hat. Als *Theoretiker* ist er epochemachend geworden, in-

dem er an Stelle des pythagoreischen Systems endgiltig das reine diatonische System setzte und damit den Terzen, insbesondere der Durterz die zur Zeit des reinen Quintensystemes verweigerte Anerkennung als Consonanz nun auch theoretisch sicherte, die moderne Dreiklangstheorie also philosophisch begründete und feststellte.

Nach Arrey von Dommer und andern Urteilen haben aber gerade diese chromatischen Versuche auf die Praxis sehr günstig eingewirkt, indem sie einen freien Gebauch der Harmonie herbeiführen und den individualistischen Ausdruck in der Musik anbahnen und finden halfen.

Sein Hauptwerk, die *Istituzioni harmoniche*, erschien mit vier Teilen zu Venedig 1558 und wurde 1562 und 1573 wieder aufgelegt. Seine *Dimostrazioni harmoniche* und *Sopplimenti musicali* kamen, ebenfalls in Venedig, 1571 und 1588 heraus; dann folgte noch eine Gesamtausgabe seiner Werke in vier Bänden, von welchen die drei ersten seine musicalischen Schriften enthalten. Als Cyprian de Rores Nachfolger wirkte er von 1565 bis zu seinem Tode, der 1590 erfolgte, als Capellmeister von San Marco.

Unter Willaerts Nachfolgern wird dann noch genannt der Minorit Fra Costanzo Porta aus Cremona, von welchem besonders die sechsstimmigen Motetten und die in grosser Menge componirten Madrigale gerühmt werden, sowie der berühmte Claudio Merulo, Organist an der zweiten Orgel von San Marco, 1557 bis 1566, wo er die erste Orgel erhielt, während seine frühere Stelle von Andrea Gabrieli eingenommen wurde. In seinen Messen zeigt er schon hie und da die eigentlich erst nach Palestrinas Tode eintretende Sucht nach Stimmenhäufung, am bedeutendsten erscheint er aber als Componist für die Orgel, für welche er zwei Bücher Toccaten geschrieben. Als wirklich künstlerisch empfunden heben sie sich bedeutsam über frühere Werke dieser Art empor. Sein Ruhm als Orgelspieler war so gross, dass er unter glänzenden Bedingungen nach Parma berufen wurde, wo er bis zu seinem 1604 erfolgenden Tode als Organist thätig war.

Die Toccata ist nach Dommer eine den Tasteninstrumenten eigene Spielform, worin nicht die Melodie herrscht, sondern laufende und gebrochne Figuren, in welche die Harmonie auseinandergelegt wird, ihr Wesen treiben. Weniger der im Gesang erklingende als der in lebhaftem Figurenwerk schnell bewegte Ton ist als ihr Hauptelement anzusehen. Dieser Toccatenstyl blieb den nachfolgenden grossen Organisten Italiens eigen, unter denen

Girolamo Diruti, Luzzascho Luzzaschi und Ottavio Bariola genannt seien. –

Die höchste Höhe der venetianischen Schule wurde erreicht mit Andrea und Giovanni Gabrieli einerseits sowie mit Luca Marenzio, dem berühmtesten Madrigalcomponisten, dem süssesten Gesangschwane Italiens, wie man ihn genannt hat, der aber allerdings auch unter die Nachfolger des Palestrinastyles gerechnet werden kann. Andrea, der als Organist in Venedig wirkte, hat natürlich, auf Merulo weiterbauend, auch für die Orgel geschrieben, aber sein wesentliches Feld ist die Vocalmusik geblieben. Messe, Motette, Psalm, Magnificat sind die Formen, in denen er sein Bestes geboten hat. Er war Schüler des Willaert; 1536 trat er in die Capelle von San Marco als Sänger ein, 1553 wurde er nebst Zarlino Mitglied der eben gegründeten *Academia della fama*, die alle venetianischen Geistesblüten in sich einschloss. In Venedig war früh schon die Musik zur Verherrlichung des Staates herangezogen worden. Meister Andrea componirte zwei Cantaten, eine zu acht, eine zu zwölf Stimmen in getheilten Chören, zur Feier der Anwesenheit Heinrichs III. von Frankreich, in denen als grandiosen Prachtstücken die höchste Vollendung eben jener venetianischen Fest- und Staatsmusiken sich darstellt. In Bezug auf Farbenglanz überbietet er alles vor ihm Dagewesene. Indem er bei der Composition des 65. Psalmes über den gewöhnlichen Chor einen von hohen und unter ihn einen von tiefen Stimmen setzt, entwickelt er einen staunenswerten Glanz musicalischen Colorits. –

Proske charakterisirt ihn mit folgenden treffenden Worten: „Mehr als seine Vorgänger besass er die Kunst, in herrlichen Tonmassen zu bilden; vieltimmige, mannigfach gegliederte Chöre wusste er miteinander zu verbinden und zu immer neuen höhern Effecten auszuprägen. So prachtvoll diese Wirkungen aber sind, so beschränken sie sich keineswegs auf eiteln Sinnenprunk, sondern diese Pracht schliesst den hohen Ernst religiöser Würde und Begeisterung nicht aus, der Venedigs Verfassung und Volksgesinnung eigen war.“ Der Meister selbst erklärte die 1583 gedruckten *Psalmen Davidici qui poenitentiales nuncupantur* für sein Hauptwerk; sein Streben, schreibt er, sei dahin gegangen, überall den wahren Ausdruck der Empfindung deutlich zu machen, wie es die Worte des Gesanges erheischen. Auch als Madrigalist zeichnete sich Andrea aus. Als er aber 1586, also noch vor Orlando Lasso und Palestrina, das Zeitliche segnete, hinterliess er in seinem Neffen Johannes Gabrieli der Stadt Venedig das kostbarste Erbe. Von diesem sowie seinen andern grossen Schülern, Hans Leo Hasler und Jan

Pieter Sweelinck, die einer bereits mehr [sehr] vorgeschrittenen Periode angehören, wird aber erst später die Rede sein können. Vor der Hand wenden sich unsre Blicke nochmals den Niederländern zu, deren Blütezeit ihren höchsten Gipfel erreicht, aber gleich nachher auch völlig verlöscht, gewissermassen als wenn die musicalische Kraft des ganzen Volkes verbraucht und aufgesogen worden sei in einer Weise, dass sie von nun an gar keine Frucht mehr zu treiben im Stande wäre, und deren glänzendste Erscheinung, welche die niederländische Schule der Welt bieten sollte, sich darstellt in der Gestalt von Palestrinas grossem Rivalen.

ROLAND DE LATTRE (ORLANDUS LASSUS)

Roland de Lattre, so hiess von Hause aus der grosse Künstler, der zu Mons im Jahre 1520 geboren wurde, ein Jahr vor Josquins Tode. (Nachdem sein Vater wegen Falschmünzerei eine infame Strafe erlitten, wandelte er seinen Namen um in Orlandus Lassus.) In seiner ersten Jugend Chorknabe zu Mons, soll er wegen seiner herrlichen Stimme nicht weniger als drei Mal geraubt worden sein. Als Jüngling von 18 Jahren trat er in die Dienste eines neapolitanischen Adligen, 1541 wurde er, obwol erst 21-jährig, zum Capellmeister an der Laterankirche in Rom erwählt. 1548 nach Mons zurückgekehrt, traf er seine Eltern nicht mehr am Leben, worauf er England und Frankreich besuchte und sich dann für zwei Jahre in Antwerpen niederliess. 1557 berief ihn Albrecht V. von Bayern in seine damals sehr berühmte Kapelle nach München, deren Leitung er 1562 übernahm und die er durch dahin berufene niederländische Musiker verstärkte. Er verhehelichte sich hier mit einer Ehrendame des herzoglichen Hauses und bekam von ihr vier Söhne, unter denen Ferdinand und Rudolf sich als Musiker später einen geachteten Namen erwarben. 1570 erteilte Maximilian II. auf dem Reichstage zu Speyer dem grossen Meister den Reichsadel. Als er Paris besuchte, wurde er dort fast mit königlichen Ehren empfangen. Eine mit der Bartholomäusnacht in Verbindung gesetzte Erzählung von Busspsalmen, die Orlando für den in seinem Gewissen geängstigten König Karl IX. geschrieben haben soll, ist als unhistorisch nachgewiesen worden; Thatsache ist, dass diese Psalmen schon vor der Bartholomäusnacht existirt haben, dass aber zwei Jahre nach derselben (1574) der König wirklich den grossen Meister für Paris zu gewinnen

trachtete. Nur durch den Tod des Königs wurde die bereits beschlossene Sache vereitelt. Orlando blieb in München, wo er in höchsten Ehren stand und einen unglaublichen Fleiss entwickelte. An Zahl der Compositionen (man spricht von über 2000) dürfte er alle Meister aller Zeiten übertroffen haben und nur mit Lope de Vega, dem spanischen Dichter, welchem bekanntlich 1500–2000 Dramen zugeschrieben werden, zu vergleichen sein. – Ueberanstrengt verfiel er im Alter plötzlich in einen beklagenswerten Zustand von Abspannung und Geistesschwäche, aus dem ihn der erst 1594 erfolgende Tod erlöste. Vier Monate vorher war Palestrina in Rom gestorben. Die Dichter jener Zeit verherrlichten Orlando aufs Aeusserste, bekannt ist das Distichon „Hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem“. Dagegen hat die Sucht, Palestrina über alles zu erheben, auch manche Musiker und Geschichtsschreiber wie Burney und Baini zu den schreiendsten Ungerechtigkeiten gegen Orlando verleitet. Sehr treffend beurteilt ihn wieder der einsichtige, vorurteilslose Proske, wenn er sagt: „Orlando di Lassus ist ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besass eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, dass er stets mit sicherer Hand erfasste, was er für seine Tongebilde bedurfte. Gross in der Kirche und Welt, hatte Lassus das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, dass es als ein charakteristisches Ganzes in ihm ausgeprägt lag und man das speciell italische, niederländische, deutsche oder französische nicht mehr nachzuweisen vermochte.“

Wenn man Lassus die Einführung der chromatischen Stimmführung zuschreiben will, so ist dies nicht unbedingt zuzugeben; zwar mag er durch Cyprian de Rore angeregt worden sein, diesen Pfad zu betreten, und gehört jedenfalls zu den ersten Meistern, die einen umfänglicheren Gebrauch von der Chromatik gemacht haben; seinem innersten Wesen nach war er aber immerhin noch viel mehr Diatoniker, so gut wie die andern Meister dieser Zeit. Ambros findet, dass insbesondere die Messen Orlandos eine Vermittelung zwischen denen von Josquin und Palestrina bilden. Wenn nun in Josquin (so sagt er) vieles auf Palestrina deutet, Palestrina seinerseits viel niederländisches Hab und Gut in seine Musik herübergenommen, Orlando aber zwischen beiden ein Mittleres bildet, so sieht man wohl, wie die Behandlung der Kunstgeschichte schwer irrt, die da meint, jedem Meister sein wohlverzäuntes Gebiet anweisen zu müssen, in dem er, als sei er meteorartig aus dem Himmel heruntergefallen, eremitenhaft isolirt hausen mag. Es ist vielmehr notwendig, die Spuren des inneren Zusammenhanges, die Wechselwirkung der Geister auf einander

sorgsam aufzusuchen. Dass Orlandus den Gebrauch der Terz im Schlussaccorde sich zuerst gestattet habe, sagt zwar Marpurg, doch ist nachweisbar dies durch andre Tonsetzer schon vor ihm geschehen. Auch ist ihm von einem gewissen Werkmeister nachgerühmt worden, er habe den Wust von mehr als 80-erlei damals bestehenden Tactzeichen und Tactarten auf zwei (die graden und ungraden) beschränkt und zur Bestimmung der Bewegungsschnelligkeit sich nur der noch jetzt üblichen Worte Allegro, Adagio etc. bedient. Ist es nun auch zweifellos, dass just um diese Zeit in der angedeuteten Richtung sehr grosse Vereinfachungen durchgesetzt wurden, so ist damit immerhin noch nicht gesagt, dass wir sie gerade der Person des Lassus verdanken. Wie aber das Beispiel des Guido von Arezzo zeigt, ist das Publicum gern geneigt, allgemein verehrten populären Grössen, und eine solche war Lassus, auch alle möglichen Errungenschaften der Zeit als persönliche Verdienste zuzurechnen, wenn dieselben auch nur durch die Gesamtarbeit einer grossen Anzahl Vorwärtsstrebender erreicht werden konnten. Wir besitzen über Lassus ein vollständig geklärtes Urtheil noch nicht in dem Grade wie über Palestrina; die ersten Geschichtsforscher standen unter dem Vorurtheil, welches der niederländischen Schule lange entgegengebracht wurde, und wandten deshalb ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich den Italienern zu; bei alledem hat Orlando wenigstens einen liebevollen Biographen in Heinrich Delmotte gefunden, dessen Buch französisch geschrieben und von Dehn in Berlin 1837 übersetzt worden ist. Es enthält ausser der klar gefassten Lebensbeschreibung ein sehr ausführliches chronologisch geordnetes Verzeichniss der Werke. Darunter befinden sich, theils gedruckt, theils handschriftlich in den Bibliotheken zu München, Paris, Rom und Bologna eine grosse Anzahl Messen, Motetten, Magnificat, Lamentationen, Litaneien, Hymnen, Psalmen und andre lateinische und deutsche Gesänge, an weltlichen Stücken viele Madrigale, Chansons, Villanellen und andere deutsche und lateinische Lieder, darunter welche mit recht leichtfertigen Texten. Von seinen Söhnen Ferdinand und Rudolf wurde nach seinem Tode unter dem Titel *Magnum opus musicum Orlandi de Lasso* eine in sechs Bänden enthaltene vollständige Sammlung der Motetten des Orlando, 516 an Zahl, herausgegeben. Lassus' schon erwähnte *Busspsalmen* befinden sich in einer sehr prachtvollen Handschrift in der Münchener Bibliothek. Sie sind auch wiederholt gedruckt und von Dehn in moderne Partitur umgeschrieben worden. Nach Dommers Urtheile erscheint Lassus in seinem Kunstschaffen offenbar vielseitiger als Palestrina, da er den Beifall des Zeitalters nicht weniger auf weltlichem als auf kirchlichem Gebiete gewann. Wenn er in seinem a cappella-Style nicht überall dieselbe vollende Feinheit und harmonische Abrundung der Stimmenverwebung zeigt wie Palestrina in seinen vollkommensten Werken, so

ist doch der starke grossartige Charakter seiner Tonsprache, die Wucht seiner Harmonie und die Mächtigkeit der Gesamtwirkung seiner Chorsätze weder von Palestrina noch von irgendeinem andern Meister übertroffen worden, wie er auch an Formenreichtum mit jedem seiner Zeitgenossen sich messen darf. Ambros findet, dass die vollkommene Meisterschaft in der Handhabung der Noten, die seit Josquin gehorchen gelernt hatten, das unaufhörliche Denken und Schaffen in Formen, welche aufhörten, kopfbrechende Arbeit zu sein, die staunenswerte Leichtigkeit und Fruchtbarkeit des Meisters begreiflich erscheinen lassen. Die Verbindung einer beständigen genauen Reciprocität der Stimmen untereinander mit einer geistvollen freien Führung jeder von ihnen ist bei ihm besonders bewundernswert; er ist überall höchst gewissenhaft, aber niemals pedantisch. Ambros gedenkt auch der Ungenirtheit, mit welcher neben chromatischen Harmonieversuchen Orlandus auch den von Palestrina nur vorsichtig gebrauchten Schritt von Dreiklang zu Dreiklang mit um einen Ganzton fallenden Grundton anwendet, indem es für ihn ersichtlich ein Harmonieschritt gewesen sei, wie ein anderer. – Man findet auch Anklänge an ganz Altniederländisches bei ihm wie übrigens auch bei Palestrina; in andren Werken aber mutet er an wie einer der venetianischen Grossmeister.

Die Chansons (von Susato gedruckt) reden musikalisch das feinste Französisch, die Madrigale das feinste Italienisch, die deutschen Lieder das derbe ehrliche Deutsch des 16. Jahrhunderts, die Villanellen treffen den italienischen Volkston sehr gut. Deswegen ist Orlando aber kein Eklektiker. Durch das Mannichfache tritt überall Eines hervor, seine geniale Persönlichkeit, und verschmilzt das Verschiedenartigste zum wohlgefügteten Einen. In dieser Beziehung steht er in seiner Zeit einzig da; hierin hat ihn keiner erreicht, und wie von einem Palestrinastyle könnte man von einem Lassostyle reden. Proske sagt in seiner Characterisirung: Gross im Lyrischen und Epischen, würde er am grössten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit diese Musikgattung besessen hätte. Allerdings denkt Proske hier weniger an Opernstyl und Theater, wie an getreue Wiedergabe des Wortsinnes und gelegentliche tonmalerische Wiedergabe der Situation.

Als ein Beispiel wahrhaft dramatischen Ausdrucks rühmt Ambros die Motette „*Tristis est anima mea*“. Dass Orlando auf die Textlegung den grössten Wert legt, erscheint unter solchen Umständen begreiflich. Er declamirt, wie Ambros sagt, seine Texte, voran die lateinischen mit grosser Sorgfalt: Den langen Silben wird eine längere Note zugeteilt, der Accent durch Hebung des Tones accentuirt, das Dehnen einer Textsyllbe auf mehrere oder viele Noten sehr eingeschränkt, sehr oft die einzelne Silbe mit einer ihr eignen Note bedacht. Zu Orlandos Zeiten wurden Klagen laut über die Unverständ-

lichkeit des gesungenen Textes, die ihn zu diesem Verfahren mitbestimmt haben mögen. Auch in diesem Falle findet er sich mit Palestrina zusammen, wie denn beide Meister, so verschieden sie waren, im Idealen sich begegnen und einig erscheinen. Die Niederländische Schule hatte in Orlando ihren glänzendsten und grössten Vertreter gefunden, aber mit ihm zugleich auch ein jähes Ende. Der letzte Niederländer war Cosmopolit geworden, das Wesen und die Kraft der niederländischen Schule hatten aber in ihrer Eigenart bestanden, die sie erfolgreich gegen französische, spanische, italienische, deutsche Einflüsse zu bewahren gewusst hatte. Orlando war auch weniger von den betreffenden Nationalitäten beeinflusst worden, als er sich vielmehr zum Herrn über sämtliche in Europa cultivirte Musikstyle aufgeschwungen hatte. Dies konnten eben auch seine Nachfolger nicht nachmachen [-ahmen], über die bereits erstarkten andren Schulen, die venetianische, römische und deutsche konnten sie aber als Niederländer nicht mehr triumphiren, und es erscheint da begreiflich, wenn mit dem Tode des grossen Lassus auch die ganze grosse niederländische Epoche ihr Ende findet und die musicalische Herrschaft auf Italien, was die katholische Kirchenmusik betrifft, speciell auf Rom übergeht. Orlandos Söhne Ferdinand und Rudolf, Lambert de Sayre, Luthyon und andre stellen gewissermassen das letzte Verklingen der Schule dar, während der grosse Pieter Seselius ihr kaum mehr zugerechnet werden kann und bereits mehr neuzeitliches Gepräge verrät. Nach ihm hat in den Niederlanden die Tonkunst überhaupt nicht mehr geblüht, und bis in unsere Tage ist dort kein Meister wieder erstanden, der sich den grossen Geistern jener Epoche vergleichen liesse.

ENGLISCHE MUSIK

Von England hatte man bisher in der Musikgeschichte wenig zu hören bekommen; wenn man aber glauben wollte, dass es überhaupt keine Rolle in derselben gespielt, wie dies lange Zeit hindurch allgemein geglaubt worden ist, so wäre dies als sehr irrtümliche Meinung zurückzuweisen. England ist nämlich in früher Zeit sehr musicalisch und fast Rivale der Niederlande gewesen, obwol es von den letztern bald und weit überholt wurde. Auch besitzt es einige Meister, die zu Palestrinas Zeit lebten und wenn nicht mit den

höchsten Genies der Niederländer, Deutschen und Italiener sich messen, doch auf ehrenvolle Berücksichtigung Anspruch erheben dürfen. –

Aus früher Zeit ist neben andern Meistern zu erwähnen der Mönch von Reading, der vor 1226 den berühmten sechsstimmigen Kanon „*Summer is cumen*“ geschrieben hat, den Burney geglaubt hatte, ins 15. Jahrhundert verweisen zu müssen. Coussemaker, ein vortrefflicher belgischer Musikschriftsteller, rühmt ihn als eine der merkwürdigsten Compositionen jener Epoche, mit verhältnissmässig wenig Quintenfolgen, voller Harmonie, einfach geregelter Rhythmus, anmutiger Melodie. Dass man die Engländer für die Erfinder des Contrapuncts gehalten und dass Dunstaple einen sehr weit verbreiteten Ruf besessen, habe ich schon früher berichtet. Im 15. Jahrhundert wurden die Engländer allerdings von den Niederländern weit überholt, machten aber auch Fortschritte, und liessen die Zusammengehörigkeit der englischen und niederländischen Tonkunst deutlich erkennen. In der Mitte des 16. Jahrhunderts erfolgte dann ein rascher Aufschwung, und die englische Schule erreichte eine beachtliche Höhe, wenn sie auch grosse Meister wie die Niederländer, Deutsche und Italiener <Schule> nicht zeitigt. Burney nennt viele Namen, die hier übergangen werden müssen; als Pförtner des glänzendsten Abschnittes in der englischen Musikgeschichte gilt Tye aus Westminster, Doctor der Musik zu Cambridge seit 1545, zur Zeit der Königin Elisabeth Organist der königlichen Capelle. Als sein Hauptwerk darf das Unternehmen, die ganze Apostelgeschichte in englischer Uebersetzung motettenartig zu componiren, angesehen werden, ein Unternehmen, das allerdings nur bis zum 14. Capitel fortgeführt wurde. Durch Tye wurde die durchgebildete Form befähigt, sich mit höherem Gehalte zu füllen. Als Zeitgenossen und Nachfolger werden die Meister genannt, welche sich an der Sammlung *Morning and evening prayer and communion* (1565) beteiligten. Unter ihnen befindet sich einer der besten englischen Componisten, nicht Robert White, von dem Burney behauptet, er habe schon im Style, aber nicht nach dem Vorbilde Palestrinas componirt, da er bereits 1581 gestorben sei als der aeltre von beiden. Dagegen zählte zu ihnen Thomas Tallis, der in Verbindung mit seinem genialen Schüler William Bird die Schule rasch auf ihren Gipfelpunct erhob. Ambros vergleicht beide Künstler mit den Meistern Andrea und Giovanni Gabrieli, die uns später beschäftigen werden. Bei Andrea wie bei Tallis gibt ein Rest altertümlicher Strenge den Compositionen einen eigenen Reiz, während Giovan-

ni und Bird die ältere Kunst abschliessen und der neuen kommenden einen ahnungsvollen Blick zuwenden. Tallis (†1585) war Organist unter Heinrich VIII., Eduard VI., der blutigen Maria und Elisabeth. Die vierstimmigen Sätze, die in der vorhererwähnten Sammlung enthalten sind, erscheinen als vortreffliche Specimina des gediegensten Motettenstyles. Der verwickeltesten Niederländer-Kunst war er allerdings gewachsen; es ist ein Stück zu 40 Stimmen von ihm geblieben, das zu Oxford in Christ Church aufbewahrt wird; doch bildeten Wohlklang und Wirksamkeit der Harmonie ersichtlich seine hauptsächlichsten Kunstziele. William Bird (1538–1623) gilt bei Burney und Fétis nicht nur als Vollender des von seinem Lehrer Geschaffnen, sondern wird von ihnen niemand Geringerem als Palestrina gleich gestellt; eine Ueberschätzung, die Ambros als solche mit vollem Rechte gekennzeichnet und als unannehmbar zurückgewiesen hat. Bird besitzt Eleganz der Form, Harmoniereinheit, Klarheit und richtiges Einhalten der Tonalität, er ist voll Würde in seinen geistlichen Compositionen, zeigt Anmut in den weltlichen und hat auch bewiesen, dass er der Besiegung verwickelter Schwierigkeiten durchaus gewachsen war. Aber der ausserordentlichen Vollendung, die das Bild Palestrinas widerstrahlt, würde doch zu nahe getreten werden, wenn man ihn mit diesem Grossmeister zusammen nennen wollte, abgesehen davon, dass eine ansehnliche Zahl von Niederländern, Deutschen und Italienern mit gleichem, ja grösserm Rechte einen solchen Anspruch erheben könnte. Die Werke Birds bestehen aus drei Messen zu drei, vier und fünf Stimmen, Psalmen, Gradualen, Motetten und Madrigalen, von denen eine grosse Zahl zwischen 1572 und 1614 in London im Druck erschien, während die auf dem Continent herausgegebenen Sammlungen nichts von ihm aufgenommen haben. Sehr interessant und von seiner genialen, den Fortschritt anbahnenden Beanlagung Kunde gebend sind seine Clavier- und Orgelcompositionen, in denen er den figurirten Styl, der der eigentlichen Instrumentalkunst gemäss ist, bereits so entwickelt hat, dass wir eine Vorahnung der Gebilde der grossen Orgelmeister Froberger und Frescobaldi zu empfangen vermeinen. Auch der sogenannten Variationenform, wie sie bis in die neueste Zeit geherrscht, hat sich in seinen Behandlungen von Volksliedern Bird genähert, ja sie gewissermassen erfunden. Um seiner geschickten, echt künstlerischen Behandlung sich voll bewusst zu werden, werden ähnliche Stücke von John Bull (1563–1628), plump und ungeschickt har-

monisirt, durch Ambros zum Vergleiche herangezogen. Neben Bird wird mit grossem Ruhme noch als Componist von englischen Madrigalen John Dowland genannt, ferner John Bennett, Thomas Morley (Birds Schüler, auch als Schriftsteller thätig) und mehrere andere. Die häufigere Erwähnung des Madrigals führt uns nach Italien.

VORLÄUFER PALESTRINAS

In Rom hatten sich viele Tonsetzer zusammengefunden, die gewissermassen deshalb als römische Schule schon vor Palestrina bezeichnet werden können, weil sie eben durch die Stadt Rom, die sich als Sitz des Papstes stets für die Hauptstadt der Welt angesehen hatte, zu einer Einheit zusammengehalten wurde. Unter diesen ist zuerst zu nennen Costanzo Festa, 1517 Sänger in der päpstlichen Capelle, den Kiesewetter als den frühesten des Namens würdigen italienischen Contrapunctisten bezeichnet, d.h. den ersten wirklich meisterlich geschulten. Gedruckt ist von Festa verhältnismässig Weniges: Motetten, Madrigale, Litaneien sowie ein schönes Te Deum, das Bainsi, Palestrinas Biograph, der überhaupt Festa sehr hoch schätzt, mit grosser Anerkennung erwähnt. Sein Tod erfolgte 1545. Im Gegensatz zu dem vorwärtstrebenden Festa hielt der gelehrte Ghiselin Danckerts aus Zeeland mit hartnäckiger Zähigkeit am alten abgeklärten Standpunkte fest. Seine Musik wird als steifer Flamländerstyl trockenster Art bezeichnet, dagegen wurde er berühmt als Schiedsrichter in einem Streite zwischen Nicola Vicentino und Lorenzo Lusitano, in dem der erstere auf ziemlich unangenehme Weise den Nachweis hatte führen wollen, dass die drei griechischen Klanggeschlechter alle zusammen auf die moderne Musik Einfluss gehabt hätten, während Lusitano den rein diatonischen Character der modernen Musik verfochten hatte und, da die Schiedsrichter Danckerts und Ercobedo für ihn eintraten, auch Recht behielt. Der eben genannte Ercobedo gehört auch zu den Tonsetzern dieser römischen Schule. Er war Spanier und verliess 1554 die päpstliche Capelle, um ein ihm zugefallnes Beneficium in Segovia anzutreten. Auch ein anderer Spanier, Salinas, wird erwähnt, der, interessant als Schriftsteller, als Orgelspieler eine allgemein bewunderte Grösse war. Ein wirklich grossartiger Meister, der bedeutendste unter den Spaniern und einer der ersten seiner

Zeit, war Cristobal de Morales von Sevilla, der unter Paul III. in die päpstliche Capelle eintrat. Er empfindet trotz streng niederländischer Kunstausbildung doch als echter Spanier; als er nach Rom zog, brachte er niederländisches Können mit, aus dem sich dann die Blüte jenes Kirchenstyles, den man später den römischen nannte, entwickeln sollte. Die Motette „*Lamentabatur Jacob*“, eines der Hauptwerke der päpstlichen Capellenmusik, nennt Adami von Bolsena ein Wunderwerk der Kunst. Morales' Hauptwerke bleiben seine Magnificat und seine Messen. Erstere hat er nach den acht Kirchentönen und zwar zweimal durchkomponirt. Von den Messen wurde das erste Buch 1546, das zweite 1555 gedruckt.

Der Styl des Meisters ist ernst und streng, die Messen insbesondere zeigen, wie Morales durchaus in der niederländischen Schule wurzelt. Ueber die bekannte Melodie *Omme armé* hat er eine vier- und eine fünfstimmige Messe geschrieben. Ambros bezeichnet die letzte als eine der allerschönsten unter der grossen Menge der *Omme-armé*-Messen. – Ganz eigen, schauerlich, düster ist die *Missa pro defunctis* (Requiem). Dieser Spanier fasst den Tod in seinem ganzen furchtbaren Ernst. Auch Dommer rechnet Morales unter die grössten Meister seiner Zeit und findet, dass sein ausgezeichnet gearbeiteter, aber einfacher und erhabener Styl in ihm einen Geistesverwandten Palestrinas erkennen lässt. Schüler von Morales war Franz Guerrero von Sevilla (*1528), der erst Capellmeister zu Caen, dann zu Malaga war, nachher Nachfolger eines hochgepriesnen Meisters Pater Fernandez in Sevilla wurde, Zarlino zum Freund besass und auch eine von ihm selbst beschriebne Pilgerfahrt nach Jerusalem unternommen hat. Er ist unter den Spaniern am meisten Spanier geblieben, während sein Meister Morales als Niederländer begann und als Römer endete. Sein Requiem, weniger grauenhaft wie das von Morales, aber doch von tiefem Ernst erfüllt, wird besonders gerühmt, auch ist das häufigere Beischreiben der Accidentalen und die sehr sorgfältige Textlegung als ihm eigentümlich mit Auszeichnung hervorgehoben worden. Neben diesen und noch einigen andren Spaniern tritt uns in Rom eine Gruppe französisch-niederländischer Meister entgegen, die vor den französischen Tonsetzern in Frankreich den grössern Ernst, Tiefe und insbesondere höhere Schönheit voraushaben. Unter ihnen wäre zuerst zu nennen Arcadelt, 1540 als Sänger in die päpstliche Capelle aufgenommen, der später, etwa 1555, in Dienste beim Cardinal von Lothringen trat, denselben nach Paris begleitete,

auch dort nachher sein Leben beschlossen haben mag. Seine 1537 gedruckten Messen „*Noe noe*“, „*Ave regina coelorum*“ und „*De beata virgine*“ zeigen sehr deutlich das Band, das ihn mit seinen Vorgängern verbindet. Sie erinnern an Mouton und an Morales, mit welchem letzterem Arcadelt insbesondere die Vorliebe für hochfeierlich austönende Schlüsse gemein hat. Edle, lebenskräftige Mannhaftigkeit zeigt sich in den Messen, wie in den Motetten. Aber mit Willaert zusammen ist er auch Mitbegründer des Madrigales. Sein erstes Buch Madrigale mit 53 Nummern, das 1538 in Venedig erschien, hatte einen bis dahin unerhörten Erfolg, in dem bis 1617 in 15 verschiedenen Jahren Neuauflagen nötig wurden. Diese Madrigale sind aber auch vorzügliche Tonstücke und enthalten Perlen, die ganz modern anmuten und in denen sich die Stimmung der Sentimentalität, die nachher die Musik geradezu überfluten sollte, als etwas Neues und natürlicherweise äusserst Reizvolles zum ersten Male ankündigt. Als eine andre Natur gibt sich der Franzose Claude Goudimel zu erkennen. Er war zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu Vaudon in der Nähe von Avignon geboren, leitete dann, etwa 1540, in Rom eine Schule, in welcher sehr bedeutende Tonmeister ausgebildet wurden wie Animuccia, Nanini, Mesto, Palestrina. Im Jahre 1555 befand er sich in Paris, wo er sich mit dem Buch- und Notendrucker Duchemin assoziierte. Doch ging diese Verbindung bald auseinander. In Frankreich sang damals alle Welt Psalmen, die Calvinisten betonten diesen Psalmengesang als Hauptmerkmal des Gottesdienstes. Clement Marot und Théodor de Béze hatten die Davidischen Psalmen in französische Verse gebracht, und ein gewisser Wich Francos dieselben, da weltliche Melodien anstössig erschienen waren, nach andren, vielleicht eigen erfundenen so eingerichtet, wie sie heute noch von den Protestanten in Frankreich und Holland gesungen werden. Durch diese Melodien war nun auch Stoff für kunstgemässe Bearbeitung gegeben, welche verschiedene Tonsetzer, darunter auch Goudimel, benützten. Letzterer gab 1562 bei le Roy und Baillard die vierstimmig in Motettenform gesetzten Psalmen heraus, und 1565 die von Marot und Théodore de Béze in französische Reime gebrachten, ebenfalls vierstimmig gesetzten *Davidischen Psalmen*.

Die Sorbonne hatte 1561 die Psalmen geprüft und nichts dem katholischen Glauben Widerstrebendes darin gefunden, weshalb dieselben denn auch von Catholischen gern gesungen wurden. Gleichwol gelang es, Goudimel zu

verdächtigen, so dass er unter die Proscribirten der Bartholomäusnacht gesetzt und am 22. August 1572 zu Lyon getötet wurde. Seine Leiche wurde in die Rhone geworfen. So hat merkwürdigerweise der Lehrer der grössten katholischen Kirchencomponisten als protestantischer Märtyrer geendet. Wie Ambros treffend bemerkt, steht Goudimel zu Palestrina etwa in dem Verhältnisse wie Perugino zu Raphael. Goudimel war vom reinsten Schönheitssinne beseelt; seine Arbeiten strahlen eine holdselige Anmut aus und berühren fast mädchenhaft schüchtern, wenn man sie neben die männlich strengen Arbeiten eines Arcadelt und Morales hält. Was sich in dieser Weise von holder Anmut bei Palestrina findet, hat er seinem Lehrer zu danken; und Goudimels Schreibart in gewissen Messen, wie „*Audi filia*“, „*De mes ennuis*“, kann bereits als vollkommener Palestrina-Styl bezeichnet werden. Palestrina ist freilich der unendlich vielseitigere Geist, Goudimels Kunst bildet eben nur eine der Seiten in des Schülers überaus reichem Schaffen. Die schon erwähnte Messe „*Audi filia*“ wird als besonders schön hervorgehoben, eine grosse Sauberkeit des Tonsatzes, wie sie auch Palestrina sich zu eigen gemacht hat, ist für Goudimel sehr anzuerkennen; die Erfindung der sogenannten kurzen Messen, die man dem Palestrina zuschreiben wollte, dürfte ferner eher auf Goudimel zurückzuführen sein. Adrian le Roy und Robert Ballard haben 1558 alle seine Messen in schöner Ausgabe gedruckt, sowie ein dem Meister nicht ebenbürtiges Magnificat. In seinen Motetten lässt er wieder Palestrina vorausahnen, als eines seiner schönsten Werke gilt das auf venetianische Vorbilder deutende *Salve regina*, für drei vierstimmige Chöre componirt. Ambros bezweifelt, dass er Protestant gewesen, andre wie Dommer halten dies für ausgemacht. Ein entschiedner Calvinist war der später lebende Franzose Claude le Jeune († nach 1600), der diese Psalmen in fast choralartiger Einfachheit behandelte, als Kunstmusiker aber der Verfallszeit angehört.

Als einer der allerbedeutendsten Vorläufer Palestrinas stellt sich dar der Florentiner Giovanni Animuccia, Capellmeister bei S. Pietro in Vaticano. Seine Hauptwerke sind zwei Bücher Magnificat nach den acht Kirchentönen, die 1568, ein Buch Messen, die 1567 zu Rom gedruckt wurden. Das letztere enthält Messen zu vier und je eine für fünf und sechs Stimmen. In der Vorrede verteidigt sich Animuccia gegen die erhobnen Vorwürfe, dass die Figuralmusik die Worte des Ritualtextes unverständlich mache; von sich sagt er,

er habe diesen von Einigen getadelten Fehler zu vermeiden gesucht, doch so dass Kunst, Wohlklang dabei nicht zu kurz kommen. Da in Palestrinas Wirken diese Frage eine grosse Bedeutung erhielt, so ist es interessant zu wissen, dass sie auch an Animuccia herangetreten ist. Animuccia scheint mit seinen Messen dem Verlangen nach deutlicher Vernehmbarkeit der Worte gut entsprochen zu haben, da er 1563 auf Anordnung der geistlichen Commission eine grosse Anzahl Compositionen, darunter drei Messen liefern musste, die der Vorschrift des Tridentiner Concils entsprachen. Der Meister hat auch geistliche Madrigale componirt, die mit beigegebenen Motetten sein erstes, schon 1565 veröffentlichtes Werk bilden.

Ein eigentümlicher Wohlklang in der warm-gefärbten Harmonik zeichnet ihn aus, während er in der Schönheit melodischer Führung hinter Palestrina und auch Goudimel zurücksteht. Dagegen überrascht er manchmal auch durch kühne und imposante Accordfolgen. Die deutliche Vernehmbarkeit der Textworte erzielt er durch dieselben Mittel, die Palestrina in der *Missa papae Marcelli* angewandt hat: sorgsame Textunterlage und häufige Anwendung der gleichzeitigen Contrapuncte bei Messen mit gehäuften Textworten.

Von den Künstlern, die zu dieser Epoche im übrigen Italien wirkten, wäre Jehan Gers, wohl auch maistre Jhan genannt, zu nennen, der kein Italiener, sondern Franzose oder französischer Niederländer war und in Ferrara unter Ercole II. wirkte. Vorher war er Capellmeister am Dome zu Orvieto gewesen, sein erstes Buch Madrigale, auf dem er als Capellmeister Ercoles bezeichnet ist, erschien 1541; dass er auch noch unter Alphons diente, wird aus einer spätern Veröffentlichung erkennbar. Wenn er nicht directer Schüler Josquins gewesen ist, so spiegeln doch seine Motetten den Geist des grossen Niederländers wieder wie kaum die eines andern Meisters, ohne deswegen in slavische oder manirirte Nachahmung zu verfallen. Die zweiteilige vierstimmige Motette „*O Roche beatissime*“ (ein Gebet zur Abwendung der Pest) stellt sich sogar als Composition von solcher Eigenartigkeit dar, dass ihr nichts Aehnliches unter den Werken der Zeit an die Seite zu stellen ist. Das Stück ist entschieden unter dem Eindruck der Furcht vor den grauenhaften Pestbedrängnissen, denen Italien in jenem Jahrhunderte häufig ausgesetzt war, geschrieben. Ambros nennt sie einen Angstschrei und findet, dass die absichtlich und teilweise überkühn eingeführten harten Dissonanzen, die un-

vermuteten Harmoniewendungen etwas geradezu Erschreckendes haben. Er hat sich auch an sehr schwierige Aufgaben herangemacht, z.B. die Zehn Gebote componirt sowie lange Erzählungen aus dem Evangelium (Pharisäer und Zöllner, ungläubiger Thomas, Bekehrung Pauli). Von seinen dreistimmigen Madrigalen sind ganze Sammlungen gedruckt; eines derselben „*Jo v'amo*“ wird als besonders lehrreich bezeichnet, weil es den Uebergang von der Frottola zum edlern Genre des Madrigals deutlich veranschaulicht.

In Bologna blühte während dieser Zeit die ernste und auch etwas trockne Musikgelehrsamkeit, in Florenz dagegen huldigte alles dem Madrigalstyle. In Verbindung mit mehreren andern Componisten lieferte der früher erwähnte Costanzo Festa für die Hochzeitsfeier des Herzogs mit Leonore von Toledo eine Festmusik aus Madrigalen und Instrumentalsätzen. Dies Werk darf als eine Vorahnung des Zieles angesehen werden, nach welchem um das Jahr 1600 die Musik unaufhaltsam drängen würde, nämlich nach der Oper, dem Einzelgesang, dem festlichen Götterspiel mit Tanz und Bühnenhandlung im Costume. Ambros gibt eine sehr anschauliche und ausführliche Beschreibung dieses Werkes, aus welcher übrigens hervorgeht, dass, rein musicalisch genommen, dieses Festspiel nicht auf Bedeutung Anspruch erheben könnte. Es werden ferner als tüchtige Männer noch erwähnt die in Modena lebenden beiden Fagliano, während Neapel im Verhältniss zu Rom wenig lieferte, in Sicilien aber der ums Jahr 1600 in jugendlichem Alter verstorbne hochbegabte Achille Falcone durch seinen Streit mit dem Spanier Raval Berühmtheit gewann. Raval war durch das Schiedsgericht Recht gegeben worden, Falcone aber beruhigte sich nicht und appellirte nach Rom an Nanini und Soriano, starb aber, bevor die Streitigkeiten geschlichtet waren. Die Appellation zeigt, zu welchem enormem Ansehn die römische Schule bereits gelangt war. Der sie auf diese hohe Stufe gehoben, ist der grösste Meister der katholischen und vielleicht überhaupt der christlichen Kirchenmusik.

GIOVANNI PIERLUIGI, GEN. PALESTRINA

Ueber das Leben dieses grossen Meisters sind wir zwar genügend unterrichtet, da er in dem mehrerwähnten Baini einen sehr schwärmerisch begeisterten Biographen gefunden hat. Sein Geburtsjahr ist von ihm aber fälschlich

auf das Jahr 1524 verlegt worden, während es, wie gegenwärtig geschieht, zehn Jahre früher, nämlich auf 1514 zu setzen ist. In Palestrina, einem Gebirgsstädtchen nicht weit von Rom geboren, soll der grosse Künstler den Familiennamen Sante geführt haben, der aber an den des Raphael, welcher bekanntlich Santi hiess, erinnert. 1540 ist er in Rom in Goudimels Schule eingetreten und erhielt 1544 eine Bestallung als Capellmeister und Organist an der Cathedrale zu Palestrina. Bereits 1551 wurde er Nachfolger des Arcadelt und Capellmeister an der Capella Giulia im S. Petersdome zu Rom. Als er 1554 ein Buch vier- und fünfstimmiger Messen mit der Widmung an Julius III. herausgegeben, wurde er in den päpstlichen Singechor aufgenommen, trotzdem er nicht allein keine priesterlichen Weihen empfangen hatte, sondern sogar verheiratet war. In Folge dessen gab er die Capellmeisterstelle auf, und Animuccia wurde sein Nachfolger, Paul IV. aber, einer der zeltischsten und fanatisch eigenwilligsten Päpste, die gelebt haben, empört, dass in einer Capelle sich verheiratete Sänger befanden, stiess Palestrina mit zwei andren Colleggen aus, obwol ihre Anstellung auf Lebenszeit gelauret hatte (1555), indem sie mit der erbärmlichen Pension von 5 Scudi und 13 Baiocchi monatlich entlassen wurden. Doch erhielt Palestrina im selben Jahre die Berufung zum Capellmeister an der Laterankirche, woselbst er seine hochberühmten Improperien componirte, die ihm die Gunst des milden neuen Papstes Pius IV. in hohem Grade gewannen, der an die Stelle des 1559 verstorbenen Paul IV. getreten war. Palestrina hat während seines langen Lebens überhaupt die Herrschaft von 15 Päpsten geschaut. 1561 erhielt er die etwas einträglichere Stelle an der Basilica Liberiana (St. Maria maggiore). In der Zeit seines Dienstes an dieser Kirche fällt die berühmte so sehr aufgebauschte Erzählung von seiner sogenannten Rettung der Kirchenmusik, die durch den Bannspruch des Tridentiner Conciles bedroht gewesen sein sollte. Ambros behandelt die Erzählung, wie sie gang und gäbe ist, als Mythos und bemüht sich, den wahren Sachverhalt klar zu stellen, muss aber schliesslich immerhin zugeben, dass die berühmte *Missa Papae Marcelli* auf die versammelten Richter einen ausserordentlichen, sie bestimmenden Eindruck gemacht habe, dass ihr also doch eine geschichtliche Bedeutung zuzusprechen ist. Die Reformation habe die sehr versumpfte katholische Kirche im innersten Wesen erschüttert, diese sollte überall restaurirt werden, auch im Kirchengesange. Die reichen Figuralcompositionen waren, wie bekannt, über gregorianische Motive oder über weltliche Lieder, an deren Hereinziehung in die Kirchenmusik man natürlich auch anfang, gewaltigen Anstoss zu

nehmen, componirt worden; je reicher sich diese Schöpfungen gestaltet hatten, um so mehr war der Tenor, der den Kern des Ganzen darstellte, verschwunden, also nicht nur das betreffende weltliche Lied, sondern auch der gregorianische Gesang selber, der von jeher für einen wesentlichen Teil des Ritus angesehen worden, war vom contrapunctischen Figurenwerk bis zur Unkenntlichkeit verhüllt worden. Dazu kamen hier die Verzierungen und Schnörkeleien, welche die Sänger aus eigenem Ermessen anbrachten und durch welche jede, auch die kleinste Spur des autorisirten Gesanges vernichtet wurde. Die der Schönheit huldigenden Päpste Leo X. und Julius II. hatten zelotischen Priestern Platz gemacht, die der Kunst, auch der bildenden, gradezu feindlich gesinnt waren. Michel Angelos berühmtes *Jüngstes Gericht* in der Sixtinischen Capelle ist unter Paul IV. mit Mühe dem Schicksal entgangen, von der Wand heruntergeschlagen zu werden. Bei dem Drange nach Schönheit hatte man sich der antiken Welt erinnert, die in dem hiernach benannten Zeitalter der Renaissance ihre Wiedergeburt sowohl in der Baukunst, Malerei, Bildhauerei als in Poesie feierte. Die Musik konnte sich nicht antikisiren, da sie über die antike Tonkunst weit hinaus gewachsen war durch die jener total fremde Polyphonie und Harmonik; aber sie hatte sich immerhin künstlerisch so selbständig entwickelt, dass auch diese specifisch musicalische Ausbildung, die die Tonkunst aus sich heraus fertig gebracht hatte, Anstoss erregte und Anlass gab, über Entartung und Verfall zu klagen. Ambros macht nicht mit Unrecht darauf aufmerksam, dass die Beschuldigungen über Entartungen der Tonkunst im 16. Jahrhundert meist von unkundigen unmusicalischen, aber wohlmeinenden Bischöfen und Gelehrten erhoben wurden, denen der Ritus am Herzen lag, aber nicht entfernt die Kunst. In den kunstvoll figurirten und fugirten Messen und Motetten fand man eine allmähliche Entartung des ritualen Kirchengesangs. Die Reformation desselben erschien leicht, man brauchte nur alles auf den strengen Gregorianischen Gesang zu reduciren. Damit hätte man aber die ganze gewaltige Arbeit der Niederländer, Franzosen, Deutschen, Engländer, Spanier und Italiäner wieder vernichtet, und das wäre im Jahrhundert der schönsten Kunstblüte unmöglich gewesen.

Eine Revision der kirchlichen Gesangbücher wurde von Gregor XIII. allerdings dem Palestrina übertragen, die dieser aber, unter der Arbeit erlahmend, nicht vollendete, sondern dem Bologneser Guidetti überliess, der 1582 auch damit zu Stande kam. So wurde unter Paul V. das Graduale ebenfalls neu redigirt, und derartige Redactionen, die aber nur den blanken Ritualgesang betreffen, bildeten den wichtigsten Teil der vom Tridentiner Concil beschlossenen Musikreform. Allerdings befasste man sich auch mit der Figuralmusik, und in einer Vorberatung, die vor der 22. Sitzung im September 1562 stattfand, wurde eine eigne Commission ernannt, die die zu besprechenden Missbräuche formuliren sollte. Gab es begreiflicherweise unmusicalische Bischöfe und Gelehrte, die der ganzen Figuralmusik den Garaus machen wollten, so fanden sich doch unter den Versammelten sehr bedeutende Musikkenner, zu denen ausser mehrern Cardinälen auch Papst Pius IV. selbst zählte. So wurden recht gemässigte Beschlüsse gefasst, nur das Lascive und Weichliche sollte aus der kirchlichen Kunst entfernt werden. Als die Propositionen Kaiser Ferdinand I. mitgeteilt worden waren, plaidirte dieser energisch für Beibehaltung der figuralen [Instrumental-]Musik, so dass auch diesem Monarchen der Titel eines Retters der Tonkunst hätte zugesprochen werden können. Als das Concil 1563 beendet wurde, liess Papst Pius V. sich angelegen sein, den Beschlüssen desselben Gel-

tung zu verschaffen. Hinsichtlich der musicalischen Reform wurde eine Commission ernannt, die sich aus den Cardinälen Vitellozzo Vitelli, einem griechischen Musikkennner, dem berühmten Carl Borromeo, der später heilig gesprochen wurde, und acht Sängern der päpstlichen Capelle zusammensetzte. Messen über Volkslieder sollten nicht mehr gesungen werden, das Einmischen fremder Textworte verboten sein, Motetten nur über autorisirte Texte gesetzt werden. Dann kam auf Cardinal Borromeos Veranlassung die Frage wegen der deutlichen Vernehmbarkeit des Textes zur Sprache, und wurde wahrscheinlich bei den hierüber entstandenen Streitigkeiten durch denselben Cardinal Palestrina, dessen *Improperien* Papst Pius IV. ausserordentlich hoch hielt, herangezogen, um mittelst seiner Kunst die Entscheidung zu ermöglichen. Borromeo bat ihn, seine ganze Fähigkeit aufzubieten, damit Papst und Cardinäle der Musik ihren Schutz nicht entzögen. Statt der geforderten einen Messe schrieb Palestrina deren drei zu fünf Stimmen und bewies durch die dabei beobachtete Tactik neben auffälliger Genialität auch eine entschiedene Weltklugheit. Die erste derselben zeigt ein ausgesprochenes [entschiedenes] Streben nach vereinfachtem Style und weist durchaus altertümlich strenge Formen auf; die zweite hat ein freieres leichteres Ansehn und contrastirt mit der erstern durch Innigkeit und Anmut des Ausdrucks, in der dritten, der berühmten *Missa Papae Marcelli*, schwingt sich Palestrina aber zur vollen Höhe seines Genies empor, und mit ihr schlug er dann so durch, dass, als am 28. April 1565 die Probe der dritten Messe vorgenommen wurde, die Versammlung einig war, hier, in der *Missa Papae Marcelli*, sei der wahre, lange gesuchte, jetzt erst gefundene Kirchenstyl zur Darstellung gekommen.

Im allgemeinen kann man vielleicht [aber wol] annehmen, dass die ausserordentliche Vollendung des Kunstwerkes und der fast überirdische Wohlklang, den die ausgezeichnetsten [vollendeten] Werke Palestrinas besitzen, auf die Commission einen so überwältigenden Eindruck gemacht haben, dass sie in der That etwas total Neues zu hören vermeinten, während in Palestrinas Werken sich eben doch nur der allerdings ins Ideale verklärte Abschluss einer langen vorhergehenden künstlerischen Epoche darstellt [widerspiegelt]. Der Papst soll, als er die Messe gehört hatte, in die Worte ausgebrochen sein: „Das sind die Harmonien des neuen Gesanges, welchen der Apostel Johannes aus dem himmlischen Jerusalem ertönen hörte, und welche uns ein irdischer Johannes im irdischen Jerusalem hören lässt.“ Weniger erfreulich berührt dagegen die Nachricht, dass der Gehalt des zum Componisten ernannten Meisters von der erbärmlichen Summe von 5 Scudi 87 Bajocchi nur bis auf 9 Scudi monatlich erhöht wurde; eine sehr kleine Summe, auch

wenn man die vielleicht fünffach grössere Billigkeit der damaligen Zeit in Anschlag bringt. So hat Palestrina sich selbst denn auch bitter beklagt über die Traurigkeit seiner Lage, die grossen Kosten, die ihm die Herausgabe seiner Werke verursacht, die sein Lebelang erlittene Not – und zwar dem energischen Papste Sixtus V. gegenüber, der sich nicht leicht täuschen liess, und zu einer Zeit, wo der Meister bereits 72 Jahre zählte. Es ist nicht anzunehmen, dass er später noch so wohlhabend geworden sei, um wie erzählt wird, drei Häuser in der Lunziano besessen, Grundstücke gekauft, seinen Töchtern ein anständiges Heiratsgut mitgegeben zu haben, und jedenfalls erscheint es traurig, dass einem so grossen Meister es nach seinem eigenen Zeugnisse während eines langen Lebens oft am allernotwendigsten gemangelt hat. Von den 12 Büchern seiner Messen erschienen übrigens bloss sieben zu seinen Lebzeiten; 12 Messen sind (wunderbarerweise) bis zum heutigen Tage noch ungedruckt geblieben. Von den äussern Lebensschicksalen Pierluigis ist im Uebrigen fast nichts zu erzählen, als dass er in Rom gelebt, eminent fleissig gewesen und 1594 als hochbetagter Mann daselbst gestorben ist. Auf seinen Sarg schrieb man allerdings *Musicae princeps*; doch war man jener Zeit mit derartigen hochtönenden Bezeichnungen ausserordentlich viel freigebiger als heutzutage, so dass sie nicht soviel, als es den Anschein haben könnte, bedeuten sollen. Wie gesagt wurde, hat man auf Grund der *Missa papae Marcelli* Palestrina zum Reformator der Musik gestempelt, und dies Wort hat sich bis in die neueste Zeit erhalten. Wenn einige meinen, die niederländischen Setzkünste seien damit aus der Musik verbannt worden, so ist alles eher als dies der Fall gewesen; die Spitzfindigkeiten, die räthselhaften Benennungen, waren ja längst vorher schon sehr reducirt worden und begannen in ganz naturgemässer Weise zu verschwinden; des Contrapunctes selbst aber und der Satzkünste konnte die Kirchenmusik nicht entbehren; sie wurden demnach nicht nur weiter gepflegt, sondern, was Vielstimmigkeit betrifft, zu Anfang des 17. Jahrhunderts bis zur denkbarsten Höhe gesteiget. Eine Reform vollzog sich nur im Repertoire der päpstlichen Capellmusik. Das Verbot, Messen, die über Volkslieder componirt waren, vorzutragen, beseitigte allein eine Menge älterer Werke. Messen mit eingemischten Tropen hätten nach notwendiger Ausscheidung der fremden Textesworte eine sehr mühsame neue Textlegung verlangt und das Angebot der neuen Componisten war ausnehmend gross. Festa, Morales, Animuccia boten für den Ausfall reichlichen Ersatz, Pa-

lestrina und seine Mitstrebenden lieferten so rastlos, dass das Repertoire stets gut versorgt und kein Mangel zu spüren war. So treten die alten Componisten, die früher in Rom viel aufgeführt worden sein mögen, in den Hintergrund, die neueren italienischen und spanischen behaupteten den Platz, die Reform gab sich nur zu erkennen als eine Aenderung des Repertoires der päpstlichen Capelle. Palestrina selber hat die Niederländer aufs allerstrengste und gewissenhafteste studirt, in seiner Natur lag durchaus nicht der Trieb zu zerstören, sondern zu vollenden. Er lernte bei den Niederländern Dinge, die ihm sein Meister Goudimel nicht hätte beibringen können, weil er ihnen selber nicht gewachsen war, und die Palestrina jene souveräne Herrschaft über alle Kunstmittel verliehen, die ihm ermöglichte, frei von allen Hindernissen sich zu höchsten Schönheit aufzuschwingen. Wie Ambros erzählt, hat der Cäcilienverein in Regensburg die *Omne armé*-Messe Anfang der 70-er Jahre zur Aufführung gebracht und eine solche Wirkung damit erzielt, dass sie die *Missae Papae Marcelli* fast überragte. Ambros bezeichnet sie als eine monumentale Schöpfung, die übrigens grössere Ausführungsschwierigkeiten biete als ein durch und durch niederländisches Werk, auch in so weit interessant, als der Meister, trotzdem die Messen über Volkslieder nicht mehr zulässig sein sollten, sie doch ungenirt in das dritte Buch seiner Messen aufgenommen hat.

Ausserdem führt Ambros noch mehrere Beispiele an, nach welchen Palestrina die Niederländischen Künste nicht etwa verschmäh't, sondern sich ihrer mit einer gewissen Vorliebe sogar wieder bedient hat, gibt aber doch auch zu, dass der Meister in seiner vollen Bedeutung uns erst in den *Improperien* entgegentrete. Der Text dieser Gesänge lautet im Deutschen wie folgt: „Was habe ich Dir gethan, mein Volk, oder worin habe ich Dich betrübet? Antworte mir. Aus Aegypten habe ich Dich geführt, und Du hast Deinem Heiland das Kreuz bereitet. Was könnte ich Dir Mehreres thun und hätte es nicht gethan? Als meinen auserwählten Weinberg habe ich Dich gepflanzt, aber bitter hast Du mir vergolten. Mit Galle und Essig hast Du meinen Durst gelöscht, mit dem Speere Deines Heilands Seit durchbohrt. Heiliger Gott, starker Gott, heiliger ewiger Gott, erbarme Dich unser.“ – Dies Werk, dessen musicalische Ausführung das allgemeinste Aufsehen hervorrief, wurde am Charfreitage 1560 zum ersten Male aufgeführt und ist seither bis auf die Gegenwart alljährlich in der Charwoche von der päpstlichen Capelle gesungen worden. Fast an die alten *Faux bourdons* anklingend, quillt aus diesen überaus einfachen Accordfolgen eine ganz wunderbar rührende Schönheit hervor, die Jahrhunderte hindurch ihre Wirkung nicht verfehlt hat. Die *Missa Papae Marcelli* bedeutet aber hierüber hinaus einen Fortschritt, sie eröffnet einen neuen Abschnitt in der Wirksamkeit Palestrinas. Angesichts der ihm ge-

wordnen Vorschriften muss man sich wundern, dass er sich so ungenirt gehen lässt, einen so reichen und kunstvollen Styl sorglos entfaltet.

Auch Arrey von Dommer constatirt, dass sein Styl keineswegs immer einfach gewesen, dass die contrapunctistische Kunst sich bei ihm in allen Graden finde und zwar bis zur äussersten Verwickelung des canonischen Satzes. Dass er aber auch die grössten Schwierigkeiten des Tonsatzes überwunden habe, scheinbar ohne Anstrengung und ohne im Ausdruck jemals die Würde des Gegenstandes der Kirche und seiner selbst zu vergessen oder die Technik zur Herrscherin über den Gedanken sich aufwerfen zu lassen. Er war, wie schon gesagt, sehr fruchtbar und hat nach Baini Folgendes geschrieben: Gedruckt: Von Messen 12 Bücher zu 4–6, ein Buch zu 8 Stimmen, von Motetten sieben Bücher zu 4–8 Stimmen, Offertorien zwei Bücher zu 5 Stimmen, Lamentationen ein Buch zu 4 Stimmen, Magnificat ein Buch zu 4 Stimmen, Litaneien zwei Bücher zu 4 Stimmen, Hymnen auf das ganze Jahr ein Buch zu 4 Stimmen, Madrigale zwei Bücher zu 4 Stimmen, und geistliche Bücher zwei zu 5 Stimmen. Ungedruckt gibt es Messen drei Bücher zu 4–6 Stimmen, Motetten drei Bücher von 4–12 Stimmen, Lamentationen zwei Bücher zu 4–6 Stimmen. Magnificat ein Buch zu 5–8 Stimmen, Litaneien ein Buch zu 6–8 Stimmen, einige Hymnen.³ Die *Missa Papae Marcelli* hatte in Anbetracht der geschichtlichen Stellung, die sie einnimmt, natürlich die höchste Aufmerksamkeit erregt; ja man war soweit gegangen, Bearbeitungen von mehr oder weniger Stimmen als den sechs Palestrinas zu unternehmen, gleichwol kann man nicht sagen, dass sie etwa unbedingt den höchsten Rang unter seinen Messen und überhaupt seinem Schaffen einnehme. Von der *Missa Omne armé* wurde schon gesprochen; die 1588 aufgeführte *Assumpta est Maria* kann zu den allerschönsten gerechnet werden und steht unter des Meisters Werken mit am höchsten. Vielleicht ist es eine Antwort, und zwar die einzige des grossen Meisters würdige, gewesen, die er auf eine Kritik des kraftvollen, 1589 zum Papst erwählten Sixtus V. gegeben. Schon 1571, nach Animuccias Tode, war Palestrina nämlich bereits zum zweiten Male die vacant gewordene Capellmeister Stelle bei St. Peter übertragen worden, und zur Papstwahl Sixtus' V. hatte dann der Meister eine Messe *Tu es pastor ovium* componirt und vortragen lassen, welche dem neu erwählten Pontifex zu den Worten veranlasste, Pierluigi habe diesmal ver-

³ Vollständige Ausgabe Breitkopf & Härtel, 93 Messen, 179 Motetten, noch nicht vollendet.

gessen, dass er eine *Marcellusmesse* geschrieben. Palestrina ist dadurch übrigens nicht ins Herz getroffen worden, da er die neue Messe ganz ruhig ins fünfte Buch seiner Messen aufnahm. Von der *Missa Assumpta est Maria* berichten aber auch Baini und Proske in begeistertster Weise. Der erstere sagt, es liege eine Hoheit, Anmut und Begeisterung in dieser Messe, dass man sich unwillkürlich zur Vergleichung mit Rafaels *Sixtinischer Madonna*, ihrem würdigsten idealen Gegenbild, hingerissen fühle. In die Zeit dieser Messe fiel ein für den Meister unangenehmes Ereignis, indem nämlich seine geplante Ernennung zum Maestro della capella apostolica durch die Mehrzahl der Sänger verhindert wurde und, nachdem vier missliebige Sänger ausgestossen waren, Palestrina unter der andauernden Verstimmung jener Mehrzahl zu leiden hatte. Drei zur Versöhnung dargebrachte Messen wurden nicht in die grossen Chorbücher eingetragen und wären fast verloren gegangen, sind auch bis heute ungedruckt geblieben. Sixtus V. suchte Palestrina durch ein besonderes Zeichen seiner Gunst zu trösten und ernannte ihn zum Compositore della capella Apostolica. Als solcher schrieb er sein grosses Lamentationenwerk, das zu seinen allervorzüglichsten Schöpfungen zählt. Die Capellsänger, welche an Carpentras festhalten und Palestrina nicht zulassen wollten, wurden durch ein Donnerwort des gewaltigen Papstes schnell zum Gehorsam gezwungen. Wie Ambros bemerkt, dürfen diese *Lamentationen* von 1588 wol als das Ideal ihrer Gattung gelten. Ihnen folgten 1589 die ebenfalls sehr grossartig gehaltenen Hymnen für das Kirchenjahr, 1591 das *Magnificat octo tonorum*, erstes Buch, 16 Magnificat zu vier Stimmen enthaltend, sowie Offertorien und Litaneien. Wie man sieht, suchte der gewissenhafte und treue Meister seinem Titel Compositore durch enormen Fleiss die höchste Ehre zu machen. Die Magnificat sind sehr glänzende Compositionen, in welchen sich auch jene Klangcontraste vorfinden, durch die Palestrina so grosse Wirkungen hervorruft, indem er einen Satz helltönenden, einen andern tiefklingenden Stimmen zuweist. Es fällt in diese Zeit das fünfstimmige Buch seiner Messen sowie eine achttimmige, in München befindliche, die für den achttimmigen Satz als mustergültig gelten darf, aber auch noch ungedruckt ist. Schon diese Stimmenzahl findet sich bei Palestrina selten; eine zwölfstimmige Messe seiner Hand, die eine ganz besondere Ausnahme darstellen würde, soll sich in dem Archive der Peterskirche befinden. In seinen Motetten hat Palestrina ein Verfahren eingehalten, das an Josquin

erinnert. Dieser so eminent geniale Meister hatte, fast zu seinem Schrecken, die Wahrnehmung gemacht, die Musik könne nicht nur tönen, sondern auch eine Vorstellung erzeugen; sie könne darstellend bis zu Regionen vorwärts schreiten, die der Poesie nicht mehr erreichbar sind, ja sie könne malen. In seinen Messen macht er kaum Gebrauch von dieser Entdeckung, wol aber regten die Motettentexte mit ihrem sehr unterschiedlichen Wort-Inhalte dazu an, auch die Musik weniger egoistisch musicalisch, sondern der Bedeutung der jedesmaligen Worte entsprechend zu gestalten. Gleich Josquin geht in den Motetten auch Palestrina ins Detail und schreitet hie und da fast bis zur Tonmalerei vor. Hierfür gibt Ambros verschiedene Beispiele, die man an betreffender Stelle nachlesen möge. Ein eigentümlicher Zauber von Verklärung, der unwillkürlich an Madonnenbilder grosser Maler gemahnt, ist Palestrinas *Marienmotetten* zu eigen. Auf sehr viele vorzügliche Werke einzugehen ist hier unmöglich, doch mögen die 29 im zweiten Buche enthaltenen Motetten über das *Hohe Lied*, alle zu fünf Stimmen, nicht vergessen sein, da sie zu den aller vortrefflichsten Schöpfungen gehören, die der Meister [die Tonkunst] überhaupt geleistet hat. Palestrina lässt die Wechselgespräche der Liebenden und ihre Monologe wie von Engelchören vortragen, und grade dieses gibt den wunderbaren Tondichtungen etwas Mystisches, die Musik ist ganz durchgeistigt.

Aus dem fünften Buch der Motetten, das sehr vortreffliche enthält, ist besonders die zur Himmelfahrt und die mit dem Motto *Surge Petre* versehne hervorzuheben. Ein *Salve regina* beschliesst dieses Buch, welches gewissermassen als Schwanengesang des Künstlers gelten kann. Ambros vergleicht es mit dem in seiner Art ebenso einzigen verklärten *Ave verum* von Mozart. Eine eigenartige, aber sehr hohe Stellung unter Palestrinas Werken beansprucht sein zweichöriges *Stabat mater*. Es beginnt mit der unvermittelten Folge der drei Dreiklänge *A G F*, und dieser überraschende Effect mag besonders zur verhältnissmässigen grossen Popularität des Werkes beigetragen haben, die es vielen andern grossen Schöpfungen des Meisters gegenüber geniesst. Denn die betreffende Accordfolge bildet auch bei Palestrina eine Ausnahme und findet sich von Accord zu Accord, d.h. nicht zwei-, sondern einmal hintereinander, fast häufiger bei Orlandus Lassus als beim italienischen Meister.

In dieser Folge von Ganztönen den eigentlichen Palestrinastyl wittern zu wollen, ist ein dilettantischer Irrtum, überhaupt ist der Künstler viel zu grossartig, um aus einem Werke erkannt wer-

den zu können; wer sich z.B. auf die Kenntniss der *Marcellusmesse* beschränken wollte, würde durchaus keine zutreffende Vorstellung von seiner künstlerischen Wesenheit erhalten.

Das *Stabat mater* ist durchaus kirchlich, nicht im mindesten dramatisch aufgefasst, gehört zu Palestrinas genialsten Eingebungen. Dieses Werk zu hören wird auch in Deutschland öfters Gelegenheit gegeben. (So hat Wüllner vor Jahren hier eine sehr schöne Aufführung dargeboten.)

1555 bereits erschien ein Buch weltlicher Madrigale, die dem Componisten viel Verdruss bereitet haben sollen, und über die er [Palestrina hat auch weltliche Madrigale componirt, und], als er die Motetten über das *Hohe Lied* veröffentlichte, in einer Art von Reueanwandlung sich als über eine Verirrung ausgesprochen. Ambros meint, es sei zu viel Zeit vergangen gewesen (24 Jahre), um an den Ernst dieser Reue wirklich glauben zu können; vielmehr sei das Gerede von den bittern Bemerkungen, die er über seine weltlichen Madrigale zu hören bekommen, wahrscheinlich ins Reich der Fabeln zu verweisen. Besonders da sie gar nichts Anstössiges aufzuweisen hatten, während auf dem Felde der bildenden Kunst in Rom zu jener Zeit das denkbar Weitgehendste geleistet wurde.

Ausserdem existieren aber auch geistliche Madrigale, die zwischen den weltlichen und den Motetten eine Mittelstellung einnehmen und von denen 1581 in Venedig ein Buch gedruckt worden ist. Ein zweites, 1594 erschienenes erhebt sich weit über das erste; Kiesewetter sagt, man könne des Lobes nicht genug äussern, und Bains gerät gradezu ausser sich. Jedenfalls sind es vorzügliche Compositionen, die leicht beweglich, ja fast anmutig, doch den erbaulich geistlichen Text zu klarer Anschauung bringen. Auch ein Buch weltlicher Madrigale (1586) ist über 31 Jahre nach dem ersterschienenen ans Licht getreten, und zwar sind dieselben ganz weltlich gehalten, stimmen also keineswegs zur reuigen Anwandlung, die in der Vorrede zu den Hohe-Lied-Motetten laut wird. Im Todesjahr des Meisters erschien das sechste Buch seiner Messen, dem nach erfolgtem Tode noch andere sechs Bücher sich anreihen. 1601 kam in Venedig ein Buch achttimmiger Messen heraus, unter denen die mit ihrem Motto „*Fratres ego enim*“ versehne eines der berühmtesten Stücke der Chorwerke in der Sixtinischen Capelle bildet. Bains hat wollen in Palestrina zehn Style unterscheiden, ein Verfahren, das zum Lächeln nötigt, wenn man daran denkt, dass ein jeder Künstler doch nur eine feststehende, sich allmählich aber naturgemäss entwickelnde Persönlichkeit bietet, in deren Entwicklungsphasen die Uebergänge oft schwer zu ermitteln sind, wenn sie nicht mit dem Neugewonnenen fast ununterscheidbar [bereits wieder] zusammenfallen.

Erhabner Geist, ausgeprägtester Sinn für Schönheit und für Maass, vollendetes Können haben sich in Palestrina vereinigt, um ihm, einem Geiste, der durchaus auf Darstellung des Himmlischen gerichtet war, dies, soweit es

dem Menschen gegönnt ist, durch irdische Mittel zu ermöglichen. Wie Ambros alles in ein schönes Wort zusammenfasst, athmet Palestrinas Musik die Seligkeit der Anbetung.

Burney findet, dass bei allem Ernste und bei der flüssigsten Ausarbeitung in Palestrinas Werken überall das Feuer des Genies erglüht, trotz aller beengenden Fesseln des *canto fermo*, des *Canons*, der Umkehrungen und was einen jeden andern als ihn zu erkälten und zu erstarren vermocht hätte. Jedenfalls hat Friedrich Fielitz recht, wenn er sagt, dass kein anderer Meister den gregorianischen Choral in seinen verschiedensten Formen so methodisch durchgearbeitet habe als Palestrina, keiner wie er es verstanden, jede charakteristische Wendung desselben mit Erfolg zu benutzen und den Sinnen des Hörers wahrnehmbar und eindringlich zu machen.

Riemann characterisirte Palestrina sehr richtig mit folgenden Worten, die ganz entschieden abweichen von vielen hergebrachten Urteilen, wie sie lange Zeit hindurch Geltung besaßen, die aber grade deswegen die Sachlage in ein klares Licht stellen und höchste Beachtung verdienen: „Nicht neue Formen, nicht einmal eine neue Manier hat er geschaffen, sondern seine Grösse liegt darin, dass er aus der Fülle eines reichen Gefühlslebens im Vollbesitze der Kunstmittel seiner Zeit aus innerer Notwendigkeit schrieb; er war weder ein Speculant, der Neues versuchte, noch ein nachahmender Epigone, sondern ein wirkliches Genie. Thatsächlich verzichtet er weder auf die Kunst der Imitation, die er in vollem Maasse beherrscht, noch verschmäht er die durch die venetianische Schule, insbesondere die Chromatiker gefundene Einführung erniedrigter und erhöhter Töne, er bindet sich nicht an die strenge Festhaltung der alten Kirchentönen, ohne dieselben zu verläugnen, er thut eben, was das Genie zu allen Zeiten gethan, er schafft aus der Fülle der musikalischen Natürlichkeit heraus, deren Gesetze das Genie ohne Lehrer kennt in den Formen seiner Zeit.“

Wenn Dommer den römischen Meister aber mit Bach vergleicht, so trifft wol zu, dass Bach für das protestantische Kirchenlied geworden ist, was Palestrina für den gregorianischen Choral gewesen; aber im übrigen sind beide Meister so grundverschieden und hat insbesondere Palestrina vor Bach so sehr viel mehr an idealer Schönheit voraus, dass sie kaum nebeneinander zu stellen [vergleichen] sein dürften. Wenn in Palestrinas Gesängen sich die Reinheit des Christentums, wie es in seinen Anfangszeiten geherrscht, widerspiegelt und nicht etwa jener Katholizismus, der im späten Mittelalter vorwaltete [herrschte], so hatte doch die Umgebung, in welcher der Meister schuf, keinen so hindernden Einfluss auf sein Schaffen als jene zopfige Epoche des Philistertums, in der Bach zu wirken berufen war.

Palestrina lebte nicht mehr zur Zeit der weltlich gesinnten Päpste; man dachte zu seiner Zeit sehr ernst an eine Reform der katholischen Kirche, indem man von den Ausartungen, welche das neue Schisma erzeugt hatten, keineswegs die Augen verschloss. Diese Tendenzen konnten nur günstig auf Palestrinas Schaffen einwirken und der Reinheit und Idealität seiner Intentionen

förderlich [nicht gefährlich] werden. Bach dagegen lebte zu einer Zeit, in welcher das deutsche Volk durch den entsetzlichen Dreissigjährigen Krieg fast gänzlich vernichtet war, in seiner Literatur sowie im gesellschaftlichen Leben zum Slaven Frankreichs geworden war, was die bürgerlichen Kreise anbelangt, dem engherzigsten Philistertum fröhnte und von seiner Cultur eigentlich nur die Musik über behalten hatte. Hätten Bach und Händel zu Luthers Zeiten leben können, wäre die Musik so vorgeschritten gewesen, um die Epoche der beiden Meister erstehen zu lassen, so würden wir wahrscheinlich keine grossartigere, aber vielleicht eine schönere, abgerundete und von keinem Zopfe entstellte protestantische Kirchenmusik erhalten haben. Palestrinas Musik ist in ihrer Weise absolut vollendet, die Einflüsse der Zeit haben ihr in keiner Weise zu schaden, kein Merkmal der Manirtheit aufzudrücken vermocht; wer Palestrina versteht oder vielmehr mit Verständniss zu hören gelernt hat, der wird ihm mit derselben Erhebung und wehevoller Freude lauschen wie seine Zeitgenossen vor 300 Jahren. Allerdings muss man von den Gewohnheiten der modernen Musik, wie sie um 1600 entstand, absehn und den Meister und die römische Schule nur aus sich selbst heraus begreifen wollen. Palestrina ist nicht Harmoniker in unserem Sinne, sondern durchaus Melodiker, und zwar Melodiker von überraschend reicher und schöner Erfindung. Die Harmonie ist in seiner polyphonen Musik nicht Zweck, sondern Folge, sie wird erzeugt durch das Zusammenklingen selbständiger Melodien. Wo aber alles Melodie ist, sagt Ambros ganz mit Recht, ist vor lauter Melodie keine zu finden; ihr Merkzeichen den Nichtrömern, auch Orlandus Lassus gegenüber, der gern mit kurzen, scharfen knappen Motiven arbeitet, ist die breit austönende Entfaltung der Gesangsstimme. Dabei bewegen sich Melodie und Harmonie in durchaus ruhiger Weise, die jede Spur von Leidenschaftlichkeit, wie sie insbesondere dem späten dramatischen Style eigen, ausschliesst und an die edle Einfachheit und stille Hoheit gemahnt, die als Wahrzeichen der antiken Kunst gilt. Insbesondere erhält das Ganze den Character wehevoller Ruhe durch die vorherrschende Diatonik sowie das Zurücktreten des Tactes, der zwar vorhanden ist, sich aber kaum fühlbar macht, – auch durch gewisse Schlüsse, die dem modernen Ohre als Halbschlüsse erscheinen werden, durch die Kirchentönen bedingt sind und ausser ihrer Originalität auch noch den Character des Mystisch-Ahnungsvollen in sich tragen. Der Palestrina-Styl als reinster Vocalstyl schliesst selbstverständlich alle Instrumentalbegleitung, auch die der Orgel aus. Will man sich in ihn hineinleben, so ist schliesslich nicht ausser acht zu lassen, dass er für die Kirche, für den ritualen gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt war, ja dass er, wie Ambros ganz besonders und mit Recht betont,

auch seine locale Bedeutung hat; er ist für Rom geplant und in Rom entstanden. Palestrinas Musik gehört in die Sixtinische Capelle, und zwar weniger zu den gigantischen Michel-Angelo-Gemälden, die Schöpfung und das Weltgericht darstellend, welche bereits auf eine moderne Kunstentwicklung hinweisen, als zu den herrlichen Gemälden der vorraphaelischen Schule, die die Seitenwände schmücken und unter denen die der grossen Meister Signorelli und Botticelli ganz besonders an den römischen Musikstyl gemahnen. Die Musik erscheint hier nicht als kirchlicher Schmuck, sondern als integrierender Bestandteil des Gottesdienstes, und nur wenn sie eine solche Stellung erhält, kann von einer wirklichen Kirchenmusik die Rede sein. Daher kommt es, dass die Katholiken eine solche besitzen, die Protestanten nicht, denn bei letzteren ist sie nicht gottesdienstlich geworden, sondern concertmässig geblieben, hat sich nicht, wie die katholische, eigne grosse Formen geschaffen, sondern in der willkürlichen, durch nichts Rituales geregelten Ausarbeitung der verschiedenartigsten durch Zufall dem Künstler nahegelegten Texte zersplittert. So werden wir denn auch sehen, dass dem Palestrina eine grosse imposante Schule folgt, wie ihm ja auch in Rom schon sehr imposante Meister vorangegangen waren, während nach Bach und Händel die ganze evangelische Kirchenmusik plötzlich zu Grunde geht, und bis auf unsere Zeit nichts geleistet wird, was mit den Werken jener grossen Meister des 18. Jahrhunderts sich vergleichen liesse. Obwol gleich nach Palestrinas Tod eine Bewegung gegen den Contrapunct sich erhob, die mit allem Errungenen aufräumen und die ganze grosse Kirchenmusik als Unsinn behandelt wissen wollte, so erhielt sich die Tradition dieser Kirchenmusik doch bis tief hinein in das 18. Jahrhundert, beeinflusst allerdings von all den vielen, zum Teil feindlichen Zeitströmungen, aber doch immer die Reinheit des Palestrinastyles anstrebend und als Kunstziel verehrend und hochhaltend. Palestrina gehört zu den grossen Erscheinungen der Culturgeschichte. Wollte jemand eine Musikgeschichte schreiben, wenn auch in noch so gedrängter Form, so würde er unter den nennenswerten Meistern Ockeghem, Josquin, Isaac, Willaert, Gabrieli in erster Reihe nennen müssen, in einem Abrisse der allgemeinen Culturgeschichte könnte diese Namen in den Gruppen der Schulen verborgen bleiben. Schon einen Orlandus Lassus zu verschweigen, würde aber dem gewissenhaften Historiker schwer fallen, Palestrinas Name würde unter allen Umständen auch in einer allgemeinen Culturgeschichte nicht fehlen dürfen.

Mit Roland de Lettre und Palestrina ist die Geschichte der christlichen Musik zu ihrem ersten Abschluss gekommen. Ihre Bestimmung war es gewesen, die Harmonie zu finden, die skelettartige Erscheinung der antiken Tonkunst zu einer blühenden, von warmem Leben erfüllten, umzuwandeln. Und dies konnte nur geschehen, wenn zu den zwei bekannten Elementen, die den Umriss der Gestalt und ihre Gliederung veranschaulichten, das dritte ausfüllende hinzutrat, durch welches das Ganze erst lebendig wirken und seinerseits wieder Leben und Wärme ausstrahlen konnte. Vierzehn Jahrhunderte hatten verstreichen müssen, ehe die Praxis der christlichen Völker, hindernde Theorien bei Seite schiebend, den Weg betrat, der zum Ziele führen konnte, ehe die Berechnungen der Mathematik durch die Erfahrungen des menschlichen Ohres besiegt wurden. Lange Jahrhunderte hatte man Gott in den Kirchen musicalisch nach Weise der alten Völker verehrt und eine geraume Zeit lang wohl auf noch viel barbarischere Art, als diese es jemals getan. Die ersten versuchenden und tastenden Anfänge in einer neuen Kunst sind oft von abschreckender Hässlichkeit, und genügende Beweise hierfür liefert die Singerei in Quintenparallelen, die später durch die angeblich lieblicher klingenden Quartenparallelen abgelöst wurden. Wie lange dauerte es noch, bis man von diesen zu den Faux bourdons gelangte, die mit ihren Sextaccordfolgen ja die zum künstlerisch gestalteten mehrstimmigen Gesänge führende Brücke bilden sollten, aber an und für sich nur eine recht dürftige Mehrstimmigkeit darstellten. Und wie sehr hatte man sich ausserdem plagen, wie viele Systeme ersinnen und wieder verwerfen müssen, um allmählich zu einer klaren verständlichen Notenschrift zu gelangen! Zu einer Schrift, die ein wirkliches Abbild des vom Ohr Vernommenen nun auch dem Auge darbot. Und welchen Hindernissen hatte die Regelung des rhythmischen Elementes trotzen müssen, bis schliesslich eine einigermaßen befriedigende Praxis durch die sogenannte Mensuralmusik geschaffen worden war! Und wie viele schlechte Manieren und Unarten waren erst wieder zu beseitigen gewesen, die sich im Lauf der Zeiten und zum Teil durch die Schuld der Ausführenden eingeschlichen und besonders im Zeitalter des „déchant“ so verwirrend gewirkt hatten, bis eine wirkliche Literaturperiode beginnen konnte!

Aber dann bedurfte die Kunst nur einer kurzen Zeit, um sich zu schöner Blüte zu entfalten. Die erste Periode der Niederländer erscheint uns knospenhaft, in der zweiten stehen wir bereits vor Kunstwundern, wie in solcher Art

die spätere Zeit sie nicht wieder versucht, ja wohl auch gar nicht angestrebt hat! Es ist bezeichnend, dass das neuzufindende Element der Tonkunst, die Harmonie, uns nicht etwa als solche in dem Sinne, wie die Neuzeit sie versteht, entgegentritt, sondern durch das bereits allen wohlbekanntem melodische Element vermittelt wird. Der Contrapunct, seinem innersten Wesen nach durchaus Melodie, führt dadurch, dass verschiedene Melodien sich kunstgemäss kreuzen und umschlingen, zur Mehrstimmigkeit (Polyphonie), und diese lässt im oftmaligen Zusammentönen derselben Intervalle uns bestimmte Harmonien als zufällige Bildungen erkennen, denen erst eine spätere, von der älteren Polyphonie sich loslösende Epoche höhere Selbständigkeit zusprechen sollte. So kam nun die Tonkunst in ihrer frühesten Blüthe-epoche bereits zu ihrem wertvollsten Besitze, da dieser die Entwicklung nach allen übrigen Seiten hin gewährleistete. Ausserdem ist aber die Polyphonie an und für sich als die wertvollste Fähigkeit der Musik anzusehn, indem sie sich hierdurch von all den andren Künsten, die sie entbehren, unterscheidet. Die Fähigkeit nämlich, mit rein künstlerischen Mitteln, und, ohne den natürlichen Grundbedingungen der Kunst Gewalt anzutun, gleichzeitig vollkommen Verschiedenes zur Sprache zu bringen, was bekanntlich auch der Poesie versagt ist, der Musik aber ihre machtvollsten und eigentümlichsten Wirkungen sichert. Schon Ockeghem hatte den Gipfel höchster technischer Meisterschaft erklommen; mit Josquin flutete aber über diese staunenswürdige Combinationskunst noch die Sprache des Genies, das die Mittel sich und seinem Willen unterordnet und, wie Luther so schön gesagt, nicht thut, wie die Noten es haben wollen, sondern die Noten zwingen, zu tun, was er selbst will.

In machtvoller Flucht erobert nun die niederländische Kunst sich die gesammte Musikwelt, zwingt England, Frankreich, Deutschland, Italien und Spanien in ihren Bann und findet mit Roland de Lattre einen gewaltigen glanzvollen Abschluss, der für sie aber auch das Ende bedeutet. Denn nach dem Tode dieses Mannes ist die speciell niederländische bereits in der allgemein entwickelten Musik aufgegangen.

Etwas musste aber noch geschehn nach Josquins Auftreten, und diese Aufgabe sollte nicht den Niederländern vorbehalten bleiben, sondern den Italienern, die sie an der Seite des letzten und grössten Niederländers lösen sollten. Die Tonkunst musste auch der absoluten Schönheit zugeführt werden

und dies vollzog sich am besten im schönsten Lande Europas, Italien. Willaert, der Niederländer, begründete die erste venetianische Schule, die in den beiden Gabrieli ihren Höhepunct fand, von Avignon aus, wo bekanntlich die Päpste bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts residirten, mag den Römern schon die niederländische Musikpflege bekannt geworden sein; das meiste wird aber Goudimel, Palestrinas Lehrer, bewirkt haben, der sich in Rom niederliess und unter dessen Einfluss das früher widerwillige, der mehrstimmigen Musik eher widerstrebende als zugeneigte Italien sich der niederländischen Herrschaft unterwarf. Die in Rom lebenden Künstler, unter ihnen zum Teil Niederländer und bedeutende Spanier, hatten sich alle der siegreichen Schule gefügt [unterworfen], aber Italiens herrlichen Einflüssen nicht widerstehen können, die dies an der Spitze der europäischen Bildung stehende Volk, das in den bildenden Künsten schon den Gipfel erreicht hatte, unabweisbar ausüben musste. Und diese Einflüsse drängten die Tonkunst, ob schon sie keine antiken Vorbilder besass wie die Bildhauer- und Baukunst, doch demselben Ziele zu, das Malerei, Sculptur und Architectur bereits erreicht hatten und von dem sie sich um Palestrinas Zeit wieder zu entfernen strebten, nämlich der absoluten Schönheit. Unter den damaligen Bedingungen ist dies Ziel von Palestrina vollständig erreicht worden, und erst, als jene Bedingungen geschwunden, die Kirchentonarten vor dem neuen Musiksysteme zurückgetreten waren, konnte auch ein neues Schönheitsideal sich vor den Augen der Künstler auftun und sie auf neue Pfade hinweisen.

ITALIENISCHE MUSIK

Noch zu Lebzeiten des greisen Meisters bereitete sich jene grosse Bewegung vor, die zur Oper führen sollte und der wir die Begründung unserer modernen Musik, wie sie heute existiert, verdanken. Es sollte die Musik gründlich reformirt, ein Kampf gegen den Contrapunct eröffnet, die ganze gewaltige Arbeit des Jahrhunderts als Irrtum gebrandmarkt werden. In so revolutionärem Zorn stellte sich der Anfang jener Bewegung dar. Die Reform der bildenden Künste war zwei Jahrhunderte früher in Italien erfolgt, zu einer Zeit, wo in diesem Lande die nationale Tonkunst noch in den Windeln lag, während sie nachher von der schon hochausgebildeten niederländischen be-

herrscht wurde. Als die Musik sich der Bewegung des Renaissance-Zeitalters verschliessen wollte, waren bildende und Baukunst schon längst über ihren Höhepunkt hinausgelangt und teilweise bereits bei der Pflege des Grotesken und Bizarren angekommen. Naturgemäss mussten diese Auswüchse andrer Künste ihren Einfluss üben auf die reformatorischen, vielmehr revolutionären Bestrebungen der modernen Tonkünstler; aber die Musik, die derjenigen Mittel, die sie jetzt allein verwenden wollte, noch durchaus nicht sicher war, durfte zu grosse Keckheiten sich nicht erlauben, und infolge dessen erscheinen ihre ersten Versuche auf neuem Felde schüchterner und magerer, aber auch einfacher und maassvoller, als sie sich seiner Zeit bei den andren Künsten gezeigt hatten. Die Bildhauer brauchten blos die verschütteten antiken Statuen auszugraben, um ihre zukünftigen Ziele vor sich zu sehn, ebenso erging es den Baumeistern. Auch für Dichter und Redner gab die wieder erschlossene antike Literatur, insbesondere die griechische, die wertvollsten und klarsten Fingerzeige.

Die schwierigen Musiktheorien, die man vom classischen Altertum überbehalten hatte, wollten aber in die neue Zeit gar nicht mehr hineinpassen. – Mit Orlandus und Palestrina hatte freilich die auf dem gregorianischen Chorale erbaute Musik ihren Höhepunkt erreicht; ein Ueberbieten der Leistungen konnte nur Gefahren bringen, ein Verbleiben auf dem betretenen Wege weiter nichts als Wiederholungen des bereits Geleisteten in Aussicht stellen. Wollte man etwas Neues finden, so mussten die bisher eingehaltne Wege allerdings verlassen werden. Lange Zeit hindurch hatte niemand daran gedacht, etwa mit Polyphonie oder Contrapunct total aufzuräumen, denn noch der Theoretiker Gafor und seine gesammte Zeit waren der Meinung gewesen, dass die antike Musik der Griechen das gleiche Ansehen gehabt habe, wie die neugefundene, polyphon contrapunctistische Musik.

In Florenz war man ums Jahr 1600 herum allerdings ganz anderer Meinung geworden, hatte angefangen, die grosse Arbeit von Jahrhunderten als Verirrung anzusehn und in einer geträumten Wiederholung der antiken Musik, von der man übrigens ziemlich unklare Vorstellungen besass, die Rettung zu erhoffen. Diese antike Musik wurde nun keineswegs neu geboren, wohl aber erfuhr die Tonkunst eine neue Entwicklung, die ihr vollkommen neue Gebiete erschloss, sie aber der altgriechischen aber eher noch unähnlicher machte, als die geschmähte polyphon-contrapunctistische gewesen war. Der Mittelpunkt der neuen Bewegung wurde Florenz, in welcher Stadt sich eine grosse Anzahl feingebildeter Musikkenner und Dilettanten zusammengefunden hatte. Emilio de' Cavalieri und Johannes Bardi, Graf von Vernio, ragten ganz besonders unter denselben hervor; ausserdem schriftstellerten

Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Naturforschers, und Giam Battista Doni, und zwar in ziemlich impertinenter, wenig erfreulicher Weise. Viel sympathischer berühren die wirklichen Fachmänner, Sänger und Componisten zugleich, die von den Reformatoren für ihre Pläne gewonnen wurden. Giulio Caccini und Jacopo Peri.

Seit 1580 hatten Zusammenkünfte im Hause des Grafen Bardi statt<gefunden>, in welchen eifrig über Musik disputiert und auch viel Musik gemacht wurde. Ueber die Hauptpunkte, dass die polyphon-contrapunctistische Musik eine barbarische Verirrung und mit den einzig wahren von Platon aufgestellten musicalischen Grundsätzen nicht vereinbar sei, waren sämtliche Versammlung ausser Zweifel. Denn Bardi zählt mit einer fast Lachen erregenden Gläubigkeit die lange Reihe der von der Musik bewirkten Wunder auf, dass durch sie z.B. Gift und Vipernbiss geheilt worden sei, Thaletes mit seinem süßem Gesange Kranke zur Genesung brachte, Empedocles Tollwütige bezwungen habe u.a.m. Der hochgeniale Theoretiker Zarlino hatte zwar den Einwurf nicht zurückhalten mögen, dass, wenn die antike Musik nachweisbar harmonisch in so unvollkommenem Zustande sich befunden habe, man nicht begreifen könne, wie sie sollte derartige Wunder gewirkt haben; gleichwol verteidigt er sie aber, indem er auf die Verschiedenheit der Aufgaben hinweist, die Griechen, Römern und mittelalterlichen Christen gestellt waren, und moderne Componisten tadelt, wenn sie bloß deswegen sich über die Alten erhaben dünken, weil sie verschiedene Stimmen kunstgerecht zu combiniren verstünden. Wie Ambros richtig bemerkt, lag eine Umgestaltung der Musik nach antiken Musikprincipien schon in der Luft, wenn sogar ein Theoretiker und Contrapunctist wie Zarlino als ihr Anwalt auftrat.

Giulio Caccini war der eigentliche künstlerische Mittelpunkt des Hauses Bardi. Er war Römer von Geburt, wurde gleich Raffaels großem Schüler ebenfalls Giulio Romano genannt, war als feingebildeter Sänger sehr geschätzt und hatte sich lange Jahre hindurch contrapunctistischen Studien hingegeben. Doch wollte er durch die geistreichen Gespräche im Bardischen Hause mehr gelernt haben als durch 30-jährige contrapunctistische Thätigkeit. Diesen Mann zu bekehren hatte man sich in der That die grösste Mühe gegeben.

In welchen Wirrsalen sich die Florentiner eine geraume Zeit bewegten, kann man mit Leichtigkeit aus einem Schreiben Bardis entnehmen. Nach demselben ist Musik, wie Plato in seinem dritten Buch der *Republik* schreibt, eine Verbindung von Wort, Harmonie und Rhythmus. Nachdem er, wie schon berichtet, die Wunder aufgezählt hat, die durch eine solche nicht sehr reich ausgerüstete Kunst bewirkt worden sein sollen, führt er fort: „Unsere heutige Musik scheidet sich in grosse Teile, die eine gehört dem sogenannten Contrapunct, die andre soll bei uns heissen: die Kunst, gut zu singen.“ Nachdem nun die contrapunctistische Kunst sehr lächerlich gemacht worden ist, wird als Hauptgrundsatz verkündet, man solle den Vers nicht verderben, sich durchaus nach seiner Construction richten und dafür sorgen, dass das Wort so deutlich wie möglich verstanden werde. Wurde in dieser Weise auf das Wort der Schwerpunkt gelegt, die harmonische Wir-

kung der Vielstimmigkeit als gleichgültig, Texteswiederholungen <als> Gipfelpunct des Unsinnnes angesehen, so war damit der bisherigen Musikentwicklung das Urtheil gesprochen, stand Palestrina ebenso gut als Barbar da wie Ockeghem und Obrecht, deren grässliche Namen nach Doni allein schon beweisen müssten, was für Barbaren sie gewesen wären. Man hätte am liebsten alles bisher Errungene über Bord geworfen, ja sogar die schon ansehnlich erblühte Instrumentalmusik wieder vernichtet und zu altgriechischen Instrumenten zurückgegriffen. Einer Schrift Vincenzo Galileis, die sehr viel Unsinniges enthält, liefert den deutlichsten Beweis, dass man in allem Ernste glaubte, die altgriechische Musik wiederherstellen zu können. Einige gewissermassen nebenherlaufende Bemerkungen aber, die durch Wahrheit und Richtigkeit auffallen, möchte ich hier doch citiren, denn in ihnen zeigt sich das Ziel, welches auf dem neuen Weg erreicht werden sollte, mit auffallender Deutlichkeit. Wie man Seelenbewegungen richtig und wahr ausspricht, brauchen die Sänger, so sagt er, nicht einmal von den grossen Römern lernen; sie können es in der ersten besten Tragödie oder Komödie, die von Schauspielern dargestellt wird. „Sie sollen da auf die Betonung des Einzelnen achten, wie die Stimme hoch oder tief, die Rede langsam oder schnell ist, wie die Worte accentuirt werden, – sie sollen Acht geben, wie der Fürst mit den Vasallen oder den ihn Anflehenden, wie der Zornige, wie der Eilfertige, wie die Matrone, wie das Mädchen redet, wie der einfältige Knabe spricht, wie der Liebende der Geliebten, wie der Klagende, der Schreier, der Furchtsame, der Lustige usw. Hat doch selbst das Tier seine Stimme, um auszudrücken, ob ihm wohl oder wehe ist.“

Es ist hier gewiss der Weg gezeigt, der zur dramatischen Musik führt, doch dachte man grade im Bardischen Palaste vorerst noch nicht an eine Wiederherstellung der antiken Tragödie. Während man, um zum Sologesang zu gelangen, früher einzelne Stimmen aus dem contrapunctischen Gewebe losgelöst und statt von den menschlichen Stimmen von Instrumenten, die die andern Partien des polyphonen Satzes abspielten, hatte begleiten lassen, wollte man jetzt versuchen, Sologesänge zu componiren, die von Haus aus gleich einstimmig gedacht waren, dem Verse und Gedankeninhalt sein Recht gewährten, statt in speciell musicalischem Wohlklange aber das Hauptziel zu sehen, <und> Nachahmung der Gemütsaffecte anstreben sollten. Denn natürlich hatten solche aus polyphonen Stücken herausgerissne einzelne Partien nie eine gute Wirkung ausüben können, wegen der häufigen, oft langen Pausen, der zahlreichen Textwiederholungen und einer Begleitung, die eher wie eine Last empfunden wurde, indem die der herausgerissnenen Solopartie gleichberechtigten andern doch wenigstens als Instrumentalmusik vollständig zur Geltung kamen, nicht aber als eine den Gesang unterstützende discret zurücktretende Grundlage. Diese Bemühungen haben sich lebensfähig und fruchtbringend erwiesen, das Nichtlebensfähige in den damaligen Reformbestrebungen, die zwangsweise versuchte Wieder-

belebung platonischer, pythagoräischer und aristotelischer Musikgesetze verfiel jedoch dem verdienten Schicksale, – sie wurde bald genug vergessen.

Als erster machte Vincenzo Galilei Versuche, den neuen Musikstyl practisch einzuführen, wurde aber von dem schon erwähnten Sängler Caccini bald überholt, indem letzterer mit der Veröffentlichung seiner *Nuove musiche* einen ausserordentlich weitgehenden, allgemein wirkenden Erfolg errang, wenn auch Gegner, die sich ziemlich heftig äusserten, nicht fehlten. Der neue Musikstyl bewirkte, was auf andern Gebieten durch den Sieg der Renaissance längst bewirkt worden war, die freiheitliche Loslösung des einzelnen Individuums, welches im Mittelalter sich nicht anders wie als Bestandteil eines grösseren Ganzen, gewissermassen als Mitglied einer Herde zu empfinden vermocht hatte.

Die Wendung zum eigentlich Dramatischen vollzog sich, als Bardi Florenz bereits verlassen hatte. Schon früh war in Italien die dramatische Kunst, das Theaterspiel wieder zum Leben erwacht. Insbesondere waren <es> die Intermezzi, die in den Zwischenacten eines Dramas abgespielt wurden und bei Jedermann grössere Beliebtheit genossen als die vorgeführten Dramen selber. Die Intermezzi bildeten hauptsächlich Schaustücke nach Art unserer heutigen Ballets oder der Pantomime, die Musik war hierbei nicht zu entbehren, und diese musicalisch gestalteten bunten Darstellungen lieferten den Keim, aus welchem sich später das musicalische Drama des 17. Jahrhunderts, die Oper entwickeln sollte. Bis zur Entstehung der Monodie hatte bekanntlich die Madrigalform der weltlichen Musik eine Heimstätte geboten.

Ich habe schon früher von Hoffesten geredet, die durch madrigaleske Compositionen einen künstlerischen Schmuck erhalten hatten. Ambros berichtet in dem die Zeit des Uebergangs genannten Capitel seines IV. Bandes sehr ausführlich über solche Feierlichkeiten und teilt auch Musikbeispiele mit, die allerdings noch wenig dem künstlerischen Geschmacke Zusagendes enthalten, aber durch gewisse neue und eigenartige Züge immerhin überraschen. – Dass die Componisten auch mit der Chromatik Versuche zu machen unternahmen, wurde schon bei Besprechung Cyprian de Rores erwähnt. Insbesondere luden die mehr und mehr sich vervollkommnenden Tasteninstrumente zu Versuchen ein. Auch die Möglichkeit freier und kühnerer Modulation wurde durch diese Instrumente ziemlich nahe gelegt.

Eine der genial-kühnsten Individualitäten, denen wir in der Musikgeschichte begegnen, tritt uns am Ende des 16. Jahrhunderts entgegen: Gesualdo, Fürst von Venosa. Als Principe und Neffe des Erzbischofs von Neapel den hohen Gesellschaftskreisen angehörig, war er Schüler eines Musikers Pomponio Nenna gewesen, der sich in seinen Madrigalen als energischer Fortschrittsmann bewiesen hatte. Gesualdo ging auf der eröffneten Bahn weiter und zwar in fast massloser Weise. Eigentlich ge-

setzmässig oder systematisch ist freilich sein Vorgehen nicht zu bezeichnen; er erfreut sich der oft frappanten, manchmal sehr schönen Wirkung seiner Accordfolgen, ohne sie auf das in ihnen liegende Gesetz hin zu prüfen und in soweit eine allgemein gültige und allgemeine wirkende Entdeckung zu machen. Übrigens war der Fürst von Venosa nicht etwa ein nur genial beanlagter Dilettant, sondern vielmehr ein ganz erfahrener Meister, der, wo er sich auf gewohntem Boden hält, durch sein gediegenes Können Achtung erheischt; wo er Neues sucht, sich aber als Experimentierer und in einzelnen Fällen als Entdecker zu erkennen gibt. Jedenfalls war der Fürst ein Genie, der die sehr absprechende Kritik Kiesewetters und Burneys keineswegs verdient hat. Er suchte Neues, war nicht immer glücklich, machte selten einen ganz reinen, ungetrübten Eindruck, aber ragte durch seine Kühnheit heraus, indem er als uroriginelle Gestalt alle die vielen Mittelmässigkeiten seiner Zeit, die regelrechte Madrigale zu Tausenden componirten, weit überstrahlt. Von den Zeitgenossen wurden seine Compositionen wie Wunderwerke angestaunt; fünf Bücher Madrigale erschienen 1585 in Genua; 1613 wurden sie von Molinaro in sechs Büchern in Partitur herausgegeben, was Ambros besonders hervorhebt, weil dies beweise, das sie den Musikern zum Studiren gedient haben. So genial der Fürst von Venosa war, so hat er doch eigentliche Nachahmer nicht gefunden, während als eine epochemachende Erscheinung angesehen wurde und bis heute angesehen wird der sogenannte Erfinder des Generalbasses, Lodovico Viadana. Es geht ihm damit wie Guido von Arezzo, dem auch verschiedene Erfindungen als einzelner Mann zugeschrieben worden sind, während sie als Resultate einer langen, arbeitsvollen Epoche angesehen werden müssen. Viadanas Bedeutung ist auf einem andern Felde zu suchen, sicher ist aber, dass der Generalbass zur Zeit seines Wirkens in allgemeineren Gebrauch kam, dass Viadana sich desselben mit grossem Geschick bedient und dass auch mehrere seiner Zeitgenossen oder nächsten Nachfolger ihm diese Erfindung thatsächlich zugeschrieben haben. Es war nötig, dieser hier erwähnten, rein musicalischen Veränderungen zu gedenken, da sie in innigem Zusammenhange stehen mit der florentinischen Bewegung, nicht zwar so, als ob sie von derselben um die Zeit von 1594–1600 hervorgerufen oder, von ihr beeinflusst, ihrerseits auf jene Bewegung Einfluss geäussert hätten; aber weil sie ebenso wie die Florentiner Revolution eine radicale Abwendung darstellen vom Palestrina-Style, also von der ganzen bisherigen Entwicklung der Tonkunst.

Nach Bardis Scheiden aus Florenz hatten sich die musicalischen Vereinigungen in dem Hause des Jacopo Corsi, eines grossen Gönners der Musik, zusammengefunden.

Wie bei Bardi Caccini als der eigentliche practische Musiker (Sänger und Componist) galt, so im Hause der Corsi Jacopo Peri. Zu dem Kreise der hier

Versammelten gehört auch der Dichter Rinuccini, der, an Tassos Weise gemahnend, Dichtungen schaffen sollte, die durchaus nicht wertlos zu nennen sind und jedenfalls das meiste, was in der folgenden Zeit zum Zweck, von Musikern componirt zu werden, geschaffen worden ist, weit überstrahlten. Zwar hatte Emilio de' Cavalieri zwei seiner Compositionen schon früher zu theatralischer Darstellung gebracht, doch waren dieselbe noch im Madrigalstyle componirt und zeigten keineswegs die Hand des Meisters. Jacopo Peris *Dafne*, von Rinuccini gedichtet, war 1594, also im Todesjahre der Meister Orlando und Palestrina, entstanden, kann somit als das erste Werk bezeichnet werden, das den neuen, den spätern Opernstyl darstellen sollte. Von der antiken Tragödie war in dieser *Daphne* freilich gar nichts zu bemerken. Man hatte nicht nach einem antiken tragischen Stoffe gesucht, sondern das in Italien seit langer Zeit heimische Schäferspiel auf mythologischer Grundlage in Musik gesetzt. Für diese Zeit hatte die edle Einfachheit und Hoheit dieser antiken Kunst auch kaum gepasst, wir sehen wenigstens, dass gleich beim Beginn der Oper eine fabelhafte glänzende Ausstattung als unbedingt notwendig anerkannt, gefordert und geliefert worden ist, ja dass, wie öfters genug auch in unsern Tagen, diese Ausstattung für die Hauptsache angesehen wurde und das Interesse an dem eigentlichen künstlerischen Inhalte (Poesie und Musik) überwo.

Die Dichter liessen meistens sehr vieles zu wünschen übrig. Rinuccini selbst, der deutlich seine Abstammung von der italienischen Poesie Tassos und Guarinis verrät, weiss doch noch immerhin die Würde zu wahren und bekundet nicht eine so wahrhaft unglaubliche Naivetät, wie mehrere der ihm nachfolgenden Poeten zu bekunden sich nicht scheuen. Denn einer derselben lässt z.B. den griechischen Bildhauer Praxiteles der Phryne, die sich ein Geschenk wünscht, eine Taschenuhr verehren, ein anderer schreibt vor, dass zwei Najaden aus dem Chore die Bagage des ankommenden Helden ins Haus schaffen. Da bemerkt Ambros ganz treffend, wenn man bei Bardi und Corsi Musik in platonischem Sinne haben wollte, man billig vorher hätte für Poesie sorgen müssen, die in Platons *Republik* nicht Gefahr gelaufen wäre, über die Grenze geschafft zu werden. Andererseits war es gewissermassen ein Glück für die Tonkunst, dass Rinuccini sich dem mythologischen Schäferspiele zuwandte, da um diese Zeit die Italiener an ausserordentlich blutigen und grauenhaften Tragödien grosse Freude fanden. – Dass also der neue Musikstyl nicht geich angestrengt wurde, ungeheuerliche Charactere und Situationen zu illustriren, sondern auf edle und maassvolle Darstellung sich verwiesen sah, verdankt er hauptsächlich eben diesem Dichter der ersten Oper, Ottavio Rinuccini. Die Aufführung der

Daphne von Peri im Hause der Corsi war gewissermassen als Versuch angesehen worden, einem Privatkreise den neuen Kunststyl practisch vorzuführen. Officiell in die Welt trat derselbe um 1600, als Rinuccini zur Vermählung Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici ein Festspiel *Euridice* gedichtet hatte, dessen Stoff es ermöglichte, anmutige Schmeicheleien für das fürstliche Brautpaar anzubringen. Sowol Peri wie Caccini haben diese Dichtung in Musik gesetzt, doch dürfte im grossen Ganzen Peri seinen Mitstrebbenden übertroffen haben. Die Partituren beider Componisten wurden 1600 in Florenz gedruckt, die des Peri sogar später noch einmal in Venedig. Im Ganzen macht die Musik beider Künstler den Eindruck ermüdender Monotonie, wozu nicht wenig die schwerfällig nachschleppenden Cadenzen, mit ausgehaltener Schlussnote, ohne welche man nicht auszukommen wähte, beigetragen haben. Lange Zeit hinterher noch hat diese Schwerfälligkeit der Recitation der italienischen dramatischen Musik angehangen. Natürlich gibt es ausser dem Recitativ, welches als Hauptsache auftritt, auch Ansätze zu Arien, aber eigentlich liedmässige Melodie bekommen wir noch wenig zu hören, die Declamation äussert eine zu strenge Herrschaft. Die Chöre spielten eine ziemlich grosse Rolle, wahrscheinlich weil man wusste, dass die Griechen von ihnen grosse Dinge gehalten hatten. In ihnen zeigen die Componisten, dass sie auch im Contrapunct zu Hause gewesen sind; es kommen nämlich nicht nur homophone Chöre in gleichzeitigem Contrapunct, d.h. in mehr moderner Weise harmonisirt, sondern auch polyphon angelegte vor, in denen Nachahmungen und fugenartige Eintritte zu bemerken sind. Dramatischen Character und charakteristische Färbung zeigen sie aber noch nicht. Der Chor bestand nach einer Angabe Caccinis aus 57 Personen, das Orchester nach Peris Vorrede aus Jacopo Corsi, der am Clavier die Aufführung leitete und einigen andern vornehmen Herrn, die ein Chitarrone (Basslaute), ein Liuto grosso (Tenorlaute) und dem berühmten Geiger Michel Angelo, der den Contrabass spielten. Sie waren den Zuhörern unsichtbar, auch müssen sich für ein Ritornell des Thyrsis drei Flötenspieler zugesellt haben. Die frühere gediegne musicalische Bildung, die Caccini und Peri erfahren haben, machte es ihnen möglich, vor der Hand die Tonkunst davor zu bewahren, dass sie nicht, was leicht hätte geschehen können, im Namen Platos in flache dilettantische Deklamation, Singerei und Klingerei auslief. Emilio de' Cavalieri, der um 1600 Rom mit einer neumodischen Composition beglückte, dem religiös angehauchten

Drama *Rappresentazione di anima e di corpo*, dessen Aufführung aber nicht mehr erlebte, war eben kein geschulter Künstler, sondern ein vornehmer Dilettant; das Werk ist nach Ambros trostlos wie eine dürre Haide und kann nicht beanspruchen, als Kunstwerk betrachtet zu werden. Als wirklichen Fortschritt über Peri hinaus stellt sich eine neue Composition der *Dafne* des Rinuccini dar, die Marco da Gagliano zum Autor hat. Dieser Künstler wurde 1602 zum Capellmeister von San Lorenzo ernannt, er war frühzeitig als Kirchencomponist thätig, erlebte den reichsten Erfolg aber eben durch seine *Daphne*. Als bedeutsamer Fortschritt tritt bei ihm die geregelte Melodiebildung hervor. Er empfindet schon die Notwendigkeit eines symmetrischen Periodenbaues mit Vorder- und Nachsatz – und ist auch in den Recitativen beweglicher und ausdrucksvoller als seine Vorgänger. In Bologna wird bereits 1610 durch Giacobbi der neue Styl eingeführt, er brachte eine *Andromeda* auf die Bühne, die lange Zeit berühmt blieb, aber verloren gegangen ist; zugleich war er der Ausgangspunkt der nachher so gefeierten Bologneser Musikgelehrsamkeit und der ebenso angesehenen Bologneser Gesanglehrer. Eine geniale Dame, Francesca Caccini, die Tochter des Componisten der *Nuove musiche*, von den Florentinern kurzweg die Caccina genannt, war als Musikerin jedenfalls bedeutender als ihr Vater, gehörte übrigens auch zu den ersten Sängern ihrer Zeit und war Dichterin in toscanischer und lateinischer Sprache. Allerdings musste der geniale Monteverde, von dem sogleich die Rede sein wird, wahrscheinlich schon in Florenz bekannt geworden sein; jedenfalls zeigt sich in der von Francesca Caccini componirten Festoper *Ruggieros Befreiung* sein gewaltiger Einfluss. Letzteres Werk kann als glückliche Fortsetzung der Erstlingwerke von Caccini und Peri gelten, lässt aber auch die Veränderungen erkennen, die sich in der neuen Bewegung bereits kund gegeben hatten. Kein antik mythischer, ein rein romantischer Stoff war gewählt worden, und die Zuthaten, das Ballet insbesondere, nahmen das Interesse fast mehr in Anspruch als die Haupthandlung. Ambros weiss viel Lobendes über Composition und Componistin zu sagen, bricht aber doch am Schlusse seiner Betrachtungen in die Worte aus: „Sehr rasch hatte die Oper, die sich im Anfang so hohe Ziele gesteckt, die Signatur erhalten, die ihr auf lange hin, mehr oder minder scharf ausgeprägt, verblieb; die noch in unsern Tagen durchaus nicht verwischt ist“; was hierauf folgt, will ich verschweigen, da Ambros sehr herbe und absprechende Worte zu äussern für gut hält

und die man am kürzesten und besten in die Worte des Apostels zusammenfassen kann: Hoffart der Welt, Augen und Ohrenlast und Begehrlichkeit des Fleisches; also mit einem Worte ausgedrückt: Frivolität. Eine feste und grossartig ausgebildete Kirchenmusik, die Schule Palestrinas in Rom, die Willaerts und die beiden Gabrieli in Venedig bildeten allerdings einen gewaltigen Damm, der nicht so leicht zu erschüttern war und eine ganz geraume Zeit lang auch seine Festigkeit bewährte. Sonst konnte die Pflege, die die Kirchenmusik in beiden Städten fand, aber nicht verhindern, dass dem neuen musicalischen Genusstaumel selbst hier mit am eifrigsten gehuldigt [gefröhnt] wurde. Der Palestrinastyl wurde von Doni geradezu für eine Barbarei erklärt, und ein gewisser Kapsberger, der als Virtuoso auf der Laute in Rom eine Zeitlang eine grosse Rolle spielte und sich insbesondere die Gunst Papst Urbans VIII. zu erringen verstanden hatte, soll sogar den Versuch gemacht haben, die feststehende päpstliche Kirchenmusik zu beseitigen! Aber obwol der Papst das Unternehmen schweigend billigte, scheiterte der eitle charlatanistische Künstler aufs jammervollste; der Damm blieb fest stehen. Gleichwol wurde er gelegentlich manchmal überflutet; der neue Styl suchte in die Kirchenmusik einzudringen, einzelne Sänger, ja sogar Nonnen, liessen sich wie im Concertsaale so in der Kirche vernehmen, statt einfacher Andacht genug zu thun, gefiel man sich in überreizter, religiös gefärbter Gefühlschwelgerei. Die kirchlichen Ritualtexte wurden auch im neuen Style componirt, ja Monodien mit frei gedichteten, nicht ritualen Texten fanden gleichfalls Verbreitung. Von den Künstlern, die sich in derartigen Produktionen hervortaten, seien Radesca da Foggio, Ottavio Durante, Girolamo Marinoni erwähnt. In allen Künsten, nicht blos in der Musik, liebte man zu jener Zeit die Aufregung des Affects. Der Declamationsstyl wird hochpathetisch, die Naturnachahmung erscheint noch gesteigert und wird manchmal bereits übertrieben. Bedenkt man freilich, dass bedeutende Sänger mit ihrer hochentwickelten Kunst diese neue Sangesweise zur Darstellung brachten, so erscheint es begreiflich, dass sie ausserordentliche Sensation hervorrufen, ausserordentliche Erfolge erringen konnten. [Ausserordentlich] Wichtig ist bei allen Compositionen dieser Art die Generalbassbegleitung, denn durch sie erst verlieren sie ihr mageres Aussehen, gewinnen Farbe und Leben. Der Componist gab gewissermassen die Skizze und überliess die abrundende detaillierte Ausführung den Sängern und dem Generalbassspieler. Hauptsäch-

lich hat sich verdient gemacht um die vorzügliche Anwendung desselben, aber auch überhaupt um die Einführung der Monodie in den Kirchengesang (wenn man nämlich den Verdienst hierin zu erkennen vermag) der schon vorher erwähnte Lodovico Viadana, der 1614 seine sogenannten Concerte herausgab, Schöpfungen, in welchen nicht nur die geschmeidige Führung der Melodie, sondern insbesondere die grössere Selbständigkeit und Freiheit der Bassführung auffällt. Da dem Viadana in letzterer Beziehung ein grosser Fortschritt zu danken ist, so erscheint begreiflich, dass man ihm überhaupt das Verdienst, den Generalbass erfunden zu haben, zuschreiben wollte. Nachweislich ist es aber, dass derselbe schon vor Jacopo Peri existirt hat. Viadana aber wusste eben mehr Nutzen aus der Erfindung zu ziehen, sie für die Tonkunst wertvoller zu machen und ihr somit viel allgemeinere Verbreitung zu sichern. Ueber das eigentliche Wesen der Erfindung, die man Generalbass nennt, werde ich später noch ausführlicher berichten.

CLAUDIO MONTEVERDE

Gleichwol hätte die neue Richtung nicht so enorm rasch zur Herrschaft gelangen können angesichts der grossartigen Leistungen der vergangenen Jahrhunderte allein, sondern insbesondere derjenigen Zeitgenossen, welche fortfuhren, edle Kirchenmusik zu componiren, wenn nicht ein wirkliches Genie aufgetreten wäre, das mit grossem Können, mutigem Fortschrittsdrange und wahrhaft künstlerischem Ziel-Bewusstsein den Weg der Peri und Gagliano betreten, aber mit unendlich gesteigerter Energie der eigentlich dramatischen Musik zugestrebte hätte. Dieser für die gesammte Musikgeschichte epochemachende grosse Revolutionär, auf den unsre moderne Tonkunst wie auf ihren eigentlichen Urheber zurückschauen kann, erstand in Claudio Monteverde. Er stammte aus Cremona, war 1568 geboren, wurde ursprünglich zum Violinspieler gebildet und trat in Mantua bei dem fürstlichen Hause Gonzaga in Dienste.

Obwol er daselbst den strengen Contrapunct alten Styles gründlich erlernte, scheint er sich darin doch nie so recht behaglich gefühlt zu haben; sein unruhiger Geist verlangte nach freier Bewegung und konnte derartige Fesseln nicht gut ertragen. Seine ersten Compositionen veröffentlichte er im Alter von 16 Jahren, 15 Jahre später besuchte er die Bäder von Spaa und brachte, einer Mitteilung seines Bruders zufolge, den französischen Musikstyl nach

Italien. So sind hierunter liedhafte, fast Vaudeville-artige, aus kleinen Motiven zusammengesetzte Melodien zu verstehen. Schon 1587 war sein erstes Buch Madrigale erschienen, dem bis 1614 noch fünf andere folgten. Die grossen Kühnheiten, die er in der Harmonie nicht scheute, erweckten ihm einen heftigen Gegner in dem Bologneser Musikgelehrten Artusi, welchem Monteverde aber ganz offenherzig antwortete. Am besten allerdings durch ein rüstiges Weiterschaffen, in welchem er sich keineswegs beirren liess. Seine ruhmvollste Zeit beginnt aber, als er anfang, im neuen Style, der den Namen *Stylo rappresentativo* erhalten hatte, zu componiren. Zu einer fürstlichen Vermählungsfeierlichkeit wurde 1607 Rinuccini nach Mantua eingeladen, wo er für Gagliano die *Dafne* gänzlich umarbeitete, für Monteverde ganz neu die *Arianna* (Ariadne) schrieb. Letztere, bekanntlich eine Fürstentochter, die durch Vermählung mit dem Gotte Bacchus zur Göttin erhoben wird, also ein zur Verherrlichung fürstlicher Hochzeiten sehr geeigneter Stoff. Monteverde erregte Sensation; die Zuhörer brachen bei der Klage der verlassenen Ariadne in Thränen aus, und Doni rechnet die Oper zu den größten Meisterwerken. Dieser Gesang ist die einzige Nummer, welche von der *Arianna* übrig geblieben ist, aber er genügt, den enormen Fortschritt über die Florentiner heraus erkennen zu lassen. Im Jahre 1608 folgten der *Orfeo* und der sogenannte *Ballo delle Ingrate*, eine Composition, deren Musik nach Ambros zum erstenmale im vollen Schimmer des Romantischen steht. 1613 wurde Monteverde Capellmeister am S. Marcus-Dome in Venedig, seine Stellung war die eines Kirchencomponisten, da Venedig noch kein Operntheater besaß. Als 1624 der Senator Girolamo Mocenigo die Erzählung vom Zweikampf Tancreds und Clorindens aus Tassos *Befreitem Jerusalem* von Monteverde im neuen Style componiren und aufführen, d.h. nicht nur singen, sondern auch scenisch darstellen liess, so konnte dies nur als schüchterner Versuch gelten, um so mehr als noch ein Erzähler einen Part vorzutragen hatte; aber auch mit diesem Gesange riss der geniale Autor das versammelte Publicum so hin, das Thränen vergossen wurden. Die Venetianer bezahlten Monteverde ganz reichlich, während er Anfangs 200 Ducaten Besoldung erhalten, wurde dieselbe 1616 aufs Doppelte erhöht. Trotz der Angriffe, die er von Bologna aus erfahren, wurde er daselbst, als er 1620 dahin reiste, fürstlich begrüsst und hochgefeiert. Der ausserordentliche Erfolg des *Tancred* veranlasste Mocenigo, als eine Tochter sich verheiratete, deren Hochzeitsfeier in

fürstlicher Weise durch eine Oper zu verherrlichen. Strozzi dichtete eine *Proserpina rapita*, Monteverde componirte sie, und der Enthusiasmus, den das Werk erregte, war unbeschreiblich. 1630 und 31 wurde Venedig wie das übrige Italien durch jene grauenvolle Pest verheert, die Manzoni in seinem berühmten Romane so naturgetreu geschildert hat. Als bei ihrem Erlöschen Ende 1631 ein feierliches Dankhochamt in San Marco stattfand, lieferte Monteverde die Musik und erzielte besonders mit den im Credo und Gloria ertönenden Posaunen grosse Wirkung.

1637 wurde in Venedig das erste Operntheater, San Cassiano, gegründet; die Unternehmer waren gewissermassen die ersten Impresarii, die ihre Kräfte aus ganz Italien zusammenholten und mehrere Opern von Manetti, Cavalli, 1639 auch eine von Monteverde aufführten. Von 1637–99 entstanden in der Folge elf Operntheater in Venedig, denen 1710 sich noch ein zwölftes anschloss. Monteverdes neues Werk, *Adonis* genannt, erschien auf dem Theater Giovanni e S. Paolo, ihm folgte die *Heirat des Aeneas mit Lavinia* und die *Rückkehr des Ulysses*. 1642 wurde mit der *Krönung der Poppea* Monteverdes ruhmreiches Wirken geschlossen. Von diesen späten Werken ist nur der *Ulysses* erhalten geblieben, was für die Beurteilung von des Componisten Entwicklung von sehr hohem Wert ist. Monteverdes Erscheinung ist für die Tonkunst so bedeutsam geworden, dass die gesammte moderne Musik auf ihn zurückgeleitet werden kann; seine Compositionen sind deswegen aber noch nicht als Ideale von Schönheit und Grossartigkeit hinzustellen; die Zeit war noch nicht so weit gereift, um ihm zu erlauben, Ziele auf dramatischem Gebiete zu erreichen, wie sie als der erste Gluck erreicht hat, obwol eine geniale Begabung ihn vollauf dazu berechtigt hätte.

Seine Eroberungen, die er gewissermassen instinctartig macht und über deren enorme Tragweite er sich gar nicht bewusst wird, haben jedoch solche Folgen nach sich gezogen, dass wir in Monteverde den Vater der modernen, insbesondere der dramatischen Musik erkennen können, wie wir denn auch noch von seiner Hinterlassenschaft zehren. Hauptsächlich fällt bei Monteverde die ausserordentlich freie Behandlung der Dissonanz auf, deren es zur Darstellung heftiger leidenschaftlicher Gemütsbewegungen bedarf und in deren Gebrauch er fast bis an die letzte Grenze, die heut zu Tage noch von massvollen [verständigen] Tonkünstlern respectirt wird, vorge drungen ist.

Auch weiss er sehr wohl in den Stylarten zu unterscheiden, so dass seine Kirchencompositionen ein ganz anderes Gesicht zeigen als die dramatischen. Bei ihm hört die endlose Rezitation der

Florentiner auf, ariose Bildungen beginnen sich zu gestalten, mit fester Hand wird der Plan der Arie, der abgeschlossenen Lieder gezeichnet. Auch unser neues Harmoniesystem, wenn auch keineswegs voll ausgebildet, kann man doch schon in den Grundzügen zur Geltung gebracht sehen. – Monteverde bezeichnet ferner einen grossen Fortschritt nach Seite der Tonmalerei, und selbstverständlich der mit ihr zusammenhängenden Instrumentationskunst. Sein Orchester besteht aus zwei Gravicembali, zur Rechten und Linken aufgestellt, die die Begleitung der Einzelgesänge ausführten, wobei sie jedoch in bewegten Szenen durch ein Flötenwerk unter Mitwirkung einer oder mehrerer Instrumente abgelöst wurde. Es gab ferner zwei Contrabassi da Viole, 20 Viole di braccia, Arpa doppia, zwei Violini piccoli, zwei Chitarroni, zwei Organi di legno (kleines Orgelwerk), drei Bassi da Gamba, vier Tromboni, zwei Cornetti (Zinken), ein Flautino (Flageolet), ein Clarino, drei Trombe sordine.

Monteverde erfindet das Pizzicato, das Tremolo der Geigen, er führt das dramatische Duett ein und bereichert somit die Oper in ungeahnter Weise: Zu seinen Tonmalereien müssen Menschenstimmen so gut dienen wie Orchesterinstrumente, er ist seinem Wesen nach durch und durch moderner Künstler. Damit ist, wie Ambros sehr richtig bemerkt, aber auch der so heiss erseufzten Regeneration der antiken Kunst ganz gründlich der Abschied gegeben.

Dass Monteverde auf Francesco Caccini und wol auch bereits auf Gagliano bedeutend eingewirkt habe, wurde bereits gesagt. Noch bedeutender zeigte sich diese Einwirkung bei seinem trefflichen Schüler Francesco Cavalli, der die dramatische Musik in ebenso grossartiger Weise gefördert hat wie nach anderer Seite der römische Meister Carissimi. Dieser grosse und vorzügliche Componist stellt die mit sicherem künstlerischem Bewusstsein unternommene Fortsetzung von Monteverdes Wirken und Schaffen dar. Er fängt direct da an, wo sein Meister aufgehört hat. Geboren 1599 oder 1600, soll er eigentlich Caletto Benni geheissen haben, und von einem Angehörigen des vornehmen Hauses der Cavalli, der in der Geburtsstadt Calettos, Crema, Podestà gewesen war, mit nach Venedig genommen worden sein. Nachdem er eine Zeit lang als Sänger in San Marco gedient hatte, erhielt er 1640 die Stelle des zweiten Organisten, 1665 die des ersten, 1668 wurde ihm die Capellmeisterstelle von S. Marco zu Teil. Anfang 1676 starb er, und die Capelle von San Marco ehrte ihn durch Aufführung eines Requiems, das er nicht

lange vorher, und zwar für sich selbst, componiert hatte. Sein Erstlingsdrama, *Die Hochzeit des Peleus*, zeigt noch Monteverdesche Züge. Der Poet, in der Diction tief unter Rinuccini stehend, sucht durch Äusserlichkeiten, Häufung von Contrasten, glänzende Ausstattungsscenen, Intriguen aller Art, möglichsten Effect zu erzielen. Von der Musik giebt Ambros ziemlich zahlreiche Beispiele, die für uns natürlich noch manches durch Ungeschicklichkeit Befremdendes enthalten, aber hie und da durch Eigenartiges doch auch ein reges Interesse wachrufen. Im Jahre 1640 kamen die Opern *Apoll und Daphne* und *Dido* zur Aufführung, in welcher letzterer Cavalli bedeutend über Monteverde hinausgeht. Grossen Erfolg hatte 1649 *Giasone*, im Cassiano zu Venedig, 1651 in Florenz aufgeführt. Auch von dieser Oper gibt Ambros zahlreiche Beispiele, darunter einige recht humoristische. So wird z.B. ein stotternder Diener in höchst ergötzlicher Weise musicalisch illustriert. In der Scene, wo Medea die Geister des Orest beschwört, verschwindet, wie Ambros sich bezeichnend ausdrückt, die Principessa des Librettisten, und die kolchische Zauberjungfrau richtet sich in einfacher, beinahe antiker Grösse vor und auf. Mit eigentlich ärmlichen Mitteln erreicht Cavalli hier eine Erhabenheit, die die Scene ganz ebenbürtig neben ähnliche von Gluck stellt. Wenn man die Mannichfaltigkeit und glückliche Zeichnung der Characteres ins Auge fasst, so fährt Ambros fort, die meist vortreffliche Declamation, die Wahrheit des Ausdrucks vom Tragischen, Heroischen bis zum sentimental Schmachttenden, ja bis zur burlesken Komik; wenn man dabei ferner erwägt, wie Cavalli für all dieses, ohne dafür ein rechtes Vorbild zu haben, den rechten Ton aus sich selber finden musste, wie die Herbheit und Starrheit der monodischen Musik sich bei ihm mehr und mehr mildert, die magern knappen Formen sich zu runden anfangen, wie der Gesang sich belebt und erwärmt, so wird man nicht umhin kommen, über die geniale Begabung des Meisters ins Staunen zu geraten. Ferner sei noch rühmend anzuerkennen, wie Cavalli, und unabhängig von ihm der Römer Carissimi, die Phraseologie des Recitativs, welche fortan für die Folgezeit Geltung gehabt, in bedeutendster Weise gebildet, wie sie die weiblichen Versausgänge mit den unleidlich schwerfälligen Cadenzen unmerklich gemacht haben, und wie besonders eine feinordnende Hand, die das Ganze übersieht, und nach einem gewissen Plane regelt und ausbaut, Kunde giebt von einem über dem Ganzen stehenden und dasselbe sicher überschauenden Auge. Nach Ambros' Urtheile

nimmt Cavalli eine ähnliche Stellung für die neue Musik ein wie Josquin de Prés für die ältere. Arrey von Dommer spricht sich insbesondere über die Oper *Giasone*, die in ganz Italien mit ausserordentlichem Beifalle gegeben wurde, aus wie folgt: „Diese Oper ist in der That so reich an Grundzügen wahrer Schönheit und Richtigkeit des musicalischen Ausdruckes, dass sie mit Verständniss und aus dem richtigen Gesichtspuncte betrachtet, noch heute hohes Interesse erregen muss. Das Recitativ ist darin schon sehr entwickelt, frei in der Bewegung, deutlich und bestimmt im Ausdrucke, die Ein- und Abschnitte sind durch richtige Schlüsse klar bezeichnet. Der ariose Gesang ist nicht mehr mit dem rezitierenden Vortrage gemischt, sondern bildet für sich gesonderte, arienartige Partien, welche manchmal grössere Ausdehnung und schon eine bestimmte Form gewonnen haben. Der Text wechselt häufig; der Uebergang aus dem Recitativ in die ariosen Einzelgesänge und Duette ist stets sinngemäss und entspricht den Bewegungen des Affects. Chöre enthält das Werk nicht, den Schluss bildet ein kurzes Quartett.“

DEUTSCHE KÜNSTLER

Wenden wir jetzt unsern Blick auf Deutschland zurück, so finden wir, dass nach einer merkwürdig auffälligen Periode augenscheinlichsten Verfalls die Tonkunst sich wieder zu höhern Leistungen aufrafft. Von 1576 an begegnen wir wieder bedeutenden Talenten, die zumeist von der venetianischen Schule beeinflusst worden sind. Die Tendenz, den Volksgesang in der protestantischen Kirche in den Vordergrund zu stellen, die ganze Kirchenmusik allgemein verständlich zu machen, mag dazu beigetragen haben, dass für einige Jahrzehnte die eigentliche Kunst ins Hintertreffen geriet, besonders da fast ganz Deutschland um jene Zeit evangelisch war und sich in Folge dessen von Rom und der dort mit Palestrina zu höchster Vollendung gelangenden Kirchenmusik nicht beeinflussen lassen wollte, im übrigen aber an dem bis 1594 in Deutschland lebenden Orlando di Lasso auch einen zuverlässigen, genialen Führer besass. Freilich, der evangelischen Kirche konnten die grossen Niederländer das, was sie bedurfte, nicht gewähren, sie benötigte eigenartige Meister und fand für ihre Bedürfnisse die richtigen Männer erst im Ausgange des Jahrhunderts. Neben Orlando pflegt man Jacobus Gallus, zu

deutsch Handel oder Händel, unter den Ersten seiner Zeit zu nennen. Er lebte 1587 an Kaiser Rudolfs Hof zu Prag, starb bereits im 41. Lebensjahre und hinterliess kirchliche Compositionen, die zu den vorzüglichsten Werken der Epoche gezählt werden können. Ebenfalls wird rühmend erwähnt ein Zeitgenosse Jacob Meiland (1542–1607), dessen Werke, meist Motetten und weltliche Deutsche Gesänge, von 1564–1590 erschienen und der von manchen für einen gleichwertigen Genossen des Orlando angesehen wurde. In Dresden florirten nacheinander die Capellmeister Mattheus le Maistre, ein Niederländer, hervorragend als Componist lebensfrischer deutscher Lieder, und sein Nachfolger Antonius Scandellus, geboren 1517 zu Brescia, gestorben 1580 zu Dresden. Abgesehen von Kirchencompositionen verschiedener Art war er Componist und Erfinder schöner weltlicher deutscher Lieder; eine noch heute in der evangelischen Kirche gesungene Melodie „*Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich*“ gehört ihm an. Als Cantor an der Thomasschule zu Leipzig lebte und lehrte ab 1594 der kräftige und energische Sethus Calvisius. Besonders schätzbar sind seine mehrstimmigen Bearbeitungen geistlicher Melodien, die von 1596–1622 fünf Auflagen erlebten und zu den tüchtigsten ihrer Zeit zählen.

Ausserdem mögen wenigstens dem Namen nach genannt sein Joachim a Burck, Cantor zu Mühlhausen, Nicolaus Herrmann, Dichter und Melodierfinder bekannter Kirchenlieder, schliesslich Johannes Steuerlein, der, seit 1604 zu Meiningen als Schultheiss und Componist lebend, von Kaiser Rudolf II. auch als Dichter gekrönt wurde. Ausserdem wären noch zu erwähnen als verdient um den Kirchengesang Lucas Lossius, Bartholomäus Gesius sowie vier Hamburger Organisten: Hieronymus und Jacob Prätorius, David Scheidemann und Joachim Decker, unter denen besonders der erstgenannte hervortragt und deren gemeinschaftlich herausgegebenes *Melodeyengesangbuch* im Jahre 1604 erschien. Es enthält u.a. die so berühmte Melodie „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“, die Mendelssohn in seinem *Paulus* so wirkungsvoll verwendet hat. Der bedeutendste deutsche Tonkünstler dieser ganzen Epoche war aber unstreitig Hans Leo Hassler, zu Nürnberg 1604 geboren, Gianleone von den Italienern genannt. Seit Senfls Zeit ist Hasler wieder der erste wirklich grosse deutsche Meister. Er war 1584 nach Venedig gereist, Andrea Gabriellis Unterricht zu genießen, und Mitschüler des Johannes Gabrieli geworden, aber wol nur für kurze

Zeit, da er 1585 schon wieder zu Augsburg weilte. Gleichwol ist dieser venetianische Aufenthalt für die deutsche Schule von grosser Tragweite gewesen, indem sich seit dieser Zeit dieselbe von den Niederländern ab und den Italienern, speciell den Venetianern zugewendet hat. Hasler ahmte des Andrea Gabrieli Weise nicht blos äusserlich nach, sondern er nahm dessen Geist in den seinigen vollständig auf und brachte ihn wieder heim nach Deutschland. 1585 stand er im Dienst der Grafen Fugger, lebte 1602 am Hofe Rudolfs II. in Prag und wird sich dann zum Churfürsten von Sachsen begeben haben, da er in dessen Gefolge 1612 zu Frankfurt a.M. an der Schwindsucht gestorben ist. Hasler gehört zu den ausgezeichnetsten Orgelspielern und Contrapunctisten seiner Zeit. Italien hatte ihm Klarheit und Schönheit gezeigt, dabei war aber sein kerniges, kräftiges deutsches Wesen unangetastet geblieben. Seine hohe contrapunctistische Kunst zeigte er in den in Nürnberg herausgegebenen *Psalmen und christliche Gesängen mit 2 St. auf die Melodeyen fugweiss componirt*, Stücke, von denen der berühmte Theoretiker Kirnberger aussagt, dass sie durchgängig besonders schön, da kunstgemäss, erhaben und mit vielem Geschmacke behandelt und den gesunkenen Geschmack in der Musik wiederaufzuhelfen wohl geeignet seien. Zu seinen geistlichen Werken zählen auch noch Messen, *Cantiones sacrae* auf die vornehmsten Texte, *Concentus sacri* etc., insbesondere sind zu betonen seine zweistimmigen Bearbeitungen der gebräuchlichsten Kirchenlieder, indem er hier bei aller Einfachheit entschieden bedeutsame, ja sogar grossartige Wirkungen hervorbringt. Ausserdem waren sehr geschätzt seine Madrigale, Canzonetten und insbesondere die deutschen weltlichen Lieder. Das schöne Lied „*Mein Gemüt ist mir verwirret, das macht ein Mägdlein zart*“, ein fünfstimmiger Gesang von höchster Schönheit, lebt noch in dem berühmten Chorale fort: „*O Haupt voll Blut und Wunden*“. Als zwei rühmenswürdige Zeitgenossen Haslers sind ferner zu erwähnen: Adam Gumpelzhaimer und Christian Erbach, die beide sich verdient gemacht haben um die Entwicklung der Harmonie in neuerem Sinne. Als einen wirklichen Liebling des für Musikgeschichte interessierten Publikums, der eine Zeitlang sogar über Hans Leo Hasler gestellt worden ist, kann man aber Johannes Eccard bezeichnen, von dem auch Dommer sagt, dass er der den heutigen allgemeinen Empfindungen am nächsten stehende Meister des 16. Jahrhunderts gewesen sei. 1553 zu Mühlhausen geboren, ist er wahrscheinlich im Anfange der 70er Jahre Schüler des Orlando zu München ge-

wesen, und hat dann wol auch Venedig besucht und die Bekanntschaft des Merulo, Andrea Gabrieli und des Zarlino gemacht. 1578 lebte er bei Fugger in Augsburg, dann kam er in Brandenburg-Anspachische Dienste und gelangte 1589 nach Königsberg in Preussen, wo er dem Capellmeister Riccius als Vicecapellmeister beigegeben wurde. 1599 erhielt er selbst die Kapellmeisterstelle, wurde 1608 von Kurfürst Joachim Friedrich nach Berlin berufen, starb aber bereits 3 Jahre später daselbst. Seine Laufbahn begann 1574 mit der Herausgabe von 21 geistlichen Gesängen von Helmbold zu vier, fünf und mehr Stimmen. Für seine wertvollsten Gaben werden angesehen die fünfstimmigen Tonsätze über 55 kirchengebräuchliche Melodien, welche so eingerichtet sind, das jedermann sie mitsingen könne, einfach gehalten im Contrapunct, die Melodie in die Oberstimme gelegt und die Versschlüsse durch Pausen markiert. Dommer sagt mit Recht, dass wahre Edelsteine in dieser Sammlung enthalten seien. Ferner seine *Preussischen Festlieder durchs ganze Jahr* zu 5–8 Stimmen, später von Eccards Schüler Stobäus noch zweimal herausgegeben. Die Form desselben liegt in der Mitte zwischen Motette und Lied, ist jedoch mehr dem letztern zugeneigt, so einfach sind die Stücke gehalten. Melodie und Harmonie durchdringen sich vollständig, wie denn überhaupt bei Eccard der Melodieerfinder mit dem Componisten weit mehr verschmolzen erscheint, als dies früher gebräuchlich war. Grosser kunstreicher Contrapunctist war Eccard nicht, dagegen ist die Reinheit seiner Harmonie aufs höchste anzuerkennen; alles erscheint klar und durchsichtig, früher übliche Härten und Herbigkeiten sind fast ganz geschwunden, freilich auch jene kernige Kraft, der wir bei dem grossen Hasler begegnen, die wir später bei dem noch grösseren Schütz wieder finden werden. Eccard ist ein Künstler in kleinen Formen, seine Lieder, insbesondere die erwähnten Festlieder, welche den Höhepunct seines Schaffens bezeichnen, konnten für die späte grosse Entwicklung der Vocalmusik keine Grundlage gewähren. Wenn Winterfeld Eccard als den bedeutendsten deutschen Tonsetzer im 16. Jahrhundert hinstellt, so thut er Hasler, dem, was die zweite Hälfte des Jahrhunderts betrifft, dieser Platz unbedingt zukommt, entschieden Unrecht. Am deutlichsten treten die ausländischen Einwirkungen hervor bei Michael Praetorius, der auf der Scheidegrenze beider Jahrhunderte und auch beyder Stylarten steht und eine entschiedene Hinneigung zum neuen Style bekundet. Er war geboren 1571 zu Kreuzburg in Thüringen, wurde Prior des

Stiftes Ringelheim bei Goslar, 1604 Capellmeister am Braunschweig-Wolfenbüttelschen Hofe und versorgte als sogenannter „Capellmeister vom Hause aus“ auch die chursächsische Capelle mit Compositionen, begab sich zu diesem Zwecke wol auch hie und da nach Dresden. In Bezug auf Kirchenmusik versuchte er allen Bedürfnissen, den größten wie den kleinsten gerecht zu werden; er verlegte seine eignen Compositionen auf eigene Kosten, war aber auch erbötig, dies für andre Mitstreitende zu thun, die ihm tüchtig erschienen. Nach Dommer mag die Zahl der von ihm componirten, bearbeiteten und gesammelten Tonsätze wohl 3000 oder mehr betragen. 1244 Gesänge zu zwei bis zwölf Stimmen enthält allein sein wichtigstes Werk, die *Musae Sioniae*, geistliche Concertgesänge, welche in neun Teilen von 1605–16 erschienen und einen guten Überblick gewähren über die Menge der bis zu Praetorius' Zeit in der evangelischen Kirche eingebürgerten weltlichen, ältern geistlichen und von evangelischen Meistern neu erfundenen Tonweisen. Ausserdem veröffentlichte er zahlreiche andre deutsche Kirchengesänge, auch weltliche deutsche Lieder, mit beigegebenen Instrumental-Symphonien und Ritornellen; er wandte ferner dem lateinischen Kirchengesange seine Aufmerksamkeit zu, verfasste Motetten zu 5–16 Stimmen, ebenso lateinische *Musae Sioniae* zu 4–16 Stimmen, Messgesänge, Magnificat und Litaneien. Auch bearbeitete er Hymnen des 14. Jahrhunderts, deutsche weltliche Lieder, ferner für Instrumente französische und englische Tänze, schrieb auch Toccaten oder Canzonetten, die für Geigen, aber auch Blasinstrumente zu gebrauchen wären. Zu alledem hinterliess er in seinem *Syntagma musicum* ein äusserst wertvolles, wissenschaftliches Buch, welches für die Kenntniss der damaligen Zeit fast unentbehrlich ist, eine genaue Kunde gibt vom damaligen Zustand der Instrumente, der zur Zeit üblichen Tonformen, der Einrichtung von Vocal- und Instrumental-Chören nach italienischer Manier, der Behandlung des Generalbasses und anderen Dingen mehr. Praetorius war ein sehr begabter Tonsetzer, sein vierstimmiges Weihnachtslied nennt Ambros, indem er hervorhebt, wie es in seiner jungfräulichen, naiven Schönheit unbeschreiblich rührend wirkt, ein Volkslied im höchsten Sinne des Wortes. So ist Praetorius nicht nur einer der fleissigsten Meister gewesen, die die Musikgeschichte kennt, sondern er hat als solcher Unvergängliches geleistet.

GIOVANNI GABRIELI

Die venetianische Schule erstieg ihre Höhe mit den beiden Gabrieli. Es ist Zeit, uns Giovanni, der von seinem Onkel gewissermassen als das wertvollste Vermächtnis der Stadt Venedig zurückgelassen worden, wieder zuzuwenden. In ihm erneuerte sich Andreas Geist und wuchs über denselben hinaus. Ambros vergleicht Giovanni mit Tizian, welchen er dem Raffael-Palestrina gegenüberstellt. Fétis charakterisiert ihn sehr treffend, wenn er sagt, in der Kunst, die Stimmen polyphon und fugirt zu combinieren, stehe er trotz grosser Meisterschaft, die ihm auch in dieser Branche zu eigen gewesen, gegen Palestrina merklich zurück, dagegen entzücke er durch die weiche, warme Färbung seiner Harmonien, wie überhaupt durch eine Ausbildung des Colorits, zu welchem Zwecke er contrastirende Chöre in eigentümlicher Weise aus hohen und tiefen Stimmen zusammenzustellen verstand. Dabei genügt ihm dieser Reichtum noch nicht, er zieht auch die Instrumentalmusik mit heran, um den damals denkbar höchsten Farbenzauber zu entfalten. Aber von roher Massenhäufung ist bei alledem nicht die Rede; Johannes Gabrieli stellt sich Aufgaben, die eine bedeutende Entfaltung von Mitteln verlangen; diese selbst aber sind so verwendet, dass man fühlt, es müsse genau so sein, es stehe jedes an seinem richtigen Platze. Nur grossen Meistern ist es gegeben, dieses Gefühl in uns wachzurufen, und zu diesen zählt zweifellos der geniale Venezianer. Wie bei den Nachfolgern Palestrinas, die Giovanni Gabrielis Zeitgenossen waren, findet sich auch beim Venetianischen Meister die Freude an Häufung der Stimmen. Vierstimmigen Sätzen begegnen wir selten, nur in der Sammlung *Ecclesiasticae cantiones* kommen solche neben fünf- und sechsstimmigen vor; in andern Sammlungen finden sich aber Gesänge von 6 bis zu 16 Stimmen hinauf. Selbst bei den Madrigalcompositionen liebt Gabrieli die Teilung der Chöre. In der Art der Gegenüberstellung verschiedener Zahlen von Stimmen überrascht der Meister durch die grösste Mannigfaltigkeit. Sehr anziehend ist, wie Ambros bemerkt, eine Vergleichung des *Magnificat primi toni* mit Willaerts gleichnamigen Tonstücken, die Anlage ist ähnlich, die Durchführung unendlich viel brillanter, obwohl die Haltung des Ganzen mehr homophon erscheint; denn prächtige Modulationen, blendende Wendungen, feurig declamierte Wortsätze thun das Ihrige dazu. Giovanni Gabrieli erscheint in einer

gewissen Hinsicht ebenso kirchlich als die Meister der alten Schule, seine Musik bedient sich noch der herkömmlichen gottesdienstlichen Formen, aber sie hat etwas Subjectives in sich, dass, mit dieser traditionellen Form contrastirend, in hohem Grade anziehend wirkt. Der überaus empfängliche, den Einwirkungen seiner Zeit in keiner Weise sich verschliessende Künstler konnte den Trieb, die Renaissance-Bewegung auf musicalischem Boden nachzuholen, unmöglich übersehen, wie nun diese Bewegung zur Folge hatte, dass das Individuum emancipirt, von der strengen Zugehörigkeit zur grossen allgemeinen Verbindung befreit wurde, so verriet sich ein solches Resultat mit Notwendigkeit in den Werken eines Meisters, der einen Blick für das werdende hatte und sich in keiner Weise gegen den künstlerischen Fortschritt wehrte.

In seinem Jahrhunderte hatte die Musik in Venedig Fortschritte gemacht. Besonders wird dies auffällig, wenn man sich genauer mit Giovanni Gabrieli's Textbehandlung beschäftigt. Das einzelne Textwort wird für ihn bedeutsam, er verschmäht nicht, gradehin Tonmalerei zu versuchen. Wie Ambros sagt, spielt das Dramatische, das damals aller Welt im Blute steckte, ins Kirchliche leicht und kenntlich herüber. Aber freilich war man vom recitativisch Dramatischen auf diesem Kunstgebiete noch so weit entfernt, dass Gabrieli die Abschiedsscene eines Liebespaares zehnstimmig in Musik setzte und in zwei getheilten Chören, den hellerklingenden für Chlois, den tiefern für Damon, das Wort führen liess. Gabrieli schaltet zwischen den Chören oft kurze Instrumentalsätze ein, er lässt sogar hie und da eine Sologesangsstimme über den Chören schweben, er vereinigt endlich Chöre und Instrumente zu einem prächtigen Ganzen. Dies hinzutretende Orchester, das eine selbständige Bedeutung erhält, erscheint als eine epochemachende Neuerung. Hier ist nicht mehr die Rede von jener gleichgültigen Verteilung der Instrumentenparte, je nachdem sie den Lagen der Singstimmen entsprachen und die in die Hände des jeweiligen Musikdirigenten gelegt war; sondern der Componist hatte jedem Instrument seinen Part zugewiesen und für dasselbe gesetzt mit genauer Kenntnis und Beachtung seiner Klangeigenthümlichkeiten. Johannes Gabrieli war ein bedeutender Orgelspieler und kann eine besondere Stellung in der Geschichte der Instrumentalmusik in Anspruch nehmen. Wir begegnen jetzt den Canzones, die aber nicht etwas Liedartiges bedeuten, wie man vermuten möchte, sondern in welchen sich der Keim zur nachmaligen Fuge darstellt, die durch Frescobaldi weitergebildet, durch Sebastian Bach zur höchsten Höhe geführt werden sollte. Von einer solchen Bach-Fuge konnte zur Zeit noch keine Rede sein, da die Instrumentalcomposition kaum begonnen hatte, Selbständigkeit anzustreben; wir finden bei Andrea

100

Gabrieli mehr kleine, fugenartig aneinander gereihete Sätzchen als die einen Gedanken mit Macht zur Darstellung bringende Fuge, doch erhält sie schon bei Giovanni Gabrieli festere Gestalt und wird kraftvoller und einheitlicher fortgeführt. War ein solches Stück breiter angelegt, so hiess es *Ricercar*; unter diesem Namen hat Frescobaldi später viele Stücke veröffentlicht. Im Ganzen stehn wir noch im Anfangsstadium des spätern hochausgebildeten Fugenstyles, was auch aus der Definition hervorgeht, die Michael Praetorius von demselben liefert: Es sei das häufige Wiederkehren desselben Gedankens in verschiedenen Stimmen sein wesentliches Kennzeichen. Stücke welche gar gravitisch und prächtig für Motettenart gesetzt sind, wurden Sonate genannt. Drei Jahre nach Gabrielis Tode erschienen *Canzoni e Sonate* seiner Composition bei Bartolomeo Magni, die von drei bis zu 22 Stimmen gesetzt sind. Dieselben erscheinen gegenüber unserer neueren Symphoniemusik nur als schüchterne, befangene Anfangsversuche; einen bessern Eindruck gewähren aber schon die Zwischenspiele, die zwischen den Chorstücken ertönen, im selben Style wie diese componirt sind und, da sie keine Selbständigkeit in Anspruch nehmen, nur Überleitungssätze sein wollen, viel eingänglicher erscheinen. Gabrieli hat von seinem Orgelspiel und seiner Orchestervorliebe entschieden Vorteil für seinen gesammten Styl gezogen, insbesondere bemerkt man dies an der feinen und sichern Behandlung der Dissonanz, welche ganz an die moderne Zeit gemahnt. Wenn er in seinen Instrumentalstücken vor früher gemiednen Intervallen, wie verminderte Quinte oder übermäßige Secunde nicht zurückgeschreckt, weil dieselben von den Instrumenten ohne Schwierigkeit auszuführen sind, so geht er sogar so weit, dieselben in besondern Fällen, zum Ausdruck einzelner Worte auch den Gesangsstimmen zuzumuten. Hinsichtlich der Chromatik ist Gabrieli zu viel größerer Klarheit gelangt als z.B. Cyprian de Rore. In der Art, wie er sich hier in Modulationen, Rückgängen, Accordfolgen geschickt auszufinden weiß, ist er den Florentiner Monodisten nicht allein bedeutend überlegen, sondern seine durch und durch musicalische Veranlagung im Bunde mit dem ausgeprägtesten Schönheitsinne hat ihn auch davor bewahrt, gelegentlich das zu versuchen, dessen sich selbst der hochgeniale Monteverde nicht enthalten konnte, nämlich der Tonkunst hie und da Gewalt anzutun. Die Erschütterung, welche die italienische Musik durch die Florentiner und besonders durch Monteverde erlebte, machte sich in Venedig wie in Rom

dadurch geltend, dass der monodische Gesang in die Kirchenmusik einzudringen trachtete. Von Gabrieli selbst existiert ein Kyrie einer 1615 gedruckten unvollständigen Messe, das dem neuen Style Rechnung trägt, übrigens aber nicht etwa zu den bedeutendsten Schöpfungen des Künstlers zählt. 1609 (3 Jahre vor seinem Tode) ging in Mantua Monteverdes *Orfeo* in Scene; Gabrieli, der im Alter von nur 55 Jahren starb, hätte bei längerem Leben sich vielleicht noch in der Oper versucht und in Folge seiner genialen Begabung jedenfalls dann etwas höchst Interessantes geboten. Dass er seinen Oheim Andrea eigentlich an Grösse überragt, kann man wol kaum sagen, aber Giovanni war der weitaus diesseitigere Künstler, der nach allen Richtungen den Blick offen hielt, während Andrea nur ein ernstes hohes Ziel vor sich sah. So steht der Oheim am Schlusse einer alten Zeit, der Neffe auf der Schwelle der neuen. Beide Meister haben aber so viel Gleichartiges, dass sie einer ohne den andern nicht gut zu denken sind und mit gleich hoher Verehrung immer nebeneinander genannt zu werden verdienen.

Neben der grossen dramatischen Bewegung in Italien entwickelte sich der Palestrinastyl richtig weiter. Die Kunstziele blieben dieselben ernsten und weihevollen, in die Behandlung der Mittel trat aber mit der Zeit eine Veränderung ein. Da die jener Epoche angehörenden Tonkünstler nur Palestrinas Erbe treu zu hüten und in ihrer Weise zu vervollkommen trachteten, übten sie keinen directen Einfluss auf die ihnen gegnerisch gesinnten Zeitströmungen aus, und wir können uns ihnen daher ohne Störung für die Uebersichtlichkeit des Ganzen später ebenso gut als jetzt zuwenden. So bleiben wir denn vor Hand in Venedig und lernen da den grössten deutschen Componisten des 17. Jahrhunderts kennen, der, so wie Hans Leo Hasler Andrea Gabrielis Unterricht, nun den des Giovanni aufsuchte.

HEINRICH SCHÜTZ (HENRICUS SAGITTARIUS)

ist 1585 in Köstritz (heute zu Reuss Schleiz gehörend) geboren. Nachdem er Singknabe in der Hessen-Casselschen Capelle gewesen, in Marburg darauf dem Studium der Rechtswissenschaften obgelegen hatte, wurde er vom Landesherrn mit einem jährlichen Stipendium bedacht, welches ihm gestattete, nach Venedig zu gehen und Giovanni Gabrielis Unterricht zu geniessen.

1609 traf er dort ein, 1611 gab er bereits ein Buch 5-stimmiger Madrigale heraus; als im folgenden Jahre aber Gabrieli starb, kehrte er wieder nach Cassel zurück und hielt sich eine Zeitlang in Zurückgezogenheit. 1615 erhielt er eine Berufung als Capellmeister nach Dresden, und, obwol ihn der Landgraf von Hessen als seinen Unterthan, für dessen Entwicklung er gesorgt, reclamirte, wurde es doch ermöglicht, dass Schütz von 1617 an in der neuen Stellung verbleiben konnte. Als Capellmeister gab er der Capelle eine italienische Einrichtung, liess Künstler von Italien kommen, und sorgte sehr väterlich für seine Untergebnen, als die entsetzlichen Greuel des Dreissigjährigen Krieges sich mehr und mehr fühlbar machten. Die Blüte seines Instituts dauerte etwa von 1621–31, nachher hatte sie unter den Zeitbedrängnissen zu leiden; Schütz, der 1628 nochmals in Italien gewesen, um sich über die neusten musicalischen Fortschritte zu orientiren, ging, da in Dresden nichts mehr zu tun war, 1633 nach Copenhagen, später nach Braunschweig, dann wieder nach Copenhagen und konnte erst 1645 wieder auf Gehör in Dresden rechnen, indem man zu der Zeit auf seine Vorschläge einging und ihm ermöglichte, mit Ende des Krieges die Capelle in alter Schönheit wieder erstehen zu lassen. 1656 wurde die churprinzliche mit der churfürstlichen Capelle vereinigt; Schütz leitete diese vereinigte Künstlerschar als Obercapellmeister, ihm zur Seite standen zwei andre Capellmeister und zwei Vicecapellmeister, darunter 3 Italiener, 3 Organisten, 4 Sopranisten, 1 Altist, 2 Tenoristen, 3 Bassisten, 15 Instrumentalisten. Ferner gehörten dazu als Choralisten der Hofcantor (zugleich Bassist), ein Organist, 2 Altisten, 2 Tenoristen, 1 Bassist und 6 Capellknaben. Schütz hatte sehr nahe Beziehungen zum Braunschweigischen Hofe, er stand mit der Herzogin Sophie Elisabeth seit 1645 in Briefwechsel und wurde 1655 als Capellmeister von Haus bestellt. Seine Briefe an die Herzogin, die von Schützens edler Persönlichkeit das sprechendste Zeugniß geben, hat Chrysander mitgeteilt. Wie dieser sich ausspricht, veranschaulicht uns jene Briefe eine ganz wohlwollende Behutsamkeit, Gerechtigkeit gegen Alle, Rücksichtnahme und Klugheit, humoristische Freimütigkeit gegen fürstliche Personen und ruhige Lenkung verwickelter und widerborstiger Dinge zu einem einträchtigen Zusammengehen. Aus einem solchen Handeln wird uns der grosse und woltätige Einfluss begreiflich, den Schütz auf seine Zeitgenossen ausübte. 80 Jahre alt, feierte er sein 50-jähriges Dienstjubiläum; frühere Gesuche um Dienstentlassung waren nicht angenommen worden, und so verwaltete er 57 Jahre lang sein Amt, bis 1672 den 87-jährigen Meister der Tod von der Erde abrief.

Schütz war ein dem Fortschritt sehr zugeneigter Mann, auf den zwar Gabrieli zuerst den grössten Einfluss geäussert hatte, der sich aber auch mit grossem Interesse Monteverdes dramatischen Eroberungen und Neuheiten zugewandt, überhaupt alles, was durch Neuheit sein künstlerisches Interesse erregte, fleissig studiert und in sich aufgenommen hatte. Auch blieb dies Interesse rege, wie er denn, mitten im Dreissigjährigen Kriege, 1628, nochmals nach Italien gereist ist, um wieder neue Erfahrungen zu sammeln. Wie sehr Monteverde auf ihn gewirkt, sieht man aus dem ausgesprochenen Streben nach Individualisierung und dramatischer Veranschaulichung der Textesworte; manchmal geht Schütz bis zur malerischen Darstellung des einzelnen Wortes vor, und jedenfalls hat kein Deutscher vor ihm sich nach dieser Seite so weit hinausgewagt. Auch in seiner Harmonik ist er kühn, tief einschneidende Dissonanzen zum Zwecke der Characterisirung verschmäht er nicht; aber wie Winterfeld richtig bemerkt, blieb es nur so grossen Geistern wie Heinrich Schütz, in dessen Seele das Wesen der altkirchlichen Tonkunst noch lebendig in seiner tiefsten Bedeutung nachklang, nur solchen blieb es vergönnt, auch innerhalb ihrer neuen Gestaltung und Ausdrucksweise jenen ächt religiösen Sinn zu bewahren und auf die Nachkommen fortzupflanzen. Schütz hat sehr vieles, vielleicht das weitaus meiste von den Italienern und ihrer katholischen Kirchenmusik gelernt, aber er ist durchaus Deutscher geblieben und evangelischer Christ.

Ausser den schon erwähnten 1611 erschienenen Madrigalen sind von seinen Werken zu erwähnen die *Psalmen Davids sammt etl. Motetten und Concerten, zu 8 und mehr Stimmen componirt*. In ihnen kam zum ersten Mal der in Deutschland fast unbekannt neue declamatorische, recitirende Stil zur Anwendung. Ein Hauptwerk Schützens sind die berühmten *Symphoniae sacrae*, deren erster Teil 1629 erschien, eine Frucht seiner das Jahr zuvor unternommenen zweiten italienischen Reise, der zweite folgte erst 1647 und der beide Teile überstrahlende dritte Teil 1650. Dommer gibt von diesen *Symphonien* eine sehr klar und fassliche Beschreibung, die ich hier folgen lasse: „Merkwürdig ist diese Sammlung durch die darin enthaltenen durchweg von obligaten Instrumenten begleiteten Sologesänge für eine und mehrere Stimmen. Die Instrumente treten hierin bereits ganz selbständig auf, eigne, neben den Singstimmen hergehende Motive durchbildend, oder dem Hauptgedanken wechselweis mit ihnen durchführend und zur Belebung und Annehm-

lichkeit des ganzen Tonbildes auf eine innerlichere Art beiträgend als vordem.“

Zur höhern Entfaltung des ausdrucksvollen Sologesanges (der Arie, des Duetts) hat Schütz sehr viel beigetragen; vielleicht eben so viel wie irgend einer seiner italienischen Zeitgenossen; weit mehr noch als alle diese zusammen hat er aber für den dramatisirenden Chorstyl getan. Ferner sind zu erwähnen *Geistliche Concerte*, Dresden 1636, 1639, sowie fünf- bis siebenstimmige Motetten, die 1648 erschienen unter dem Namen *Musicalia ad chorum sacrum*, sehr gediegen und kunstvoll gearbeitete Werke, die aber dem modernen Madrigal und Concertstyl doch näherstehen als dem alten Motetten-Style. Schütz hat bekanntlich auch eine Oper geschrieben; er componirte eine neue Musik zur *Daphne* des Rinuccini, die Martin Opitz, mit welchem bekanntlich die neuere hochdeutsche Literatur ihren Anfang nimmt, ins Deutsche übertragen hatte. Dieser erste deutsche musicalisch-theatralische Versuch ging 1627 in Torgau, wo eine fürstliche Vermählung gefeiert wurde, in Scene. Die Oper ist verloren gegangen, was begreiflich erscheint, da drei Jahre darauf Magdeburg gestürmt wurde und sich nun Tillys Schaaren auch über das Churfürstentum Sachsen ergossen. Auch blieb die deutsche *Daphne* auf lange Jahre ein vereinzelter Versuch; das Elend des Dreissigjährigen Krieges, welcher von 1634 an mit jedem Jahre grauenhafter wurde und grässlichere Folgen nach sich zog, mochte das Vergnügen an derartigen Festlichkeiten sowieso nicht aufkommen lassen; so erscheint es begreiflich, dass wir erst am Ende des Jahrhunderts einer ersten deutschen Opernblüte begegnen werden, nämlich in Hamburg, – einer Blüte, die, trotzdem manches vielversprechend aussah, doch nicht von langer Dauer sein sollte. Die dramatischen Kirchenwerke des Meisters sind uns glücklicherweise nicht verloren gegangen, sie bestehen in einer *Auferstehung*, den *Sieben Worten* und vier Passionen nach den vier Evangelisten. In der *Auferstehung* wird das Eindringen des concertmässigen Gesangs in die alte Form der Passion schon sehr auffällig, noch mehr jedoch in den *Sieben Worten*, welche überhaupt in den meisten Beziehungen einen ganz grossartigen Fortschritt darstellen gegenüber allen früheren Werken dieser Art. Wir unterscheiden zwei Gruppen; die christliche Kirche, welche in beschaulicher Betrachtung eine fast ähnliche Rolle spielt wie der Chor in der alten griechischen Tragödie, andererseits die im Evangelium erzählte Geschichte selbst, die in dramatischer Form auftritt.

Einleitungen und Schlusschor sind gross angelegt und ausgeführt, nach dem erstern ertönt eine Instrumentalsymphonie mysteriösen Characters, dann folgt das eigentliche Evangelium. Die Einzelreden Jesu und der übrigen Personen sind stets einstimmig gehalten, nur bei den letzten Worten: „Vater, in Deine Hände befehle ich meinen Geist“, greift der Componist wieder zur alttümlichen Mehrstimmigkeit und erreicht infolgedessen grade an dieser Stelle eine ganz ausserordentliche ergreifende, feierliche Wirkung. Der Evangelist und die andern Personen singen nur zur Orgel, bei den Reden Jesu bildet aber das Streichquartett die Begleitung; diese Art zu characterisiren und Christus gewissermassen mit einem Heiligenscheine zu umkleiden, hat sich bekanntlich Bach nachher in seiner *Matthäus-Passion* ohne Bedenken nutzbar gemacht. Schütz gebührt jedenfalls der Ruhm der ersten Erfindung. Nach dem Evangelium wird die Symphonie wiederholt, und hieraus folgt der beschauliche Schlussgesang. Als der Meister die achtzig bereits überschritten hatte, hielt er es nicht für gut, auf diesem dramatischen Wege vorwärts zu gehen, in seinem letzten, sehr wertvollen Werke, den vier Passionen, wandte er sich wieder zur strengen traditionellen Kirchenmusik zurück. Von aller Instrumentalbegleitung sah er völlig ab, auch die Reden des Evangelisten und der handelnden Personen sind durchaus nicht eigentlich dramatisch gehalten, und nur hie und da melodisch etwas freier gestaltet; allgemein betrachtende Chöre, motettenartig geformt, schliessen jede der betreffenden Passionen ein, wirkliches dramatisches Leben bekunden dagegen, und zwar in hohem Grade, die Turbae (Volkschöre), indem sie mit grosser Naturwahrheit, Kraft, Lebendigkeit die jene Haufen beherrschenden Gefühle und Leidenschaften abspiegeln, und zwar mit einer Anschaulichkeit, die bei uns die Vorstellung eines wirklich erlebten Vorganges erzeugt. Chöre wie der der Jünger, die fragen: „Herr, bin ich's?“ oder der andere: „Sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen?“ oder der Spottchor „Sei gegrüsst, lieber Judenkönig“ mögen als Beweisstücke dienen; freilich contrastiren sie recht scharf mit der altkirchlichen Haltung des übrigen und stören die eigentliche, künstlerische Einheitlichkeit des Styles. An und für sich musicalisch hochbedeutend, sind sie dies aber auch sonst noch, wenn wir an die spätere Entwicklung des dramatischen Chorstyles denken wollen. Ein sehr bekanntes Werk von Schütz sei hier nicht übergangen, seine berühmte Bekehrung Pauli durch die Stimme vom Himmel. Es ist in hohem Grade dramatisch gehalten; die

Erzählung der Bibel ist in einer Art von scenischer Form dargestellt. Um einen fünfstimmigen gemischten Chor scharrt sich ein Complex von zwei Bässen und vier Sopranen, zu welcher vierzehnstimmigen Vereinigung noch zwei Violinen und Orgel treten. Zwei Bässe des Hauptchores beginnen mit dem Rufe: „Saul, was verfolgst Du mich?“, welcher Ruf in den andern Stimmen sowie den Violinen nachklingt, bis die ganze Masse im *forte* einstimmt, welches *forte* aber auch gleich wieder abgedämpft wird. Dann erscheinen einzelne warnende Stimmen, während der Hauptruf immer mächtiger wird, sich noch steigert zum *fortissimo* des vollen Chores und schliesslich in zwei Stimmen austönt. Durch derartige Thaten hat Schütz besonders dem Oratorium vorgearbeitet und ist er wie durch die Passionen für Bach so auch für Händel der grosse Vorgänger geworden. Wunderbarer Weise erlosch das Andenken an seine Wirksamkeit ziemlich bald, er verfiel einer im höchsten Grade unverdienten Vergessenheit, ebenso wie Johann Sebastian Bach, und musste in neuerer Zeit gewissermassen erst wieder erfunden werden. Wie aber die Dinge liegen, so dürfte das Wort des Neuherausgebers sich bewahrheiten, Bach und Händel sind Lieblinge der deutschen Nation geworden und Schütz scheint in Begriff, es wieder zu werden.

Während nun deutsches Land in einer Weise verwüstet wurde, wie seit den Zeiten der Hunnenkriege dies keinem andern europäischen Land widerfahren ist, hatte Schütz der Welt [den andern Nationen] durch seine Kunst bewiesen, dass das deutsche Volk einem geistigen Ideale nie untreu werden könne, seiner geliebten Tonkunst. Für einen Moment überflutete dann freilich die italienische Opernmusik auch Deutschland, und über Bach und Händel vergass man später Schütz erst vollends. Aber wie wir sehn, eben doch nur zeitweilig; die Neuzeit erkennt ihn an nicht nur als einen der grössten deutschen Meister, sondern als einen, der sich neben die ersten Grössen der Tonkunst überhaupt ebenbürtig hinzustellen das Recht hat.

Ohne Schütz zu erreichen, waren seinem Beispiele in Deutschland doch viele für den neuen Styl interessirte Musikmeister gefolgt. Es sind zu erwähnen: Hermann Schein, 1586 zu Grünhayn in Meissen geboren, gestorben 1630 als Cantor an der Thomaskirche zu Leipzig. Eines seiner wichtigsten Werke machen 26 Gesänge zu 5-6 Stimmen aus: das *Israelis Brunnlein auslerlesner Kraftsprüchlein*, die in italienischer Madrigalweise gesetzt sind. Auch war er, abgesehen von seiner kunstvollen Componistentätigkeit, ein

berühmter Dichter und Erfinder schöner Melodien, von denen einige noch heute in kirchlichem Gebrauche sind. Bei seinen Zeitgenossen hochangesehen, wurde er mit Schütz öfters zusammen genannt. Diese beiden und den berühmten Orgelmeister Scheidt führte man an als die drei grossen S.

Johann Rosenmüller, in Chursachsen geboren, scheint durch dissolutes Leben sich die Stellung des Leipziger Thomas-Schulcantors verscherzt zu haben; er trieb sich vielfach auch in Italien umher, bis er nach Braunschweig berufen wurde, wo er 1682 gestorben ist. Von seinen zahlreichen Productionen sind seine concertmäßig behandelten, mit Instrumentalbegleitung versehenen *Kernsprüche*, *mehrentils aus der heiligen Schrift* am bekanntesten geworden. Drei Kirchenmelodien werden ihm zugeschrieben, darunter „*Alle Menschen müssen sterben*“ und die schöne „*Straf mich nicht in Deinem Zorn*“. Einer der edelsten unter den Mitstrebenden Schützens ist Andreas Hammerschmidt, geb. 1611 zu Brix in Böhmen, 1635 Organist zu Freiberg, später und bis zu seinem 1675 erfolgenden Tode in Zittau an der Johanniskirche tätig. Er hat sehr viele, fast nur geistliche Werke geschrieben, darunter Messen, Motetten und besonders sogenannte *Musicalische Gespräche* über Gegenstände kirchlichen Inhalts. Geschichtlich bedeutend ist er geworden durch die Stellung, die er dem Kirchenliede gegeben, dem Kunstgesange gegenüber, indem er beide verknüpft, während Schütz sich vom eigentlichen Kirchenliede fast ganz abgewendet und die Verbindung beider nahezu aufgelöst hatte. Hammerschmidt ist sinnig in der Textwiedergabe, keusch in der Empfindung und von grosser angenehmer und wohlklingender Klarheit im Tonsatze. Ein Neffe des Heinrich Schütz, Heinrich Albert, geboren zu Lobenstein 1604, Organist zu Königsberg 1631 und wahrscheinlich 1656 daselbst gestorben, errang einen bedeutenden Namen als Dichter und Componist vieler geistlicher und weltlicher Melodien. Seine Gesänge zu Dichtungen von Simon Dach und andern Poeten gewannen sehr rasch grosse Beliebtheit, sie wurden verschiedentlich in kurzen Zwischenräumen wieder aufgelegt und waren durch alle mögliche Privilegien nicht vor Nachdruck zu schützen. Heinrich Albert hat seine Stärke im eigentlichen Liede, er ist hauptsächlich Melodieerfinder und kann gewissermassen mit unsern modernen Liedercomponisten verglichen werden. Nach Dommer können viele von seinen Liedern noch heutigen Tages gefallen; sie kommen vom Herzen, sind stimmungsvoll und angenehm zu singen. Von den geistlichen Melodien sind

mehrere in den kirchlichen Gebrauch übergegangen wie „*Gott des Himmels und der Erden*“, und „*Ich bin ja Herr in deiner Macht*“. Alle diese Meister waren mehr oder weniger dem neuen Styl zugewandt, neben ihnen wirkten aber noch viele, die die ältere Praxis des 16. Jahrhunderts noch nicht aufgegeben hatten und unter denen genannt sein mögen der sehr productive Melchior Franck, geboren zu Zittau, gestorben als Capellmeister zu Coburg, Johann Eccards Schüler Stobäus, Johann Andreas Herbst und Johannes Crüger, 1622–1662 Cantor an der Nicolaikirche in Berlin. Besonders dem letztern verdanken wir sehr schöne lebenskräftige Melodien wie „*Jesu meine Freude*“, „*Jesus meine Zuversicht*“ (fälschlich einer brandenburgischen Prinzessin zugeschrieben), „*Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen?*“, „*Schmücke Dich, o liebe Seele*“, „*Nun danket alle Gott*“, „*Von Gott will ich nicht lassen*“ u.a.m.

Trotz dieser Bemühungen verfiel der Gemeindegesang aber zusehends [mehr und mehr]. Vielfach hielt man ihn für kunstunwürdig, verschmähte, sich daran zu beteiligen, und liess es dahin kommen, dass den Gemeinden alle Kunstübung verloren ging, der Vortrag der Lieder in ein wüstes Durcheinanderschreien ausartete. Der Dreissigjährige Krieg mag sehr viel hierzu beigetragen haben, hauptsächlich aber die vollkommene Ertötung des deutschen Nationalgefühls, die er zur Folge hatte. Deutschland, um nur Culturland zu bleiben, klammerte sich in allem an Frankreich an; seine Musik rettete es zwar, aber zu leiden hatte auch diese unter den ungünstigen Zeitläuften. Insbesondere als sie hauptsächlich von Fürstenhöfen gepflegt wurde und diese seit 1648 nichts andres wussten, als sich von Versailles aus ihre Verhaltungsregeln zu holen.

PALESTRINASCHULE

Wir wenden unsere Blicke nach Italien zurück und finden, dass neben der Florentiner Bewegung, die durch Monteverde gewissermassen flügge gemacht worden war, die alte Palestrina-Schule ehern und fest ihren Weg ging, und zwar in höchst imposanter Weise, denn neben dem grossen Pierluigi hatten höchst bedeutende Meister gewirkt, höchst bedeutende waren ihnen gefolgt. Palestrina selbst war enorm fruchtbar gewesen, seine Zeitgenossen und

Nachfolger standen ihm hierin aber kaum nach; eine enorme Fülle von Meisterwerken wurde in Zeit kaum eines Jahrhunderts geschaffen, und man begreift, dass, von Stolz erfüllt, die Geschichtschreiber von der italienischen Musik „grosser Periode“ reden, wenn sie dieser Epoche gedenken. Unmittelbar zu Goudimels Schule gehörte, wie schon erwähnt, Giovanni Maria Nanini. Da er später als Palestrina in diese Schule trat, kann er nicht eigentlich als dessen Mitschüler bezeichnet werden. Eine Zeitlang in seiner Vaterstadt Vallerano tätig, wurde er nach Rom berufen, erhielt dort unmittelbar nach Palestrina die Kapellmeisterstelle an S. Maria Maggiore. Er gründete dort eine förmliche Componistenschule, die dann die römische genannt wird, zu der man aber natürlich nicht nur die daraus Hervorgegangenen rechnen darf, sondern alle Meister, die in deren Geist schrieben, also von Festa ab die Arcadelt, Animuccia, Morales, Marenzio und Palestrina selbst, nebst Goudimel und manchen andern. Proske characterisirt den Giovanni Nanini vorerst als einen der grössten Musikgelehrten der römischen Schule, bezeichnet ihn dann aber auch als schaffenden Künstler ersten Ranges. Auch von Dommer sagt, dass seine Compositionen zu den schönsten Stücken gehören, die heute noch in der päpstlichen Capelle vorgetragen werden; besonders erhebt er hoch als wahrhaft erhaben das Weihnachtsresponsorium „*Hodie nobis coelorum rex*“ für sechs Stimmen, ein dem Palestrina-Styl in edelster Weise ebenbürtiges Werk, wie einen andren Weihnachtsgesang „*Hodie Christus natus est*“, der, ein wahrhaft hinreissender Jubelgesang, noch einen besonderen Reiz besitzt durch den volkstümlichen Anklang, den der Künstler erzeugt, indem er den herkömmlichen Weihnachtsruf „Noe, Noe“ hineintönen lässt. Erstaunliches leistet Nanini in der contrapunctistischen Technik. Ein Manuscript: *157 Contrapuncte und Canons zu 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und 11 Stimmen* über den *La Base di Costanzo Festa* betitelten Canto fermo braucht [darf] allein als Beweisstück herangezogen zu werden. Wie Ambros meint, war aber Nanini in gewisser Hinsicht ein moderner, frisch der Neuzeit entgegen eilender Musiker. Wenn er im „*Cantate Domino*“ die Chöre nach venetianischer Weise alterniren lässt, so hat die Art, wie sie einander vor freudiger Aufregung ins Wort fallen, einander zurufen, antworten, schon etwas Dramatisches, die Harmoniewendungen deuten nach der Neuzeit, die Wirkung gehört zu den brilliantesten. Viele Schätze des Meisters sind noch ungehoben verborgen in römischen päpstlichen Archiven. Auch existirt ein

lehrreicher Tractat theoretischen Inhaltes von dem Meister, bei dem nur die Anfangs- und Schlussblätter in Verlust geraten sind. Als eine besonders seltene Vereinigung von rein theoretisch-wissenschaftlicher und practisch-compositorischer Vollendung erregt Nanini die besondere Aufmerksamkeit des Geschichtsfreundes und nimmt in der Epoche des grossen römischen Styles eine eigenartige Stellung ein. Es gibt auch einen jungen Nanini, Giovanni Bernardino, der nach seines Bruders Tode die Schule fortsetzte, ein weniger brillantes Talent, das auch schon neuzeitlichere Färbung trägt, wie dies die seinen Compositionen gern beigegebene Orgelstimme verrät, und von dessen bedeutendsten Sachen noch viele ungedruckt sind. Ganz gross und in manchen Werken mit Palestrina fast zu verwechseln steht neben diesen der herrliche Spanier Lodovico da Vittoria, aus Avila gebürtig, von Ambros mit einem glücklichen Worte als ein jüngerer Bruder des Grossmeisters bezeichnet. Proske findet als Unterscheidungszeichen einen gewissen mystischen Zug, der allerdings dem spanischen Naturell eigen ist und seinen künstlerischen Schöpfungen eine Tiefe gibt, die fürs Gewöhnliche Franzosen und Italienern versagt ist. Eine tiefe Leidenschaftlichkeit des Innern ist unschwer herauszuspüren, die nur gebannt blieb, weil er treu in den Bahnen seines grossen Mitstrebenen und Freundes verharrte. Eine innige Freundschaft muss in der Tat Palestrina und Vittoria verbunden haben; gewisse Compositionen des Meisters wie z.B. die *Improprien*, die fast zum Verwechseln ähnlich sind, bekunden dies mehr als irgend sonstige geschichtliche Zeugnisse. Ambros nennt verschiedene berühmte Prachtstücke des Vittoria, die, als von Palestrina herstammend ausgegeben, den geübtesten Blick zu täuschen im Stande wären. Der reichere, vielseitigere Geist ist aber doch Pierluigi, er hat Gebiete betreten, die Vittoria kaum gestreift, auch jene dramatischen Lichtblitze, die sich, wenn auch selten genug, beim Römer finden, sind dem Spanier völlig fremd geblieben. Vittorias Hauptwerk ist das *Officium defunctorum in obitu et obsequiis Sacrae imperatricis*, bestehend aus einer *Missa pro defunctis* (Requiem), einem sechsstimmigen „*Versa est in luctum*“, einem sechsstimmigen „*Libera*“ und einem zwei-stimmigen „*Taedet anima*“. Diese Trauermusik gehört zu den erhabensten, die geschrieben worden sind, und steht neben Palestrinas grossen Schöpfungen ebenbürtig da. Ferner gibt es von Vittoria zwei Bücher Messen, eines mit vier-, fünf- und sechsstimmigen Compositionen ist Philipp II. gewidmet

und erschien 1583, das zweite 1592. Proske sagt, dass sich hier Arbeit, Gebet und Genie zu voller Harmonie durchdringen. Ferner sind als sehr bedeutend zu bezeichnen ein Magnificat und ein grossartiges Hymnenwerk, für das ganze Jahr berechnet, welches Gregor XIII. gewidmet ist. In sehr einfachem Style gehalten sind die Turbae der Passionen (nach Matthäus und Johannes), bei welchen von irgendwelchem dramatischen Elemente auch gar nichts zu spüren ist. Sänger in der päpstlichen Capelle ist wunderbarer Weise dieser Spanier nicht gewesen, während die meisten römischen Componisten dieser Schule ihre Laufbahn hiermit zu beginnen, nach Befinden zu schließen pflegten. Trotz seiner innigen Freundschaft zu Palestrina scheint Vittoria mit den andern Römern einen schweren Stand gehabt zu haben, denn ihr hässliches Urteil über des Meisters Lamentationen lässt die scharfe Abgrenzung herausfühlen, die vielleicht mehr dem Spanier als dem Menschen und Componisten gegolten haben mag. Vittoria war 1573 Capellmeister des Collegium germanicum und wurde 1575 Capellmeister von S. Apollinare. Will man eine Parallele aus der Geschichte der Malerei heranziehen, so könnte man, wenn der Vergleich Palestrina mit Rafael beibehalten werden soll, Vittoria die Rolle des mit Rafael ebenfalls oft zu verwechselnden Fra Bartolomeo zuweisen.

Aus der Schule Naninis ging hervor der Nachfolger Palestrinas in der Capellmeisterstelle von S. Peter, Felice Anerio, einer der ausgezeichnetsten Künstler der grossen Epoche. Schon 1551 erhielt er den erwähnten Posten. Die Archive und Sammlung in Rom enthalten zahlreiche Arbeiten seiner Hand, und zwar Messen, Motetten, Improperien, für meistens 8–12 Stimmen, aber auch Stücke für nur eine Stimme, also richtige Monodien. Eine Sammlung fünfstimmiger Madrigale, sowie zwei Messen („*Veni sponsa Christi*“ und besonders über das Lied „*Hor le tue forze adopra!*“) werden als ganz vorzüglich namhaft gemacht. Eine Auswahl prachtvoller Motetten hat Proske in seine *Musica divina* aufgenommen. Für ein Werk Palestrinas und zwar eines seiner vollendetsten und höchsten galt lange Zeit das berühmte „*Adoramus te Christe*“, von dem Ambros noch sagt, es sei einfach an der Zeit, es dem wahren Meister zurückzugeben. Nach des letztern Zeugnisse hatte Anerio auch ein Anrecht auf das dem Palestrina zugeschriebene dreichörige *Stabat mater* der Altaemps'schen Sammlung.

GEISTLICHES DRAMA IM DEUTSCHLAND DES 17. JH. (VON SCHÜTZ ZU BACH)

Als eigentlich nationale Tradition erscheint das geistliche Drama, welches bei dieser Pflege der Oper stark berücksichtigt wurde. Hätte dasselbe eine würdige Behandlung gefunden, so würde es vielleicht für das ganze Unternehmen den festen Punct gebildet haben, der Widerstandsfähigkeit genug besessen hätte, um dasselbe [das ganze] vor frühem Verfall zu bewahren. Eröffnet wurde die Hamburger Oper durch ein solches [Drama] geistliches Singspiel, *Adam und Eva* betitelt oder *Der erschaffne, gefallne und aufgerichtete Mensch*. Den Text hat ein kaiserlicher Poet, Richter mit Namen, die Musik der Kapellmeister Johann Theile geliefert. Allegorische Gestalten, wie z.B. die vier Elemente, Gott Vater und der Heiland, betreten die Scene; es fehlte nicht an grossen Maschinerien, und von irgend welcher poetischen Gestaltung ist nichts zu spüren. Von derartigen geistlichen Opern werden noch namhaft gemacht *Michael* und *David*, die *Maccabäische Mutter mit ihren Sieben Söhnen*, die *Geburt Christi*, *Kain und Abel*, der *Sterbende Josua*. Als Beweis, welche Roheit auch in dieser Art Schauspielen sich breit machen durfte, erzählt von Dommer, dass in dem *Sterbenden Jesus* Satan die letzten Worte des sich erhängenden Judas wiederholt [nachsingt] und, als ihm der Leib zerbricht, seine Eingeweide in einen Sack packt und eine Arie dazu singt. Die verderbliche Sucht, in Äusserlichkeiten, Decorationen, Maschinerien und Ballets Auserordentliches zu bieten und damit das Publicum zu blenden, muss sich ebenfalls in sehr früher Zeit fühlbar gemacht haben; der Poet Feind rühmt die ausserordentliche Pracht des Hamburger Theaters, von dem berichtet wird, dass z.B. für die einzige Decoration des Salomonischen Tempels 15.000 fl ausgegeben worden seien.

Der Tanz herrscht in hohem Grade vor; wie von Dommer erzählt, musste alles tanzen, Weiber, Teufel, Winde, Kameeltreiber; in der *Geburt Christi* sogar die Bauern, die in Bethlehém den Zins an den Kaiser zu entrichten hatten. Unter den zuerst für die Hamburger Oper thätigen Componisten seien ausser dem schon erwähnten Johann Theile, einem Schüler von Heinrich Schütz, noch mit Namen genannt: Johann Wolfgang Franck, der der Bühne 14 Opern schenkte, Nicolaus Adam Strungk, der bis 1683 neun Opern lieferte und als vorzüglicher Violinist durch seine auf diesem Instrumente los-

gelassenen Teufelskünste sogar den berühmten Corelli in Erstaunen versetzte, ferner noch Förtsch und Conradi, deren jeder eine Anzahl Opern für die Hamburger Bühne componirte. Alle diese wenn auch in ihrer Weise tüchtigen und geschickten Musiker hätten aber dem Unternehmen nicht zu rascher Blüte verhelfen können, wären nicht frischere und genialere Künstler in den Vordergrund getreten. 1693 wurde Johann Sigmund Kusser (geboren zu Pressburg 1657) Capellmeister, übernahm zeitweilig wohl auch für Schott die Direction und brachte mehrere seiner Opern auf die Bühne. Vielmehr wie als Componist wirkt er aber als Capellmeister; nach Matthesons Zeugnis soll es seines Gleichen nicht weiter gegeben und Kusser gewissermassen das Ideal eines Kapellmeisters dargestellt haben.

Frühzeitig hatte er sich als Instrumentalcomponist und Virtuose in ganz Deutschland umhergetrieben, war auch nach Paris gekommen, wo Lully ihn mit Auszeichnung behandelte und sechs Jahre zu fesseln wusste; von dort aber ging er 1693 nach Hamburg und entfaltete seine segensreiche, wenn auch nur kurze Wirksamkeit, denn bereits 1697 verliess er auch diesen Ort wieder, um sich nach Italien zu begeben. Später tauchte er in England auf und starb hochangesehen 1726 in Dublin als Capellmeister. In Hamburg stand er einer sehr schweren Aufgabe gegenüber, da es mit der Gesangskunst dort jener Zeit äusserst übel bestellt war und ebenso mit der musicalischen Bildung. Vom Castratengesang, der in ganz Italien und an den meisten Höfen herrscht, blieb man hier glücklicherweise zwar verschont, aber große Sänger und Sängerinnen sich zu verschaffen, hielt Anfangs sehr schwer, und so musste man sich oft mit dem unzulänglichen Materiale behelfen. Kusser hielt auf sehr strenge Disciplin und verbesserte die Gesangs- und Vortragsweise wesentlich. Hierbei halfen ihm Steffanis Opern, die er mit Vorliebe aufführte und die wegen ihrer vortrefflichen Behandlung der Gesangsstimme in der That sich sehr nützlich erwiesen. Später gab es dann auch wirklich tüchtige Kräfte wie z.B. den schon öfters genannten Mattheson, der eine Zeitlang als Tenorist tätig war, ganz besonders aber eine Demoiselle Conradi, die als vorzügliche Sängerin gerühmt wurde, allerdings zugleich musicalisch so unwissend gewesen sein soll, dass ihr kaum die Kenntniss der Noten vertraut war und die Partien durch immer währendes Vorsingen beigebracht werden mussten. Ihre höchste Blüte erlebte die Hamburger Bühne, als 1694, ein Jahr nach Kussers Ankunft, sich Reinhard Keiser in Hamburg nieder-

ließ. 1673 in der Umgebung von Leipzig geboren, hatte er auf der Thomasschule und Universität in Leipzig seine Bildung gewonnen, war nach Wolfenbüttel gegangen und hatte dort 1692 mit Erfolg ein Pastorale *Asmene* aufgeführt. Nach Hamburg war ihm ein guter Ruf vorausgegangen, und als er 1694 seine erste Oper *Der königliche Schäfer* zur Darstellung brachte, erntete er allgemeinsten Beifall. Binnen kurzer Zeit hatte er seine Concurrenten von der Bühne verdrängt, denn man wollte nur Keisersche Musik hören. Seine Opern verbreiteten sich rasch über Nord- und Mitteldeutschland; ja sogar in Paris wurden einige derselben aufgeführt, allerdings ohne dort sehr zu gefallen. Ausserordentlicher Reichtum an Melodien wurde Keiser einstimmig zuerkannt, wie denn überhaupt seine Productionskraft unverwundlich schien, den Sinn der Worte suchte er möglichst treu musicalisch wiederzugeben, und im Recitative war er somit ebenfalls Meister. Gleichwol meint Dommer, zu einer wirklichen dramatischen Gestaltung im Grossen sei er noch nicht gelangt; seine Formen seien klein und liedartig geblieben, fast wie die französischen. Jedenfalls ist es nicht unberechtigt, Keiser als den Mozart der damaligen Oper zu bezeichnen; er ist ihm verwandt durch seine Anmut, Geschmeidigkeit, Leichtigkeit des Schaffens und die grosse Anziehungskraft, die er sofort auf das gesammte Publicum ausübte. Chrysanter sagt, dass, wenn man auf dem historischen Gange durch Deutschland bei Keiser anlange, uns das Gefühl des Frühlings überkomme, und gibt damit in glücklicher Weise den Eindruck wieder, den die Eigenart des Componisten zu äussern vermag. Ein origineller Zug, der bei ihm bedeutsam hervortritt, unterscheidet ihn noch von den andern zeitgenössischen Künstlern; es ist dies die mit Bewusstsein und Vorliebe betonte Weltlichkeit seines Schaffens. Während bis dahin die Wirksamkeit als Kirchencomponist stets als das Wesentliche, Hauptsächliche, die andere als zufällig und beiläufig angesehen wurde, gibt sich Keiser in erster Linie als dramatischer Musiker zu erkennen und stellt die Composition von Opern in den Vordergrund. Gewöhnlich lieferte er deren drei, manchmal sogar fünf per Jahr, im Ganzen etwa 120, was um so bedeutender erscheint, als nach damaliger Sitte eine solche Oper oft 40–50 Arien enthielt. Daneben hat er bei der Leichtigkeit des Schaffens, die ihm eigen war, noch eine ganz bedeutende Menge von Kirchenmusik, Oratorien, Passionen u.a.m. geliefert; doch beruht seine Bedeutung für die Musikgeschichte allerdings fast ausschliesslich auf seinen dramatischen Schöpfun-

gen. Keiser war Genie genug, die deutsche Oper Frankreich und Italien gegenüber siegreich zu behaupten; leider fehlte ihm aber der sittliche künstlerische Ernst, die ausdauernde Kraft, die für so grosse Aufgaben unerlässlich sind. Die Dichter standen durchaus nicht auf der Höhe des genialen Musikers, letzterer aber war leichtfertig genug, seine grosse Begabung auch den ordinärsten Possen zu widmen, deren eine, die *Hamburger Schlachtzeit* (1725), solche Anstössigkeiten enthielt, das nach einmaliger Aufführung der Senat die weiteren Darstellungen verbieten und den Anschlagzettel durch Gerichtsdienere herabreissen liess.

Nach Schotts Tode 1702 war Keiser in Verbindung mit einem gewissen Gelehrten Drüsicke Opernpächter geworden; letzterer hörte aber eines Tages auf zu bezahlen und verschwand aus Hamburg; Keiser verflüchtigte sich ebenfalls 1708 nach Weissenfels, kam 1709 aber mit neuen Opern zurück und widmete sich der Hamburger aufs Neue. 1692 schon war die geistliche Oper verschwunden, und es herrschten nun nebeneinander die von den Gebildeten bevorzugte heroisch-mythologische Oper und die dem Volke genehme Posse. Erstere musste man aber auch dem Volke geniessbar machen, und dies konnte nur durch den ungeheuerlich materiellsten Excess in Bezug auf Ausstattung, Maschinerie und Ballet geschehen; so wurde denn, wie Dommer berichtet, der Lärm auf der Bühne ungeheuer; man sah und hörte ganze Schlachten mit Kanonendonner, Himmel und Hölle im Kampfe mit Feuerwerken, Teufeln, feuerspeienden Drachen und Schlangen. Als Menschen in ungewöhnlichen Kostümen nicht mehr zogen, mussten Kameele, Esel, Affen auf die Bühne: Das Brüllen und Brummen wilder Bestien beutete man zu musicalischen Effecten aus! Der heroischen Oper durfte ebensowenig wie der Posse der Hanswurst fehlen; denn wenn dieser nicht darin, ginge das Volk nicht hinein, sagt Hunold, einer der früheren hamburgischen Operndichter. Die Posse selbst war aber tiefer und tiefer, bis zu Unflätigkeit herabgesunken; von den gradezu scheusslichen Versen der Textdichter gibt Langhans höchst lächerliche, freilich auch zugleich abstossende Proben. Dazu kam nun noch eine gänzliche unkünstlerische Sprachvermischung, denn in derselben Oper wurde nicht nur platt- und hochdeutsch, sondern auch französisch und italienisch gesungen. Seit Schotts Tode fehlte auch die regelrechte Leitung, die neben Keiser wirkenden Componisten waren diesem an Genie durchaus nicht gewachsen, und so musste, als Keiser sich immer mehr

dem unanständigen Gebaren der Dichter und des Publicums anbequemte, zuletzt aber hauptsächlich der Kirchenmusik zugewandt und 1734 gänzlich von der Bühne zurückgezogen hatte, diese erste Blüte der deutschen Oper wieder verwelken, ehe sie eigentlich zu voller Entwicklung gelangt war. Schon lange Zeit hatte sie nur noch eine Scheinexistenz besessen – 1720, ein Jahr nach Keisers Tode wurde aber auch dieser durch Ankunft einer italienischen Truppe ein Ende bereitet. Die beiden andern Musiker, die in Hamburg während dieser Zeit eine sehr bedeutende Wirkung ausübten, waren Johann Mattheson und Georg Philipp Telemann. Der erstere, geboren 1681 in Hamburg, gestorben daselbst 1762, sollte Rechtsgelehrter werden, vertauschte aber schon als Knabe das wissenschaftliche Studium mit der Kunst und wurde von Schott, der von Matthesons herrlicher Sopranstimme entzückt war, schon in früher Jugend auf der Bühne in kleinen Rollen verwendet. Er spielte in der Folge vielfach Frauenpartien, wurde aber später Tenorist und auch Capellmeister der Oper. 1705 nahm er in der Händelschen Oper *Nero* von der Bühne Abschied und widmete sich, nachdem er mit dem englischen Gesandten bekannt und diesem so schätzbar geworden war, dass er ihn zu seinem Secretär ernannte, mit Vorliebe wissenschaftlichen und diplomatischen Geschäften. Dieselben machten ihn aber der Musik nicht untreu. Er componirte massenhaft und schriftstellerte fast noch mehr. In der letztern Thätigkeit hat er sehr Bedeutendes geleistet; er führt eine spitzige, scharfe, oft derbe Feder, ist aber alle Zeit geistreich gewandt und gewissermassen in allen Sätteln gerecht, ein Allerweltsmensch; denn es gibt kaum einen Gegenstand, der ihm als Schriftsteller nicht einmal zum Vorwurf gedient hätte. Von seinen vielen theoretischen Werken über Musik seien folgende, die zum Teil noch heute Wert und Bedeutung haben und deren Lectüre empfohlen werden kann, namhaft gemacht: *Das neueröffnete Orchester*, *Das beschützte* und *Das forschende Orchester*, *Critica musica*, *Der musicalische Patriot*, *Grosse und Kleine Generalbassschule*. *Der vollkommne Capellmeister*, *Grundlage einer Ehrenpforte*. Letzteres Werk, eine grosse Anzahl zum Teil ganz wertvoller Musiker-Biographien enthaltend, ist von allen Musikgeschichtsschreibern oft und gern zu Citaten und Auszügen herangezogen worden. Als Componist erscheint Mattheson trocken, phantasielos, dabei durchaus dem Verlangen des Publicums nachgebend; es hat von diesen seinen künstlerischen Schöpfungen nichts seine Zeit überlebt. Ausserdem spiel-

te Mattheson übrigens fertig Clavier und Orgel, war, wie schon erwähnt, auch als Dirigent tätig und hatte sich nebenbei in den diplomatischen Geschäften so bewährt, dass er dieselben auch in der Abwesenheit des Gesandten in durchaus befriedigender Weise zu führen wusste. Er war in der Tat ein ausserordentlicher Mensch; an allgemeinem Wissen überragte er die meisten seiner Zeitgenossen um ein Beträchtliches und seine Arbeitskraft erscheint thatsächlich nahezu unglaublich. Freilich wusste er dies selbst sehr genau; denn mit grosser Selbstgefälligkeit, die aber bei so riesenhafter Thätigkeit ziemlich begreiflich erscheint, berichtet er von der ununterbrochen sich folgenden Fülle seiner Arbeiten. Einem so äusserst vielseitig gebildeten und weltgewandten Manne sollte in frühester Jugend der später so gigantische Meister Händel begegnen. In früher Jugend gelangte derselbe bekanntlich nach Hamburg und hat ebenfalls für die dort erblühte Oper gearbeitet. Bei Besprechung dieses Meisters werden wir auf seine Hamburger Erlebnisse und sein Verhältniss zu Mattheson wieder zu reden kommen, hier sei nur bemerkt, dass Händel trotz grosser Erfolge, die er mit seiner ersten Oper *Almira* erzielt, sich bald von der Bühne zurückzog, wahrscheinlich angeekelt durch die erbärmlichen Leistungen der für dieselben tätigen sogenannten Dichter, und dass er auch überhaupt in Hamburg es nicht mehr lange aushielt. Als die Oper schon sehr im Verfall begriffen war, suchte man diesem zu steuern durch Berufung eines in ganz Deutschland hochangesehenen Musikers.

Georg Philipp Telemann, 1681 zu Magdeburg geboren und bereits seit 1721 in Hamburg als Director des Chores und Cantor des Johanneums thätig, wurde 1722 als Capellmeister an die Oper berufen. Telemann war vorher bereits in mehreren deutschen Städten als Dirigent angestellt gewesen, hatte sich in Leipzig und Berlin aufgehalten, ja sogar in Paris Anerkennung und Ruhm geerntet. Johann Sebastian Bach wurde nach Leipzig berufen, als man Telemann, der seiner Zeit mehr galt, nicht gewinnen konnte. Neben Graun und Hasse, die beide Händel und Bach vorgezogen wurden, galt er seiner Zeit als der dritte grosse Meister. In Paris hatte er sich vieles vom französischen Geschmacke angeeignet; auf die Geschmacksrichtung des deutschen Publicums äusserte er den wirksamsten Einfluss; seine Cantaten, Oratorien, Instrumentalwerke galten als unübertroffene Meisterstücke. Die Hamburger Oper vom Verfall zu retten war aber auch ihm nicht beschieden, obwohl sein

Gedankenvorrat unerschöpflich schien und seine Productionskraft gradezu ins Unglaubliche ging. Vielleicht mag eben diese unmässige Production ihm verderblich geworden sein, indem die ausserordentliche Leichtigkeit seiner Feder hie und da wohl auch zur Leichtfertigkeit führen konnte. Übrigens wird ihm diese weniger zum Vorwurf gemacht als Geschraubtheit und Künstelei, welche in Folge falscher Originalitätssucht sich bei ihm einstellte und der populären Wirkung seiner Opern natürlich Eintrag thun musste. Sein Recitativ wird aber als musterhaft bezeichnet, ebenso soll er wirkungsvoll instrumentirt haben und im Contrapunct wohlbewandert gewesen sein. Um einen Begriff zu geben von der Unmasse seiner Compositionen, theile ich nur mit, dass in der Matthesonschen *Ehrenpforte* erwähnt sind 12 Jahrgänge (Kirchenmusiken für jeden Sonn- und Feiertag enthaltend), viele umfangliche Stücke mit Trompeten und Pauken zu hohen Festtagen, etwa 700 Arien, ferner nach Dommer 44 Passionsmusiken, 33 Musiken zur Einführung des Hamburger Bürgermeisters, etwa 40 Opern, an 600 Ouverturen und ausserdem eine Menge Instrumentalcompositionen verschiedenster Art. 1738 hörten die Vorführungen der Hamburger Oper auf, da die Gebildeten sich gänzlich zurückgezogen hatten. 1740 hielten, wie schon erzählt, auch in diesem einzigen Bollwerk der deutschen dramatischen Musik die siegreichen Italiener ihren Einzug. Trotz alledem begann grade um diese Zeit die deutsche Musik mehr und mehr in den Vordergrund zu treten; musste sie in der Oper den Italienern noch für geraume Zeit die Herrschaft überlassen, so wurden dagegen Passionen und Oratorien durch deutsche Meister ihrer höchsten Entwicklung zugeführt und durch die epochemachenden und überwältigenden Leistungen dieser Meister die deutsche Musik in die erste Reihe gestellt. Auch für diese musicalische Entwicklung wurde die Stadt Hamburg wichtig durch den nach ihr so benannten Hamburger Cantatenstreit und die Passionsdichtung des berühmten Ratsherrn Brockes, welche ihrer Zeit einen ganz ausserordentlichen Beifall fand und von den vier berühmten Meistern Keiser, Mattheson, Telemann und Händel in Musik gesetzt wurde. Bekanntlich hatte sich am Ausgange des 17. Jahrhunderts dem starr dogmatischen Luthertume die Partei des Pietismus gegenübergestellt, welche in jedem Falle der evangelischen Kirche insoweit von Nutzen gewesen ist, als dem verknöcherten Zelotismus gegenüber die religiöse Selbständigkeit mehr betont und die Auffassung des Christentums zu einer innigeren und wärmeren um-

gestaltete. Doch äusserte sich diese Bewegung auf musicalischem Gebiete in derartig unkirchlicher Weise, dass eine Opposition gegen die durch den Pietismus drohende Verweltlichung der Kirchenmusik allenthalben laut wurde. Das *Freilinghausensche Gesangbuch* bietet in der That Belege dafür, dass die laut gewordenen Vorwürfe der Berechtigung nicht entbehrten; wir begegnen Melodien, die in ihrer springenden, hüpfenden Art viel mehr an den Tanzsaal als an die Kirche erinnern. Es wurden aber auch geradezu Versuche gemacht, den theatralischen Styl in die Kirche einzuführen, und diesen Versuchen hielten sich selbst die geistlichen Herrn keineswegs fern. Hatte der Pastor Elmenhorst sich nicht gescheut, Operntexte für die Hamburger Bühne zu dichten, so versuchte ums Jahr 1700 der Prediger Erdmann Neumeister durch seine madrigalischen Cantaten in freier Dichtung, den Choral und die Bibelworte gänzlich zu beseitigen und auf diese Weise den theatralischen Gesang in die Kirche einzuführen. Besonders grossen Anstoss in den orthodoxen Kreisen erregte die von dem schon erwähnten Hunold gedichtete, von Reinhard Keiser componirte und in der Karwoche 1704 aufgeführte Passion *Der blutige und sterbende Jesus*, indem die derbsinnliche Sprache des Textes, die von den Bibelworten ganz Abstand nahm, sowie die durchaus theatralische Musik die Gemüther der Strenggläubigen in sehr begreifliche Erregungen brachte. Hierdurch veranlasst, erhob sich der lange andauernde Hamburger Cantatenstreit, in welchem der stets schlagfertige, aber auch nicht ungern händelsüchtige Mattheson mit ungemeiner Derbheit, die man manchmal sogar noch mit schärferen Ausdrücken bezeichnen könnte, die Parthei der weltlich Gesinnten verfocht; wie er denn auch als Theoretiker einer der grössten Gegner der alten Ueberlieferungen und einer der enragirtesten Fortschrittsleute gewesen ist, insbesondere aber dem um diese Zeit sich Bahn brechenden temperirten System mit ausserordentlicher Kraft und Hartnäckigkeit die Wege gebahnt hat. Die Gegner blieben Mattheson auf seine groben Angriffe die Antwort nicht schuldig, und der Kampf um die Berechtigung theatralischer Kirchenmusik schien sich ins Unendliche auszudehnen. 1712 war nun bereits die vorhin erwähnte Dichtung des Rathsherrn Brockes erschienen, die in der That für einen Vermittelungsversuch angesehen werden konnte und deren Titel lautete *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus, aus den 4 Evangelien in gebundener Rede vorgestellt*. Allerdings folgte auch diese Dichtung der modernen Compositi-

onsrichtung, es fehlte nicht an Einzelgesängen der handelnden Personen, und zur Höhe der einfachen Bibelworte, die früher stets vorgeherrscht, hatte sich der Hamburger Ratsherr nicht aufschwingen können, denn, obwol er dem dichterischen Fortschritt zugetan war, hatte er doch noch nicht vermocht, sich von dem Schwulst der Lohensteinschen Periode zu befreien, und wie Hunold hatte auch er die Passionsgeschichte in gereimte Verse gebracht, die nach Sitte der Zeit mit Bildern überladen sind, auch vor der grobsinnlichen Darstellung der Martern nicht zurückscheuen, während sie in andern Fällen sich wieder in süßlicher Empfindsamkeit gefallen. Die Vorzüge der Brockesschen Passion liegen darin, dass der Evangelist beibehalten worden ist, dass den Szenen aus der Leidensgeschichte allgemeiner gehaltene Betrachtungen und Gefühlsäusserungen gegenübergestellt werden, die zwei allegorischen Personen, der Tochter Zion und der gläubigen Seele, in den Mund gelegt sind, und dass auch die protestantische Kirche durch Choralgesänge, welche wie bei Sebastiani an geeigneter Stelle eingefügt worden sind, ihre Vertretung gefunden hat. Wie man sieht, ist somit das Fundament, auf welchem die Bachsche Passion sich erheben konnte, schon gelegt worden; es finden sich die drei Gruppen hier vor, aus deren Vereinigung die *Matthäus-Passion* sich ihre originelle und die allgemeinsten Sympathien gewinnende Gestalt später erschaffen sollte. Die Zeitgenossen bewunderten, wie gesagt, die Brockessche Dichtung in überschwänglicher Weise, die erwähnten vier Meister setzten sie in Musik, und selbst Bach entlehnte ihr mehrere Strophen für seine *Johannes-Passion*. Keiser hat diese Dichtung in lieblich anmutiger, aber durchaus nicht kirchlicher Weise componirt, von Langhans mitgeteilte Proben der Matthesonschen Composition liefern den Beweis für die grosse Trockenheit wie auch die unglaubliche Geschmacklosigkeit dieses Künstlers; nach ihnen zu schliessen ist seine Thätigkeit als schaffender Musiker sehr hinter der schriftstellerischen zurückzustellen. Doch sei hier im Vorübergehn bemerkt, dass den Bemühungen Matthesons es zu verdanken ist, dass von jener Zeit an auch Frauen sich in der Kirche als Sängern hören lassen durften; zwar hatte er Anfangs grosse Schwierigkeiten zu überwinden gehabt; der Erfolg hatte dieser Neuerung aber so wenig gefehlt, dass nach Matthesons eigenen Worten „man am Ende nicht genug Frauenzimmer auf dem Chore haben konnte“. Händels Musik berührt schon gewaltig genug, ganz besonders in den Chören und den Chorälen. Von der Telemannschen

Musik sei nur berichtet, dass sie sehr gefallen haben muss, dass, wie Telemann selbst erzählt, sie in der Hauptkirche zu Frankfurt am Main, wo er dazumal (1716) Kapellmeister gewesen, an etlichen ausserordentlichen Tagen der Wochen stark und ausbündig bestellt, bei Anwesenheit verschiedener grossen Herren und einer unsäglichen Menge von Zuhörern aufgeführt worden. Unter dessen war bereits der Mann zum Meister gereift, der die Passionsmusik wirklich zur höchsten Höhe führen sollte; ehe wir uns der Betrachtung dieser gewaltigen Persönlichkeit zuwenden, will es geraten scheinen, einen Rückblick zu tun auf die Tätigkeit der reproductiven Meister, Sänger und Instrumentalisten sowie der theoretischen Schriftsteller.

Um mit den letzteren zu beginnen, so sei hier zuerst genannt der schon früher erwähnte grosse Johann Joseph Fux, geboren 1660 in der Steyermark, der bis zu seinem 1741 erfolgten Tode während 40 Jahren unter den Kaisern Leopold I., Joseph I. und Carl VI. in Wien wirkte und seit dem Jahre 1715 die Stellung eines Obercapellmeisters versah. Der eigentümliche Umstand, dass er wegen der Solmisation mit Mattheson in heftigen Streit geriet und in Folge dessen auf Matthesons Aufforderung, ihm für seine *Ehrenpforte* das nötige Material zu liefern, nur in kärglich-laconischer Weise mit zwei Zeilen antwortete, mag verschuldet haben, dass wir über die Lebensverhältnisse dieses bedeutenden Mannes wenig unterrichtet sind. Gewiss ist, dass alle drei Kaiser ihn sehr begünstigten, dass er, obwol bedeutende Italiener in hohen Stellungen neben ihm in Wien fungirten, es doch verstand, in ehrenhafter Weise seine Stellung und Würde zu wahren, dass sein ganzes Streben wie bei Heinrich Schütz auf das Gediogene in der Kunst gerichtet war und er auch gleich jenem eine väterliche Sorgfalt für die Mitglieder der kaiserlichen Capelle bekundete. Mit Caldara, der neben ihm thätig war, verband ihn eine wirkliche Freundschaft, welche der Kunst sehr förderlich wurde; aber auch den andern italienischen Collegen gegenüber wie Conti, Ziani, Bononcini, Porsile benahm er sich neidlos und suchte ihnen in keiner Weise die Freiheit der Bewegung zu verkümmern. Er hat sich als Operncomponist ausgezeichnet und 18 Werke dieser Gattung geliefert, die besonders durch den Fleiss, welcher der contrapunctistischen Arbeit zugewandt war, sich auszeichnen, ohne deswegen den natürlichen Fluss und Geschmeidigkeit der Behandlung vermissen zu lassen. Der Schwerpunkt seiner compositorischen Tätigkeit lag allerdings in seinen Kirchencompositionen, deren er eine imposante Anzahl

geliefert und in denen er sich der Stylreinheit des Palestrina so sehr nähert wie wenige seiner Zeitgenossen.

Wir besitzen von ihm 190 Kirchenwerke, darunter 37 Messen und ein Requiem, sowie zehn Oratorien. In der Widmung der *Missa canonica* bezeichnet er die Stellung, die er zur ersten römischen Schule einnimmt mit den Worten: „Ich habe es für meine Pflicht gehalten, diese ruhmreiche Kunst der Musik von der unbegründeten Meinung einiger zu befreien, welche behaupten, im Laufe der Zeiten habe sich das Wesen der alten Musik so verringert, dass sich nach und nach selbst der Begriff derselben verloren habe – . Ich schmeichle mir, Ew. Majestät werden in dieser Messe erkennen, dass die alte Musik noch nicht gänzlich verschwunden und dass uns darin sogar ein Gewinn erwachsen ist, das, durch Nachdenken und Forschen gepflegt, bewirken kann, dass der Geschmack und die Würde derselben noch fortlebend erscheine.“

In seiner Instrumentalcomposition ist Fux im Gegensatze zu diesem conservativen Standpunkte ein moderner, wenn auch vorsichtiger Componist, er bindet sich nicht an die Kirchentonalarten, vertauscht hie und da sogar den polyphonen mit dem homophonen Styl, hält aber am dreistimmigen strengen Satze meistens fest, insbesondere in seinen Sonaten und Partiten für drei Instrumente. Mit diesen imponirte er auch Mattheson, der den kaiserlichen Capellmeister einen festen Mann nennt, der in den Trios auf Instrumenten unvergleichlich sei. Am bedeutendsten für die Musikgeschichte wurde Fux durch sein berühmtes theoretisches Werk *Gradus ad Parnassum*, durch welches er alles von der Bologneser Schule Geleistete in den Schatten stellte und mit welchem er als Compositionslehrer auch unter uns noch fortlebt.

Wie schon berichtet, war er ein Anhänger des Solmisationssystems und wurde in Folge dessen von Mattheson, der abgesagter Feind der alten Ueberlieferungen war, heftig angegriffen. Letzterer war nicht nur für das System der gleichschwebenden Temperatur eingenommen, sondern hätte dieselbe gerne auch rücksichtslos sofort eingeführt. Bekanntlich ist dies aber bis auf den heutigen Tag noch nicht vollständig geschehen, man unterscheidet bis heute mit Vorliebe die verschiedenen Style oder thäte wenigstens wol daran, sie zu unterscheiden; denn was in der a capella Musik Schwierigkeiten bereitet, erscheint bereits leichter auszuführen, wenn ein begleitendes Orchester den Chor unterstützt, und Bedenken, die aufsteigen müssen, wenn für Singstim-

men oder Streichinstrumente gesetzt wird, erscheinen vollkommen hinfällig, wenn man für Clavier, Harfe oder Clarinette, also Instrumente mit gleichschwebender Temperatur zu schreiben hat. Wenn Fux also den alten Standpunct nicht aufgeben wollte, so hat ihn ein Gefühl geleitet, dass auch in der neuern Zeit noch bei [Verfechtern] bedeutenden Männern wie z.B. Mendelssohn und Moritz Hauptmann sich [gefunden] lebhaft geregt hat und dem jedenfalls nicht all und jede Berechtigung abzuspochen ist. Fux' Werk ist in lateinischer Sprache und in Dialogform geschrieben; es scheidet sich in einen theoretischen und einen practischen Teil, von denen der erstere die Zahlenverhältnisse der Intervallenlehre nach griechischem System und die Lehre von der gleichschwebenden Temperatur behandelt. Der zweite Teil enthält die eigentliche Unterweisung im Contrapunct; denn von einer Harmonielehre in der Art, wie wir sie jetzt im Gebrauch haben, will Fux noch nichts wissen; die Harmonien entstehn durch den Zusammenklang melodisch selbständiger Stimmen. Er beginnt mit dem zweistimmigen Contrapunct, legt das Hauptgewicht auf vollkommene Meisterschaft im dreistimmigen Satze und lässt erst, wenn diese erreicht ist, Uebungen im vierstimmigen folgen. Es erscheint fast selbstverständlich, dass der vortreffliche Meister auch vortreffliche Schüler gebildet. Zu ihnen zählten Gottlieb Muffat, ein sehr gewandter und geschickter Claviercomponist, in dessen *Componimenti musicali* Stücke sich finden, die zum Allerbesten der ältern Clavierliteratur gehören: Franz Tuma (1701–74), Kirchencomponist und Capellmeister der Kaiserin Elisabeth, Georg Christoph Wagenseil, mit dem Mozart als Kind noch zusammengetroffen ist, insbesondere aber Johann Dismas Zelenka, ein vorzüglicher Componist, der ganz treffliche Compositionen geliefert haben soll, die leider bis jetzt der Öffentlichkeit noch nicht zugänglich gemacht worden sind und von denen Langhans und Fürstenau nur das Rühmlichste zu berichten wissen. Mit dem 1697 erfolgten Uebertritt des sächsischen Kurfürsten zum Katholizismus, der durch die Gewinnung der polnischen Krone bedingt worden war, gewann das musicalische Leben in Dresden sehr an Glanz, wenn auch in den ersten Jahren, in Folge des Krieges mit den Schweden, eine vorübergehende Stockung eintrat. Von 1708 besserten sich aber die Verhältnisse so, dass insbesondere die Aufführungen in der katholischen Hofkirche bald sehr vervollkommnet wurden und nach und nach einen Hauptfactor des Dresdner Musiklebens bildeten.

Für diese Aufführungen hat Zelenka (1681–1745) vorzügliche Lamentationen sowie Responsorien geschrieben, sonst aber nicht etwa die Stelle eines Capellmeisters, sondern die eines simplen Contrabassisten bekleidet und nur einen mässigen Gehalt bezogen. Als Theoretiker [hervorragend,] hat sich einen Namen gemacht der in Dresden als Capellmeister angestellte Johann David Heinichen (1683–1729), Schüler Kuhnaus, der dann Jura studirt und einige Jahre als Advocat in Weissenfels gelebt hatte. Nach vorübergehendem Aufenthalte in Leipzig und Venedig wurde er nach Dresden berufen und hatte dem dort mit einer italienischen Operntruppe eingetroffenen Lotti gegenüber keinen leichten Stand. Doch wusste er wie Fux in Wien seine Würde und Stellung zu wahren. Auch gebührt ihm wie Zelenka die Anerkennung, dass sie in jenen Zeiten der italienischen Herrschaft das Banner der deutschen Tonkunst mannhaft verteidigt und zu Ehren gebracht haben. Heinichen hat eine Generalbassschule geschrieben, in welcher die ältere Generalbasslehre in erschöpfendster Weise zur Darstellung gebracht wurde, von einer Harmonielehre im modernen Sinne aber auch noch nicht die Rede ist. Im Uebrigen war Heinichen mit den Neuerungsversuchen genialer Componisten ganz und gar nicht einverstanden; den großen Alessandro Scarlatti beschuldigt er in seinem Generalbasswerke, dass er „vor allen heutigen Practicis mit der Harmonie extravagant und irregulär“ umgehe. Wie er fortfährt, bindet sich dieser Meister nie an einen regulirten Ambitum modi, sondern er verwirft die Töne ganz ungleich auf eben die Art und oft mit mehrer Härte, als man jemals im flüchtigen Recitativ tun kann. Seines Wissens habe ihn noch keiner der Practiker darin nachahmen wollen, es müsste denn der berühmte Astorga nunmehr auch anfangen, auf dergleichen Spuren zu geraten. Bekanntlich hat in dieser Beziehung Heinichen sich gründlich getäuscht, haben sämmtliche Practici der Folgezeit sich nach Scarlatti gerichtet. Die Instrumentalmusik hatte sich in imposanter Weise entwickelt und ihre Leistungen auf dem Gebiet der Orgel und des Clavieres sind auch schon hinreichend gewürdigt worden, da die betreffenden Virtuosen fast ausnahmslos mangels Componisten für ihr Instrument sich verdienstlich erwiesen haben. Es begann jetzt allmählich die Violine in den Vordergrund zu treten, wenn auch die Laute, von der früher schon in eingehender Weise die Rede gewesen ist, auf lange Zeit hinaus ein Lieblingsinstrument des musiktreibenden Publikums blieb. Der Geigenbau wird zu einer Kunst erhoben, durch den Ti-

roler Tiefenbracker, der sich 1510 in Bologna niederliess. Es hatte früher eine Unzahl von Geigenarten gegeben; indem sich die Nachfolger Tiefenbrackers aber auf die Herstellung der wenigen noch heute gebräuchlichen, nur durch ihre Grösse unterschiedlichen Streichinstrumente beschränkten, erzielten sie bald bemerkenswerte Resultate. Gasparo da Salo und sein vorzüglichster Schüler Mangini gehören schon der Glanzzeit des Geigenbaues an. Durch die Familie Amati in Cremona wurde besonders die Lieblichkeit des Tones gesteigert, den Höhepunct der Kunst bezeichnen aber die Namen Guarneri und Stradivari, die bis heute weiter nicht erreicht worden sind. Gleichzeitig entfaltete sich natürlich die Geigenvirtuosität und wurde eine eigne Literatur für die betreffenden Instrumente ins Leben gerufen. Ihre erste Ausbildung hat die Violine hauptsächlich dem Arcangelo Corelli (*1653 bei Bologna, †1713 in Rom) zu danken. Nachdem er Frankreich und Deutschland bereist, kehrte er 1681 nach Rom zurück und verblieb daselbst bis zu seinem Tode. Er ist als der Schöpfer des modernen Spieles zu betrachten; ohne besondere Kunstfertigkeit zu entfalten, wusste er durch sein seelenvolles Spiel die Hörer dermassen hinzureissen, dass er für den grössten Geiger seiner Zeit galt. In Bezug auf Virtuosität hat ihm, wie schon erzählt, der deutsche Strungk sehr imponirt, aber auch in Alessandro Scarlattis neapolitanischem Orchester müssen Violinvirtuoson gesessen haben, die bei Corelli, als er Neapel besuchte, hohes Erstaunen erregten. Corellis Compositionen sind einfach, sehr edel gehalten und können für das Fundament der Instrumentalkammermusik angesehen werden; wenn ihre Formen auch noch wenig entwickelt erscheinen. Corellis College Vivaldi, der auch als Operncomponist Erfolge hatte, that auf dem Instrumentalfelde weitere Schritte von Bedeutung; insbesondere verdanken wir ihm die Anfänge des Violinconcerts (Stück für Solovioline mit Begleitung), dessen Form der der modernen Sonate sehr nahe kam und ihre Erscheinung wesentlich vorbereiten half. Johann Sebastian Bach z.B., der Vivaldi ausserordentlich schätzte, wurde durch dessen Compositionen veranlasst, in seinem *Italienischen Concerte* ausnahmsweise einmal die Sonatenform anzuwenden, während er als Instrumentalcomponist fast durchgängig die Suitenform zu bevorzugen liebte. Neben dem Soloconcert gab es noch eine von Händel mit Vorliebe gepflegte Art, *Concerto grosso* genannt, in welchem mehrere Instrumente concertiren, die zu Zeiten vom ganzen Orchester abgelöst werden. In dieser

Branche excellirte Vivaldi ebenfalls und neben ihm Venturini. Als Schüler des Corelli, welche die Technik des Instrumentes vervollkommneten, sind zu nennen Geminiani, ein vornehm empfindender Componist, und Locatelli, der von seinen Zeitgenossen wegen seiner enormen Fertigkeit in Doppelgriffen und im mehrstimmigen Spiele sehr bewundert wurde. Neben ihnen glänzte Veracini, einer der besten Nachfolger Corellis, der auf den grössten italienischen Geiger seiner Zeit einen bedeutenden Einfluss ausüben sollte. Es wurde dieser Giuseppe Tartini, geboren 1798 zu Zirano, gestorben 1770 in Padua. Erst die Violine nur aus Liebhaberei spielend, scheint er durch Veracini der Kunst zugeführt worden zu sein und sich überraschend schnell entwickelt zu haben. 1723 zählte er schon zu den berühmtesten Meistern seines Instrumentes; Quantz rühmt seine Triller und Doppeltriller, die er mit allen Fingern gleich gut ausführe, sowie seine grosse Fertigkeit im Doppelgriff. Die neuerdings öfter wieder zum Vortrag gelangende *Teufelsonate* mit ihren auch heute noch schwierig auszuführenden Trillern gibt uns einen überzeugenden Beweis von Tartinis hochgesteigerter Fertigkeit. Auch spielte er in äusserster Höhe, während sich bis dahin die Violinisten noch in sehr bescheidner Tiefe gehalten hatten; auch gab Tartini dem bis dahin viel kürzeren Griffbrett seine jetzige Gestalt und benutzte die höheren Tonlagen. Als Componist übertrifft derselbe seine Vorgänger gleichfalls und zwar nicht bloß in bezug auf Formvollendung, sondern ganz wesentlich in Vertiefung des Inhalts; denn seine Compositionen gehören in dieser Beziehung zum Vorzüglichsten der gesammten Violinliteratur. Als Lehrer entfaltete er eine sehr segensreiche Tätigkeit, und sind unter seinen Schülern besonders Nardini und Pugnani hervorzuheben. Die ideale Schwärmerei Veracinis und Geminianis, die ihren Compositionen so bestrickenden Zauber verleiht, ist ihm aber nicht eigen, seine Schöpfungen sind aus härterem Holz geschnitten.

Inzwischen waren auch die Holzblasinstrumente vervollkommnet worden; die Flöte z.B. erhielt mit dem oft schon erwähnten Quantz in Berlin ihren Meister, auf der Oboe zeichneten sich die Brüder Mesozzi in Turin aus; das Fagott wurde umgestaltet und handlicher gemacht; endlich erfand man um 1700 auch die Clarinette, die in den Orchestern aber so spät erst Eingang fand, dass sie selbst in vielen Mozartschen Orchestercompositionen noch fehlt. Die Blechinstrumentenbläser müssen schon in früher Zeit einen hohen

Grad von Vollkommenheit erreicht und, wie man aus älteren [früheren] Partituren ersieht, insbesondere über eine ganz erstaunliche Höhe verfügt haben, auch scheinen Trompeter und Hornisten sich nicht so ängstlich auf Naturtöne beschränkt, vielmehr durch hochgesteigerte Virtuosität im Stopfen eine Menge Töne hervorgebracht zu haben, auf welche die spätern grossen Instrumentalmeister Haydn, Mozart, Beethoven bis zu Mendelssohn hin verzichten mussten. Andererseits weiss man, dass Alessandro Scarlatti von den Bläsern überhaupt nicht viel wissen wollte, da sie nach seiner Meinung alle falsch bliesen, und dass sie also während der Blütezeit der neapolitanischen Schule nur eine bescheidene Rolle spielten. Die Posaunen, von Monteverde und Gabrieli gern verwendet, kamen für einige Zeit ganz ausser Gebrauch; Bach und Händel verwandten sie gar nicht, Gluck aber und nach ihm Mozart führten sie, um ausserordentliche Wirkungen erschütternder Art hervorzu- bringen, wieder ein, bedienten sich ihrer aber in sehr mässiger Weise. Als das ausgezeichnetste Orchester im Anfange des 18. Jahrhunderts galt das Mannheimer, wo der Violinist Stamitz und die Capellmeister Holzbauer und später Cannabich eine segensreiche Wirksamkeit entfalteten. Insbesondere scheint dies Orchester in den dynamischen Abstufungen sich ausgezeichnet zu haben: Burney schreibt wenigstens in seinem Reisebericht: „Hier ist der Geburtsort des crescendo und diminuendo, und hier war es, wo man bemerkte, dass das Piano, welches vorher hauptsächlich nur als Echo gebraucht wurde, ebenso wie das Forte musicalische Farben sind, die ihre Schattierungen haben, wie Roth und Blau in der Malerei.“ Den Uebergang von der italienischen Opernouverture zur heutigen Orchestersymphonie soll Stamitz zuerst angebahnt haben, indem er ebenfalls nach Burneys Bericht hinausgeschritten sei über die bisher sehr engen Grenzen der italienischen Opernouverture, die sich fast nur darauf beschränkt hatte, für die nachher auftretenden Sänger Aufmerksamkeit und Stille zu erzwingen. Die Kunst dieser Sänger war jetzt gleichfalls zu ihrer höchsten Blüte gelangt, im speciel- len Kunstgesang besonders wurden Leistungen erzielt, wie sie unser Jahr- hundert nicht mehr zu verzeichnen hat und die nach Seite der Virtuosität wohl überhaupt als unübertrefflich angesehen werden müssen. Mit dem Er- scheinen der Monodie und des dramatischen Gesanges hatte wie dies selbst- verständlich bedünken will [erscheint], eine neue Entwicklung der Gesangs- kunst begonnen, und in seinem Werke *Nuove musiche* hatte Caccini dem

Studium des Sologesanges zuerst die Wege gewiesen. Schon damals scheint es nötig gewesen zu sein, strenge Zucht zu üben gegenüber der Eitelkeit der Sänger, die auf Kosten des Kunstwerkes zu glänzen suchten und deswegen in Passagen und Cadenzen sich nicht leicht genug thun konnten. Caccini eifert gegen diese Ausschreitungen, lässt aber im übrigen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass zu seiner Zeit die Kunst des Sologesanges thatsächlich noch sehr im Argen gelegen war und strengster Schulung bedurfte. Bald nach Caccinis Zeit kamen die sogenannten Castraten in Aufnahme, und da deren Stimmen an Geschmeidigkeit und Kraft die stärksten und besten Frauenstimmen übertrafen, nebenbei auch dem damaligen Geschmacke so zusagten, dass gewisse Hörschaften von Frauenstimmen überhaupt nichts mehr wissen wollten, so machte der Kunstgesang und die Virtuosität bald imposante Fortschritte, aber auch die schwachen Seiten dieser Kunstentwicklung liessen sich frühzeitig genug sehn. Denn schon der seiner Zeit als Schriftsteller erwähnte Doni klagt über Zuchtlosigkeit und Anmassung der Castraten, die nur auf Ruhm und Reichtum ausgingen und die guten Lehren der Meister hochmütig in den Wind schlügen. Die Pflege, welche Carissimi und Scarlatti dem musicalisch bedeutend höher entwickelten Kammergesange zu Theil werden liessen, kam auch der gesammten Gesangkunst zu Gute. Zu sehr hoher Blüte gelangte sie bereits durch Francesco Antonio Pistochi in Bologna, der, nachdem er als dramatischer Sänger und Operncomponist sich versucht hatte, seine Thätigkeit in dieser Stadt als Gesangslehrer beschloss. Nach Tosis Bericht ging Pistochi vor allem darauf aus, dem Schüler die unbedingte Herrschaft über die Stimme zu sichern und hierzu Coloratur und Trillerstudien als besonders wirkungsvolle Mittel zu bevorzugen. Ferner wird auf äusserst deutliche Aussprache gesehn, während die Ausschmückung der Cantilenen dem Sänger als eine Hauptaufgabe [ein Teil dieser Leistung] zugeschoben wird, durch deren Lösung er seine vollendete Künstlerschaft am besten erweisen könne. Die Bedeutung des Componisten wurde durch ein solches Verfahren allerdings keineswegs erhöht. Kam es doch bei der Composition bald darauf nur noch an, dass sie dem Sänger möglichste Gelegenheit zu brillanter Entfaltung seiner Mittel darbot. Ausser der Schule von Bologna blühten noch die der Bernardi (Bologneser Lehrer von Amadori, Guarducci, Rauffi), die des Bririo in Mailand, des Peli in Modena, des Fedi und Amadori in Rom, des Redi in Florenz, vor allem aber des

schon öfters erwähnten Nicola Porpora in Neapel. Der Castratengesang stand um diese Zeit im höchsten Flore, und zu höchstem Ruhme gelangte Baldassare Ferri, ein Sänger, um dessen Besitz sich die europäischen Souveräne stritten und dessen Andenken auch von den Dichtern verherrlicht wurde. Aehnlichen Ruhm erwarb Bernardi, genannt Senesino, über dessen Kunst Quantz 1727 das Rühmlichste berichtete, der im übrigen aber durch seinen Virtuosenhochmut vielfachen Anstoss gewährte und, wie er aus Dresden aus einem Streit mit Capellmeister Heinichen in nicht ehrenvoller Weise sich fortbegeben, später auch in London aus dem Verbande der Oper wegen ähnlicher Ursachen entlassen werden musste. Fast noch höhern Ruhm erntete Gaetano Majorano, genannt Caffarelli (1703–89), in der Schule des Porpora gebildet. Er excellirte hauptsächlich im Coloraturgesange und erwarb sich ein so bedeutendes Vermögen, dass er am Ende seiner Künstlerlaufbahn das Herzogtum San Donato kaufen konnte. Im übrigen soll er habgierig gewesen sein, so dass trotz höchst beträchtlicher Einnahmen von seinen Besitzungen er gegen sehr hohe Honorare nach wie vor in Kirchen und Klöstern sich hören liess. Den Höhepunct erreicht die Gesangsvirtuosität mit dem Weltwunder Carlo Broschi, genannt Farinelli (*1705 in Neapel, †1782 in Bologna), dessen Persönlichkeit bekanntlich die Hauptrolle in Aubers reizvoller Oper *Des Teufels Anteil* bildet. Quantz traf ihn 1725 in Neapel und schreibt, dass das Feuer seiner Jugend ihn manchmal veranlasst habe, mit seinen Mitteln in allzu verschwenderischer Weise umzugehen. Wie Burney erzählt, ermahnte ihn Kaiser Karl VI., mit seinen Gaben besser hauszuhalten und durch Einfachheit die Herzen zu ergreifen; diese kaiserlichen Worte sollen eine gänzliche Veränderung in seiner Singart hervorgebracht haben, so dass durch Vermischung von Lebhaftigkeit und Pathos, einfachen Ausdruck und Erhabenheit es Farinelli gelungen sei, jeden Zuhörer ebenso zu rühren wie in Erstaunen zu setzen. Sogar die Fähigkeit, Kranke zu heilen, wurde seinem Gesange zugeschrieben; denn als er 1736 mit sehr hohem Gehalte von der Königin an den spanischen Hof berufen worden war, um den König Philipp V. von seiner Melancholie zu befreien, gelang ihm diese Kur in kurzer Zeit und gewann ihm die Gunst des Monarchen in so hohem Grade, dass er dem Sänger sogar wichtigen Anteil an den Staatsgeschäften einräumte. Farinellis Character wird hoch gerühmt; der Künstler als durchaus achtbarer und edler Mensch bezeichnet, der seinen ganzen Einfluss nie zu

unedlen Zwecken missbraucht hat. Nach dem Tode Ferdinands VII., bei dem er ebenfalls in höchster Gunst gestanden, erkannte dessen Nachfolger, Karl III., durch Fortgewährung jenes hohen Gehaltes, obwol Farinelli Spanien verlassen musste, diesen ausdrücklich an. Mit der hohen Blüte des Castratengesanges hatte das Publicum den Geschmack an Männerstimmen dermassen verloren, dass für eine beträchtliche Reihe von Jahren dieselben gänzlich aus der italienischen Oper verschwanden. Während bei Cavalli sich noch Tenor- und Bassstimmen vorfinden, sieht Scheibe in seinem *Critischen Musicus* sich zur Frage genötigt, ob man wohl heut zu Tage (Anfang des 18. Jahrhunderts) nach solchen Stimmen in einer welschen Oper fragen dürfe. Beinahe wären sogar die Frauenstimmen ebenfalls aus der Oper verdrängt worden, da die Frauenrollen den Castraten sehr gerne übergeben wurden; grosse Talente, die sich unter den Sängern aber zu jeder Zeit gefunden haben, verhinderten zum Heil der Tonkunst, dass jener Einseitigkeit der Sieg verblieb.

Als die grösste dramatische Sängerin ihrer Zeit galt Vittoria Tesi Tramontini, die, von Natur mit einer kräftigen Contraaltstimme begabt, für dieselbe einen solchen Umfang gewann, dass sie hoch und tief mit derselben Leichtigkeit zu singen im Stande war, dabei aber ganz besonders auch als Schauspielerin und nicht selten in Männerrollen zu fesseln wusste. Sie war 1690 geboren und Händel mit großer Verehrung ergeben, in dessen Oper *Rodrigo* sie in Florenz die Hauptrolle gesungen hatte. Als Lotti mit seiner Truppe nach Dresden berufen wurde und die Tesi mitbrachte, stand sie auf der Höhe ihres Ruhmes, muss aber einem Zeugnisse von Quantz zu Folge, der sie 1725 in Neapel gehört, noch bedeutende Fortschritte gemacht haben. 1748 zog sie nach Wien, wo sie als Gesangsvirtuosin wirksam war und bedeutende Talente ausbildete. Eine sehr hervorragende Sängerin war ferner Francesca Cuzzoni, 1700 in Venedig geboren, über deren Kunst Tosi in der altväterisch zopfigen Schreibweise jener Zeit sehr rühmend sich äussert. Als Character war sie nach Quantz' Urtheil ein wahrer Drache, der Schrecken ihrer Collegen und Vorgesetzten an der Oper. Händels Entschlossenheit gelang es, sie zu bändigen; denn als sie sich einstmals weigerte, eine Arie des Meisters in der ersten Probe zu singen, ergriff er sie bekanntlich und hielt sie in der Höhe des geöffneten Fensters fest mit der Drohung, sie auf die Strasse zu werfen, wenn sie nicht gehorchte. Mit ihrer grossen Rivalin, Faustina Bordoni, hat

sie sich bei offener Scene vor Augen des Londoner Publicums geprügel; ihr Mann aber, Pietro Giuseppe Sandoni, der sie allerdings aus egoistischen Gründen geheiratet hatte, wurde nach einem Leben voll Unfrieden und Unordnung von ihr ermordet. Faustina Bordoni, geboren 1693 in Parma, bei Gasparini und Marcello gebildet, gehörte gleich der Cuzzoni eine Zeitlang der von Händel geleiteten Londoner Operntruppe an. Tosi stellt in seiner Charakteristik sie der Cuzzoni als gleich stehend aber verschieden geartet, gegenüber und bedauert, dass man die beiden Eigenschaften dieser beiden „englischen“ Geschöpfe nicht in einer Person vereinigen könne. Die Faustina kehrte England für ewig den Rücken, wurde die Gemalin des berühmten Componisten Hasse, und lebte bis zu ihrem Tode, der in Venedig erfolgte, in den glänzendsten Verhältnissen, während die Cuzzoni, nachdem sie künstlerisch sehr eingebüsst hatte, in eine äusserst dürftige Lage geriet und als Greisin ihr Leben mit Handarbeiten fristen mussten. Mit dem Ausgange des 18. Jahrhunderts fing dann die Gesangkunst an, abwärts zu gehen, was nicht nur dadurch, dass ein Ueberbieten des Geleisteten unmöglich erschien, erklärt wird, sondern auch durch Glucks Opernreform sowie das Anwachsen der Instrumentalmusik bedingt wurde. Die hohe Pflege des Kunstgesanges gehört mit zu den grossen Leistungen, durch die Italien sich um die Tonkunst verdient gemacht hat, als aber die Blüte der Gesangsvirtuosität vorüber gegangen war, hatte zugleich auch die predominierende Stellung Italiens, die in der Musik ihm zweifellos bis dahin gebührt hatte, aufgehört, und an seine Stelle war bereits Deutschland getreten. Die beiden grossen Männer, welche diesen Umschwung zuerst anzubahnen geholfen haben und denen wir jetzt unsre Aufmerksamkeit zuwenden wollen, sind Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel.

JOHANN SEBASTIAN BACH

In der zweiten Haelfte des 16. Jahrhunderts lebte in Pressburg an der ungarisch-deutschen Grenze, als Baecker und Mueller tätig, Veit Bach, der, als ausbrechende Religionsunruhen ihn dazu trieben, um seiner evangelischen Confession treu zu bleiben, nach Thüringen übersiedelte. Er war der Stammvater einer grossen Künstlerfamilie, aus der grosse Meister hervorgingen und

die als Musikerfamilie erst in der sechsten Generation erloschen ist. Dieselbe muss sehr zahlreiche Glieder besessen haben, da in der bedeutendsten Stadt Thüringens, in Erfurt, die Musiker eine Zeitlang mit dem Namen „die Bache“ belegt wurden. – Hans Bach, ebenfalls Baecker, wie Veit, ist später Musiker geworden und hat einen Sohn Heinrich hinterlassen, der, gleichfalls Musiker, als solcher Ansehn genoss. Dessen aeltester Sohn Johann Christoph, Organist in Eisenach, ist ein würdiger Vorgänger des grossen Sebastians gewesen. Sehr fruchtbar in seiner Production, hat er herrliche Motetten von überraschender und ungewöhnlicher Schönheit hinterlassen. Eine derselben, auf den Text gesetzt: „Ich lasse Dich nicht“, hat sogar eine laengere Zeit für eine Composition Johann Sebastians gegolten. Sie ist durch Innigkeit und Tiefe ausgezeichnet, verrät aber doch eine andre Behandlungsweise als die dem spätern Künstler eigenartige. Heinrich Bachs zweiter Sohn Johann Michael, ebenfalls ein vortrefflicher Musiker, ist der Vater gewesen von des grossen Bach erster Frau. Hans Bachs zweiter Sohn Christoph, nicht zu verwechseln mit dem vorerwähnten Johann Christoph, von 1613–61 lebend, war Sebastians Grossvater. Dessen drei Söhne sind alle Musiker geworden. Der zweite, Johann Ambrosius (1645–95), Hof- und Stadtmusicus in Eisenach hatte drei Söhne: Johann Christoph (Organist in Ohrdruf), Johann Jacob (Musicus in Schweden) und Johann Sebastian, geb. den 21. März 1685. Auffällig musste es erscheinen, dass diese Familie nicht schon höher angesehen war und in besserer Lebensstellung sich befand. Aber die Genügsamkeit und Sesshaftigkeit, die damals dem deutschen Volke und insbesondere den Thüringern eigen war, mag Grund gewesen sein, dass auch die tüchtigsten Künstler sich gern mit ihrem bescheidenen Loose begnügten. So ist z.B. der zuerst erwähnte Johann Christoph Bach, dieser vorzügliche Componist, fast unbekannt geblieben und nur in Folge des gewaltigen Interesses, das Johann Sebastian mehr und mehr erregte, neuerdings wieder hervorretreten und nach Verdienst gewürdigt worden.

Die Bachschen Familienglieder feierten öfters Familientage, an denen sich auch die entferneren Verwandten zu gegenseitiger Begrüssung zusammenfanden und der Musik zu huldigen pflegten. Es wurden musicalische Scherze, sogenannte Quodlibets, extemporirt, wahrscheinlich aber auch in ernster Weise die Kräfte gegenseitig gemessen. In Berlin gibt es ein *Alt-Bachisches Archiv*, das Compositionen von Vorfahren Sebastians enthält. Gerber, der

Herausgeber eines berühmten Lexicons, besass einen 246 Seiten starken Band mit ungefähr 500 Choralvorspielen, die der thüringischen Organistenfamilie zuzuschreiben sind.

Johann Sebastian gehört der fünften Generation an, von Veit ab gerechnet, und war, wie schon gesagt, Sohn des Johann Ambrosius, der als Hof- und Stadtmusicus in Eisenach lebte. Höchst wahrscheinlich wurde er am 21. März 1685 geboren (bekannt ist nur als sein Tauftag der 23. März desselben Jahres) und war der dritte Sohn seines Vaters. Seine Mutter starb bald genug, nämlich 1694, und zwei Monate später auch der Vater, so dass der ältere, als Organist in dem gothaischen Städtchen Ohrdruf angestellte Bruder sich seiner annehmen musste. Schon frühzeitig mag Sebastian Liebe zur Musik verraten haben, da er verstohlener Weise sich einer seinem Bruder gehörigen Sammlung bemächtigte, die Werke von Froberger, Kerll, Pachelbel, Buxtehude enthielt, um diese in der Nacht, nur von Mondschein erleuchtet, zu copiren. Johann Christoph nahm ihm das Heft aber weg, und Sebastian verliess bald darauf Ohrdruf, da der Bruder nach kurzer Zeit starb und ihm an der Michaeliskirche in Lüneburg ein Platz als Discantist ausgemacht worden war. Hier legte er den Grund zu der ihn auszeichnenden höheren Schulbildung. Sein musicalisches Interesse wurde hauptsächlich erregt durch das Orgelspiel, das, um es in höchster Meisterschaft zu hören, ihn manchmal veranlasste, zu Fuss nach dem fünf Meilen entfernten Hamburg zu pilgern, und Meister Reinkens Tönen zu lauschen. Die damals in ihrer ersten Blüte stehende Oper scheint dagegen wenig Eindruck auf den jungen Bach hervorgebracht zu haben. Oefters zog es ihn aber auch nach Celle, wo der residirende Herzog eine Kapelle besass, in der der französische Geschmack und besonders die Instrumental-, resp. Klavier- und Orchestermusik gepflegt wurde. Was Bach begonnen, als er mit seiner Stimme auch seine Stellung als Discantist verloren hatte, ist unbekannt geblieben, doch verweilte er noch einige Jahre in Lüneburg, wo er ausser den anderen Studien sich auch noch solchen in der Gesangkunst hingeben haben soll.

Durch Vermittelung seiner thüringischen Verwandten erhielt er dann eine Violinistenstelle in Weimar, die er 1703 antrat, vertauschte diesen Platz aber noch im selben Jahr mit der Organistenstelle an der neuen Kirche in Arnstadt. Hier fand er eine ausgezeichnete Orgel vor und konnte seine freie Zeit zu Compositionsstudien benutzen. Drei seiner Vorfahren hatten

hier gewirkt, darunter Heinrich Bach; auch war es ein Vetter Sebastians gewesen, dem er seine Berufung verdankte. Obwol erst 18-jährig, war Sebastian bereits angesehen als Orgelspieler und gewandter Contrapunctist. Seine Besoldung war freilich ausserordentlich gering zu nennen, doch wurde er auch nicht übermässig mit Arbeit belastet und hatte, da er nur Sonntag von 8 bis 10, Donnerstag von 7 bis 9 und Montag in einer Betstunde offiziell beschäftigt war, viel freie Zeit für seine eignen Studien. Den Compositionsunterricht eines Meisters hat er nicht genossen, muss vielmehr als Autodidakt angesehen werden, dem das Studium der Werke von grossen Orgelmeistern und französischen Instrumentalcomponisten jenen Unterricht ersetzen sollte. Hier in Arnstadt war es, wo er sich mit den Instrumentalcompositionen des von ihm hochgeschätzten Vivaldi beschäftigte, die er für Clavier einrichtete und durch die er seinen Kunstgeschmack wie die Technik des Clavierspiels erweiterte. Oft arbeitete er die Nächte hindurch und lernte, was er am Tage ohne Hülfe des Claviers geschrieben, in der Nacht spielen. Seine ersten practischen Versuche hat er mit Choralbearbeitungen begonnen, wie später sein künstlerisches Wirken durch eine solche beschlossen werden sollte, ferner sind die ersten noch wenig kunstreichen Choralvorspiele hier entstanden. Jedenfalls hat in dieser Epoche noch Form und Convention in seinem Schaffen sehr vorgewaltet, auch erscheint, wie aus einer hier entstandenen merkwürdigen Programm-Musik hervorgeht, sein Geschmack noch etwas unreif und wenig geschult. Uebrigens hat er auch Chormelodien selbst erfunden und sich an der Herausgabe des *Freilinghausenschen Gesangbuches* beteiligt. Während des Gottesdienstes soll er oft zu frei gespielt, zwar Bewunderung erregt, aber auch den Gemeindegesang „confundiret“ haben.

Die kleine Stadt machte sich jedenfalls bald und unangenehm genug bemerkbar durch Nörgeleien und Pedanterien, so dass der rüstig vorwärts strebende Künstler froh sein musste, als ihm ein nachgesuchter vierwöchentlicher Urlaub zugesagt wurde. Denn, um sich weiter zu fördern, wollte er eine Reise nach Lübeck unternehmen, wo der grosse Buxtehude, einer der grössten Orgelmeister, als eine Art Weltwunder angestaunt wurde. Bach scheute nicht die Mühsal einer vieltägigen Fusswanderung in rauher Jahreszeit, sondern machte sich mutig auf den über 60 Meilen langen Weg. In einem Winkel verborgen, soll er den Vorträgen des Meisters gelauscht haben, der ihn jedenfalls in ausserordentlicher Weise zu fesseln gewusst hat. Denn Bach

überschritt seinen Urlaub um volle zwei Monate und kehrte eigentlich nur heim wegen vollständiger Erschöpfung seiner Geldmittel. Zurückgekehrt, empfangen ihn heftige Vorwürfe wegen Urlaubsüberschreitung und zu freien Spieles, in welchem man wunderliche Variationes zu tadeln gefunden. Eine Vorladung erfolgte, laut welcher er sich bis nach acht Tagen erklären sollte. Auch wurde eine zweite erlassen wegen unbefugter Hinzuziehung einer Saengerin. Tatsächlich hatte Bach allerdings mit dem Schülerchor nicht musizieren wollen, aber höchstwahrscheinlich aus künstlerischen Gründen.

Waren später in dem grösseren Leipzig ihm seine Hilfsmittel so kärglich erschienen, dass er dringend und mehrfach um deren Verbesserung und Verstärkung einkam, so wurden dieselben in dem kleinen Arnstadt wahrscheinlich noch mehr versagt und den jungen Meister auf sich und sein eignes Können verwiesen haben. Jedenfalls konnte sein späteres Streben, die Kirchenmusik auf weiteren Grundlagen zu entfalten, hier nicht erfüllt werden. Auch wollte er, 22 Jahre alt geworden, heiraten und war mit seiner Cousine Maria Barbara, Tochter des Johann Michael Bach, der hier lebte, einig geworden. In der benachbarten thüringischen Stadt Mühlhausen war 1706 der Organist Ahle gestorben, und Bach durfte hier mehr erhoffen, als in Arnstadt. Stammte aus Mühlhausen doch Eccard, war religiöser und kirchlicher Sinn hier hoch entwickelt. Bach, der übrigens schon mehrfach begehrt worden war, meldete sich also und wurde auch 1708 zur Orgelprobe zugelassen. Leider machte er gar zu bescheidene Ansprüche hinsichtlich seiner Honorierung, die natürlich genehmigt wurden, und trat im Juli desselben Jahres sein neues Amt an. Seine Arnstadter Stellung erhielt ein armer, dürftiger Verwandter Bachs, der für eine kranke Mutter und Schwester zu sorgen hatte, und diesem überliess Bach, obwol selbst äusserst kärglich honorirt, einen Teil seines noch zu fordernden Gehaltes. Im selben Jahr wurde er auch mit seiner Cousine in Dornheim bei Arnstadt getraut und hatte aus dieser Ehe 13 Kinder, darunter fünf Söhne, deren zweiter und dritter, Friedemann und Philipp Emanuel, in der Musikgeschichte sich einen berühmten Namen erworben haben.

Als seine erste Pflicht erschien es Bach, die Wiederherstellung der schadhaften Orgel zu betreiben, und sehr genaue Vorschläge, die er gemacht, sind uns mitgeteilt worden. Aber, obwol man dem jungen Organisten an der St. Blasien-Kirche anfangs freundlich begegnet war, gestalteten sich die Ver-

hältnisse doch bald ähnlich wie in Arnstadt, zähes, unverständiges Festhalten am Hergebrachten hemmte in aergerlicher Weise den vorwärts strebenden Tatendrang des jungen Meisters. So bat er denn um seine Entlassung, die er auch ohne Schwierigkeit erhielt. Wie Bitter berichtet, wäre beim Rat von Mühlhausen gegenüber Bach ein gewisses Wohlwollen zu bemerken gewesen, doch habe man seinem Wunsch, die Stadt zu verlassen, keine Hindernisse bereitet. Ein Sohn des Johann Christoph aus Eisenach, Johann Friedrich, ist sein tüchtiger Nachfolger in Mühlhausen geworden. Von Sebastiani's Werken entstand hier 1708 die Cantate zur Rathauswahl, auch fand er in Johann Martin Schubart (*1690) einen nur fünf Jahre jüngeren Schüler, der ihn nach Weimar begleitete. Ausser diesem den Johann Caspar Vogler, der von einigen Zeitgenossen sogar Bach selbst vorgezogen worden ist.

Zum zweiten Male empfing ihn Weimar, und in dieser Residenz nahm er einen hohen Aufschwung und errang sich, was ihm bis jetzt noch einigermaßen gefehlt hatte, – Selbständigkeit. Hier wurde er ein grosser Meister auf dem Clavier und der Orgel und erlangte durch seine hochgesteigerte Technik eine kaum in Frage gestellte Ueberlegenheit über alle seine Amtsgenossen. Die fünfte Auflage des *Freilinghausenschen Gesangbuches* war 1710 erschienen, und als 1714 ein zweiter Teil nachfolgte, so fehlte auch diesem nicht Bachs Mitarbeit. Unterdessen war 1712 in Halle der berühmte Orgelmeister Zachau, Händels Lehrer, gestorben, und die dortige Orgel war ihrem Einsturz nahe. Bach, der in ungewöhnlicher Weise mit dem Bau, nicht nur der Orgel, sondern auch anderer Instrumente vertraut gewesen sein muss, machte Dispositionen zum Neubau des Werkes, dessen Ausführung einem gewissen Curtius übertragen wurde. Zugleich bewarb er sich um die freige-wordene Stelle, schrieb auf Verlangen eine Kirchencantate, die aufgeführt wurde, reiste aber wieder ab und erhielt seine Berufung nachgeschickt. Doch nahm er dieselbe nicht an, da die Honorar- und Dienstbedingungen ihm nicht passten. Hierauf muss er eine geradezu beleidigende Antwort erhalten haben, als hätte er vom Herzog von Weimar Gehaltserhöhung erpressen wollen, wogegen er Einspruch erhob. Jedenfalls blieb er in Weimar, da keine Verbesserung aus dem Stellenwechsel für ihn zu hoffen war. Besagte Kantate ist wahrscheinlich die so berühmt gewordene „*Ich hatte viel Bekümmernis*“ und stellt sich dar als ein Vorausgriff in seine glänzendsten Zeiten. Doch riss Mattheson sie herunter wegen vieler Textwiederholungen. Ins Jahr

1714 fällt die Kantate „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ sowie zwei andere, die jedenfalls dienstlicher Verpflichtung ihre Entstehung verdanken. Bach war nämlich Concertmeister geworden mit dem Titel eines herzoglichen Kapellmeisters. Trotz der eingetretenen Verstimmung wurde er, als in Halle 1716 das Orgelwerk fertig gestellt war und eingeweiht werden sollte, als Experte eingeladen. Auch antwortete er sehr höflich und fungierte als Sachverständiger.

Hatte ihm die errungene Meisterschaft zu allgemeiner Berühmtheit verholfen, so verdankte er seiner Weimarer Stellung im speciellen seinen sehr bekannt gewordenen Dresdener Triumph. Der früher bereits erwähnte Marchand, berühmter Clavier- und Orgelvirtuose, war wegen seiner Eitelkeit und Anmassung vom König von Frankreich des Landes verwiesen worden. Bisher hatte ihm auf seinen Kunstreisen niemand die Spitze bieten können, und in Dresden hatte er beim Könige ganz besonders viel Effect gemacht, so dass ihm eine Anstellung bei Hofe versprochen worden war. Infolge dieses Versprechens forderte Concert-Capellmeister Volumier Bach auf, nach Dresden zu kommen und am Hofconcert sich zu beteiligen. Marchand begann mit Variationen im Geschmack von Couperin und errang damit viel Beifall, Bach variierte darauf das Marchandsche Thema zwölfmal und erregte allgemeines Erstaunen. Ein von Bach angebotener Wettstreit, sich gegenseitig Themen zu geben zu freier Bearbeitung, wurde von Marchand angenommen; als aber der hierfür bestimmte Abend herangenah, war der Franzose unsichtbar geworden. Obwol ein tüchtiger und allerorten berühmter Musiker und Virtuose, scheint er in diesem Fall seinen Sieg doch für sehr unsicher gehalten und schleuniges Verduften vorgezogen zu haben. So war Bach genötigt, allein zu spielen und die Ehren des Abends ungeteilt auf sich zu nehmen. Sehr grossen Eindruck wird seine Virtuosität jedenfalls am sächsischen Hofe hinterlassen haben, da der König ihm ein Geschenk von 100 Louisdor (etwa 1600 Mark) zukommen lassen wollte, ein nicht blos für die damalige Zeit ganz ansehnliches Honorar. Leider bekam es der grosse Künstler aber nicht zu sehen, da es von einem Hofbeamten unterschlagen wurde. –

Im Jahre 1717 fand die zweihundertste Wiederholung des Reformationsfestes statt, und der Meister componierte hierzu die Cantate, die auf dem protestantischen Kernliede „*Ein feste Burg*“ sich aufbaut und schon an die Werke seiner Höhezeit streift. Auch hatte er in Weimar seinen Schüler Krebs aus-

gebildet, der später zu den besten Orgelmeistern seiner Zeit gerechnet wurde, aber bescheiden, wie viele dieser grossen Künstler, in dem winzigen weimarischen Städtchen Buttstädt sein ganzes Leben verbracht hat.

1717 erfolgte schliesslich auch eine Berufung als Kapellmeister an den herzoglichen Hof nach Köthen, wo ein ausgezeichneter, sehr kunstsinniger Fürst residierte. Bach nahm die Berufung ohne Zögern an und trat auch in demselben Jahr in seine neue Stellung. Sein Nachfolger in Weimar wurde der früher erwähnte Schüler Schubart, der übrigens bereits im Jahr 1721 aus dem Leben schied. Ihm folgte dann der ebenfalls schon erwähnte andre Schüler Vogler im Amte. Durch kirchliche Functionen wurde Bachs Zeit wenig in Anspruch genommen, da der Hof der reformirten Kirche angehörte, die im Gegensatz zur lutherischen gegen die Künste eher eine ablehnende als eine ermutigende Stellung eingenommen hat. Uebrigens herrschte aber Frieden und freundliches Einvernehmen zwischen beiden Confessionen, indem der reformirte Hofprediger alle kirchlichen Handlungen auch bei den lutherischen Christen vollzog. In Köthen kam für den Meister die Zeit des völligen Ausreifens. Eine seiner ersten grösseren hier entstandenen Arbeiten zeigt sich uns in der Cantate zu des Fürsten Geburtstage. Für die sehr ungefüge Textsprache solle Bach selbst verantwortlich sein, die Musik hätte er übrigens später zu einer Kirchen-Cantate verwendet. Jedenfalls hat der Fürst Bachs Umgang gesucht und ihn wie einen Freund behandelt. Als 1718 die Taufe von Bachs Sohn Leopold stattfand, der wahrscheinlich aber sehr bald nachher starb, fungirten als Taufpaten Fürst Leopold, Fürst August Ludwig, Frau Herzogin von Weimar (die eine Anhaltische Prinzessin war), der Minister Zunthier und die Ministerin von Nostiz. 1719 machte der Meister einen vergeblichen Versuch, mit Händel zusammenzutreffen. Dieser grosse Künstler befand sich auf einer Geschäftsreise in Deutschland, indem er für London Opersänger engagirte und war bei dieser Gelegenheit auch nach seiner Vaterstadt Halle gekommen. Bach begab sich von dem nahen Köthen nach dieser Stadt, doch war bei seiner Ankunft Händel schon abgereist. Später hat Bach nochmals den Versuch gemacht, Händel zu einem Besuch in Leipzig zu bewegen, doch ohne Erfolg, da Händel Bachs entgegenkommende Schritte nicht berücksichtigte. Wenn Hermann Kretzschmar meint, Händel habe kein Interesse gehabt, den damals in London unbekanntem Bach kennen zu lernen, so ist dem doch entgegenzuhalten, dass Bach schon hoch-

berühmt war als Virtuose und Improvisator auf der Orgel und dem Clavier, dass er über Marchand Sieger geblieben, andererseits aber Händel sich volle acht Monate in Deutschland aufgehalten und viele Zeit in nächster Nähe von Weimar und Leipzig verweilt hatte. Hätte er Bach gesprochen, ihn auf der Orgel, dem Clavier gehört, er würde in ihm ohne Zweifel den ebenbürtigen Genius erkannt haben. Brieflicher Verkehr hätte sie beide dann noch näher bringen und die Kunst wohl fördern können.

1720 reiste Bach in Gesellschaft des Fürsten nach Karlsbad. Bei seiner Rückkehr erfuhr er, dass seine Gattin nicht nur gestorben, sondern auch bereits begraben sei. Die von dieser Ehe verbliebenen Söhne suchte er zur höchsten Meisterschaft in der Kunst auszubilden und versprach sich wol das Grösseste von dem begabtesten, ihm selbst geistig am nächsten stehenden Friedemann. An diesem Sohne, der ihn oefters auf seinen Reisen begleiten musste, scheint er mit vollem Herzen gegangen, in ihm einen würdigen Nachfolger gesehn zu haben.

Anderthalb Jahre nach dem jähen Tode seiner ersten Frau schloss er einen neuen Ehebund mit Marie Magdalene Wülkens aus Weissenfels, der Tochter eines herzoglichen Hoftrompeters, die eine sehr tüchtige Sopranistin gewesen sein soll, wenn sie gleich nicht oeffentlich aufgetreten ist. Auf fürstlichen Befehl wurde Bach mit ihr im Hause getraut, da der Fürst zugegen sein wollte. Eine glückliche Wahl hatte der Meister insoweit schon getroffen, als er von dieser Frau, die eine wirklich gute Musikerin war, künstlerisch verstanden und unterstützt wurde. Bach unterwies sie selbst in der Theorie und den Gesetzen des Generalbasses, auch theilte sie den Unterricht, den die Söhne Friedemann und Philipp Emanuel empfangen; ausserdem hat sie ihrem Mann auch künstlerisch arbeitend Beihülfe gewährt. Es gibt ein Clavierbüchlein „vor Anna Marie Bach“, das aus dem Jahr 1722 stammt, sowie ein zweites, das zwei Jahre später entstand und von denen das erstere 24, das zweite 46 Stücke zur Unterweisung enthält. Ausserdem finden sich darin noch sechs Choräle, eine *Arie über die Tabakspfeife* sowie mehrere Gesangsstücke, darunter ein längeres „*Willst du dein Herz mir schenken, so fang es heimlich an*“, vielleicht ein Liebeslied aus der ersten Zeit der Bekanntschaft. Aus dieser Ehe entsprossen wieder 13 Kinder, darunter sieben Söhne, von denen zwei musicalische Namen, aber keine solche geschichtliche Bedeutung gewannen wie Friedemann und Philipp Emanuel.

Im Jahre 1722 reiste der Meister nach Hamburg, wahrscheinlich um sich zu bewerben um die Organistenstelle an der Sanct Jacobi-Kirche. Sein Orgelspiel erregte grosses Aufsehn, auch soll der bereits 99 Jahr alte Reinken ihn mit den Worten umarmt haben: „Ich habe geglaubt, diese Kunst sei verloren gegangen, aber sie lebt noch!“ Bei alledem erhielt Bach die Stelle nicht, da ein untergeordneter Musiker sie mit einer bedeutenden Geldsumme, die Bach nicht hatte erschwingen können, erkauft hatte. Der berühmte Pastor Neumeister soll in Beziehung hierauf gesagt haben, wenn ein Bethlehemischer Engel käme, der göttlich spiele, könne er ohne Geld doch nicht Organist an St. Jacobi werden.

Des Meisters Endzweck war nach wie vor geblieben, die Kirchenmusik höher zu heben, wozu ihm in Köthen gar keine Gelegenheit geboten wurde.

Zugleich erhielt er dort trotz der freundschaftlichen Gesinnung des Fürsten nur einen geringfügigen Gehalt. Als 1722 Kuhnau in Leipzig gestorben war, bewarb er sich demnach, wenn auch verhältnismässig spät, um dessen Amt, für das die Leipziger gern den berühmten Telemann gewonnen hätten. Als dieser ablehnte, dachte man an einen gewissen Graupner in Darmstadt, von dem die Musikgeschichte sonst keine Notiz genommen hat, und erst dann kam Bach und noch dazu mit zwei anderen Collegen in die engere Wahl, aus der er übrigens als Berufener hervorging. War infolge der eigentümlichen Köthener Verhältnisse während seines dortigen Aufenthaltes die Beschäftigung mit der Kirchenmusik sehr eingeschränkt, die mit der instrumentalen sehr bevorzugt worden, hatte sich auch seine Lehrtätigkeit, von der in der Familie ausgeübten abgesehen, sehr vermindert und selbst das eigentliche compositorische Schaffen sich nicht in solcher Fülle geregelt, wie dies später in Leipzig der Fall sein sollte, so hatte der Köthener Aufenthalt dem Meister doch wesentlich genutzt und seine völlige Ausreifung gefördert. Auch sind hier immerhin so viel Werke entstanden, dass man eben nur bei Bach, der als Componist so unglaublich fruchtbar gewesen, von einer verminderten Tätigkeit reden kann. Denn der Köthener Periode gehören an: Instructive Claviersachen, Präludien und Inventionen, von denen letztere vielleicht aus einer früheren Zeit stammen mögen, hier aber wol sehr ausgefeilt und verbessert worden sind. Ferner die *Phantasie und Fuge in c-Moll* sowie der erste Teil des *Wohltemperierten Clavieres*. Ausserdem ein *Orgelbüchlein* mit 46 Chorbearbeitungen, das, hoch über dem Arnstädtischen stehend, volle Meister-

schaft verrät. Schließlich sechs *Violinsonaten mit Clavier*, neun *Trios*, vier *Flügelconcerte*, sechs *Sonaten für zwei Claviere mit Pedal* und sechs *Concerte für verschiedene Instrumente*. Wie wir aus dieser stattlichen Aufzählung entnehmen, war also die Gesangscomposition nur wenig bedacht, diejenige für Instrumente dagegen ganz auffallend bevorzugt worden.

Leipzig, obwol jener Zeit nicht gross an Umfang und Einwohnerzahl, besass doch hervorragende Bedeutung für Deutschland und wurde, wie wir aus Goethes *Faust* wissen, durch die Benennung „klein Paris“ ausgezeichnet. Das Leben hatte hier einen stolzen Anstrich, republicanische Formen gaben ihm den Fürstenhöfen gegenüber eine eigenartige Selbständigkeit, ausserdem war aber die Stadt ausschlaggebend in Literatur und Wissenschaft, so dass in dieser Beziehung ganz Deutschland mit Aufmerksamkeit Leipzig im Auge behielt. Das Cantorat, vom Rat der Stadt für untergeordnet angesehen, hatte innere und äussere Vorzüge, und die ersteren bestimmten den Meister, hier zu bleiben. Die bedeutenden Männer, die vor ihm des Amtes gewaltet, Sethus Calvisius, Johann Hermann Schein, Johann Schelle und Kuhnau mögen ihn in diesem Entschlusse bestärkt haben. Er hatte freilich eine Stellung nach dem Rector und Conrector und musste vor seinem Amtsantritte einen Revers mit vielen, zum Teil recht drückenden Verpflichtungen unterschreiben. Zuvörderst lag ihm der musicalische Unterricht der Thomasschüler ob, welche Alumnen waren, in der Schule Verpflegung erhielten und die Verpflichtung hatten, in der Kirche zu singen. Dieses Alumneum war mit der eigentlichen Schule (dem Gymnasium) eng verbunden und zählte zur Zeit von Bachs Ankunft 55 Insassen, die ausser Wohnung und Kost hie und da auch Geldunterstützung erhielten. Der Coetus der Anfänger unterstand dem siebten Lehrer, der Coetus superior dem Cantor, der unter Umständen ausser dem allgemeinen auch Privatunterricht zu gewähren hatte. Ferner war dem Cantor die Leitung des Gottesdienstes in den vier Kirchen der inneren Stadt anvertraut, also denen zu St. Thomas, St. Nicolai, St. Petri und der neuen Kirche. Er sollte die ganze Musik dem Gottesdienst gemäss erbaulich einrichten, die Hauptmasse in den Hauptkirchen, eine Abteilung von acht in der Petrikerche, eine andre von vier in der neuen singen lassen. Bei Leichen musste er mit dem ersten Coetus gehen, intoniren, während des Gottesdienstes in der Kirche bleiben und alles beaufsichtigen. Ausser anderen Bestimmungen hatte er auch ein Inventarium zu führen über Musicalien und In-

strumente, hatte die Organisten und Musiker zu überwachen und anderes mehr. – Diesen complicirten Verpflichtungen entsprach der kärgliche Gehalt so wenig, dass Telemanns Ablehnung durchaus begreiflich erscheint. Die fixirte Besoldung belief sich nur auf 87–88 Thaler jährlich, wozu allerdings kamen Abgaben an Korn, Vergütungen für Holz und Licht sowie freie Wohnung. Nach Bitters Angabe bestand allerdings die Haupteinnahme in Accidientien, auch ist, wie er aus Rechnungen ersehen haben will, bis zur Zeit seines Berichts, nämlich dem Jahre 1865, die Stelle nicht gebessert, sondern nur fixirt worden und betrug um die angegebene Zeit 825 Thaler, nebst freier Wohnung. Als Bach lebte, wird nach Bitters Meinung dieselbe nur um so viel weniger eingebracht haben, als bei geringerer Bevölkerung geringere Accidientien einliefen. Bedenkt man aber, dass diese Accidientien den Hauptteil seiner Einnahme ausmachten und dass um 1865 Leipzig mindestens die vierfache Bevölkerung besass, die 1722 vorhanden war, so sehen wir deutlich, dass das Los eines Leipziger Thomascantors auch nach dieser Richtung nicht zu beneiden gewesen ist, und müssen uns wundern, dass der gewaltige Meister bis an sein Lebensende hier ausgehalten hat.

Am 30. Mai 1723 hatte er seine erste Musik „mit gutem Applause“ vorgeführt, und am 31. erfolgte die Einführung des neuen Cantors. Wie ungeheuer anstrengend sein Dienst war, wird klar aus einer Aufzeichnung seiner verschiedenen gottesdienstlichen Verpflichtungen. In St. Nicolai war Sonntag früh $\frac{1}{2}$ 7 Horae Gesang angesetzt, $\frac{1}{2}$ 8 Uhr fand Gottesdienst statt mit 17 Nummern, von denen die meisten musicalisch waren, Mittag wiederum Gottesdienst von $1\frac{1}{2}$ bis 4 Uhr mit zehn Nummern, worauf Trauungen und Taufen folgten, bei welchen die sogenannten halben und ganzen Brautmessen des Cantors Mitwirkung erheischten. Am Montag war um $\frac{1}{2}$ 7 Gottesdienst mit folgenden Trauungen, Dienstag von 8–11 und 1–3 Beichte und Trauungen, Mittwoch $\frac{1}{2}$ 7 Gottesdienst mit Communion, wobei die Thomaner sangen. Am Donnerstag Bussvermahnung, wobei die Choralisten mitwirkten. Am Freitag um $\frac{1}{2}$ 7 Gottesdienst mit Thomanergesang, am Sonnabend Beichte, Nachmittag 2 Uhr Gottesdienst mit Choralisten und Orgelspiel. In St. Thomas am Sonntage zwei Gottesdienste, sonst alle Tage etwas. Am Mittwoch und Sonnabend fand um $\frac{1}{2}$ 2 die Vesper statt, in der die Thomaner zwei Motetten und ein Lied vortrugen. Dieser ungeheure Apparat täglicher gottesdienstlicher Verpflichtungen in zwei Kirchen sowie musicalische Aus-

hülfe in zwei anderen erforderte eine ebenso grosse Arbeitskraft wie Aufopferungsfähigkeit. Motetten, Hymnen, Cantaten, Singen der Horen und Lieder hörten nicht auf. Dieser Dienst beanspruchte die Kraft eines ganzen, starken Mannes, der nur darin eine Genugtuung finden konnte, dass es ihm verstattet war, sein Wirken und Streben nach eigenem Willen zu lenken. Ein ganz prachtvolles Orgelwerk stand ihm zur Verfügung. Die Thomaskirche besass übrigens zwei Orgeln, von denen die kleinere bei der 1729 stattgefundenen Aufführung der *Matthäus-Passion* mit der grossen zusammen verwendet worden ist. –

Orgel- und Claviercomponist ist Bach nach wie vor geblieben, wie auch Instrumentalcomponist; doch tritt in Leipzig dieser wieder zurück gegen den Schöpfer kirchlicher Werke. Als vollendeter, ausgereifter Meister war er in sein neues Amt eingetreten und zeigt von jetzt ab jene ihm eigentümliche Selbständigkeit und Originalität, die sich in dem nur ihm zugehörenden kernigen kraftvollen Style ausspricht, der von jetzt ab Darsteller seiner Gedanken wird. Er schrieb nur noch mit Realstimmen, die natürlich in vollster Freiheit neben einander herlaufen oder sich durchkreuzen, hielt sich aber an die von ihm bestimmte Anzahl und bezeichnete, wie schon früher berichtet wurde, das gegenteilige Verfahren als „Manschen“. Seine contrapunctistische Meisterschaft war so hoch entwickelt, dass die schwierigsten Combinationen sich in höchster Zwanglosigkeit als gewissermassen einfach und selbstverständlich den Hörern darboten und jeden Gedanken an Schulzwang und Schulregeln fernhielten. Oefters fehlte ihm der sinnliche Reiz, dagegen waren Verstand und Phantasie stets beschäftigt. Nicht so häufig, als man früher allgemein annahm, herrschte der erste allein vor, vielmehr kam oft genug das Gefühl zu seinem Rechte. In Erstaunen versetzt die ganz ungeheure Masse von Productionen, die wir seinem Leipziger Aufenthalte verdanken und die uns schier unbegreiflich erscheint, wenn wir uns der Unmenge seiner vielen zeitraubenden dienstlichen Verpflichtungen erinnern.

Dabei blieb ihm auch noch Zeit übrig, die Bekanntschaft mit den Werken seiner Mitlebenden zu machen, wie dies durch zahlreiche Arbeiten seiner Feder bezeugt wird. So hat er eigenhändig copirt eine 16-stimmige Messe von Palestrina, Magnificats von Caldara und Zelenka, ein Passionsoratorium von Händel, zwei andre Messen, wahrscheinlich von Lotti, 16 Cantaten von Johann Ludwig Bach, ein Concert von Telemann, verschiedene Claviersa-

chen von Friedemann Bach. Auch wollte er durchaus nicht nur seine eigne Musik aufführen, sondern gern gute Musik aelterer und neuerer Meister zur Darstellung bringen. Räthselhaft erscheint nur, wo er die Zeit hergenommen, all diese Leistungen wirklich zu bewältigen [vollbringen], seinen anstrengenden Dienst zu versehen, sich als Virtuos auf der Höhe zu erhalten, ausser dem officiellen Dienst noch Unterricht zu ertheilen und daneben so massenhaft zu schaffen. Jedenfalls hat er an sich selbst die grössten Anforderungen gestellt und mit riesiger Gewissenhaftigkeit auch eine ganz ungewöhnliche Leichtigkeit des Schreibens und Producirens verbunden. Bald nach seiner Anstellung erhielt er den Titel eines Herzogl. Weissenfelsischen Capellmeisters, was durch die Beziehungen, welche seine Frau mit dieser Stadt und ihr Vater mit dem dortigen Hofe verknüpfte, sich leicht erklärt, vielleicht aber auch durch eine Cantate, die er zum Geburtstag des Herzogs geschrieben und die Bach selbst, schon dem Rate der Stadt Leipzig gegenüber, sehr erwünscht sein musste. Mit Köthen hatte er seine Beziehungen aufrecht erhalten (für den Fürsten bei dessen zweiter Vermählung eine Cantate, später noch eine Advents-Cantate componirt). Von Weimar her war er dem sächsischen Hofe bekannt geworden, und so kam es, dass er öfters nach Dresden reist, um daselbst Orgel zu spielen.

1727 fand sich Friedrich August II. in Leipzig ein, welches Ereignis grosse Feierlichkeit mit viel musicalischer Beteiligung veranlasste. Im folgenden September starb im Schlosse zu Pretzsch Königin Christiane Eberhardine, die ihres Gemalen Beispiel nicht gefolgt und nicht catholisch geworden war. Vom Volke wurde sie deshalb als die „Betsäule“ Sachsens verehrt, und es fanden sehr grosse Trauerfeierlichkeiten statt zu ihrer Ehrung. Gottsched, der damals hochberühmte Literatur-Dictator, hatte eine Ode geschrieben, Bach eine herrliche Cantate geliefert von eigentümlich dunkler und weicher Klangwirkung (unter andrem waren zwei Lauten und zwei Violen da Gamba dem begleitenden Orchester zugefügt).

Seine Lehrthätigkeit, die in Leipzig von neuem begann, verdient eine eingehendere Besprechung. Das alte Clavier (Cembalo), welches jener Zeit allgemein im Gebrauch war, hatte Vorzüge vor dem Pianoforte, da es ausser einem Bass von grossem Umfange Registerzüge und Manuale besass, die gekoppelt werden konnten. Allerdings war auch nur hierdurch die grössere Tonstärke zu erzielen, die es vor dem von Bach bevorzugten Clavichorde auszeichnete. Letzteres war bei schwächerer Tonfülle für feinen und freien Vortrag geeigneter. Wie Forkel, Bachs Biograph, erzählt, soll der Meister auf gebogne Haltung der Finger, Einziehen derselben nach innen und Ab-

gleiten vorn an der Taste gesehn haben, da hierdurch Gleichmässigkeit des Tons und Perlen der Passage erzielt worden sei, sowie ein gesangreicher Ton. Zugleich wurden bemerkbare Kraftäusserungen in den Bewegungen vermieden, wie denn Bach mit grösster Leichtigkeit und fast unmerkbarer Fingerbewegung gespielt hat [haben soll]. Eigentümlich war ihm eine neue Art der Fingersetzung, die den früher selten gebrauchten Daumen sehr in Mitleidenschaft zog und hervorgerufen wurde durch das bundfreie Clavier, dem der Mangel des früheren fehlte, bei welchem mehrere Tasten an eine Saite schlugen. Während man früher nicht alle Tonarten rein gestimmt haben konnte und nur aus einer beschränkten Anzahl von Tonarten zu spielen pflegte, standen jetzt alle 24 rein zur Verfügung. Der Daumen fand so ausgiebige Verwendung, dass er mehrfach als der Hauptfinger erschien; in den Mittelstimmen aber verstattete Bach [fand] mehr, als dies früher geschehen, dem polyphonen [der polyphone] Style Eingang. Alle diese Errungenschaften, verbunden mit einer aussergewöhnlichen Technik, gaben dem Meister als Virtuosen Allgewalt und Unfehlbarkeit. Der Erwähnung wert ist auch, dass er alle Verzierungen, die früher dem Spieler nach Gutdünken anzubringen überlassen worden waren, vollständig ausschrieb, was unsinniger Weise von dem Schriftsteller Adolf Scheibe heftig getadelt wurde.

Im Allgemeinen gilt das eben Gesagte auch für seine Art, Orgel zu spielen. Ein neuer Gebrauch des Pedals zu selbständiger melodischer Führung ist Bach zu danken, sowie eine neue Art der Registrierung, die die Organisten oft in Schrecken versetzte, sich aber bewährte und auf Bachs intimster Kenntnis des Instrumentes beruhte.

So soll er Doppeltriller auf dem Pedal und nach Hillers Zeugniß schwere Passagen, die andre kaum mit den Händen hätten spielen können, nicht gescheut haben. Auch nach Quantzens Ausspruch war das Orgelspiel „in neuester Zeit durch Bach zu höchster Vollendung“ gebracht worden. – Setzte sich der Meister ausserhalb des Gottesdienstes an seine Orgel, so wählte er ein Thema und führte es in allen Formen so durch, dass es sein Stoff auch auf Stunden hinaus verblieb, Erst gab er ein Vorspiel, dem sich eine Fuge anschloss, dann ein sogenanntes Trio oder Quatuor, und hierauf einen Choral mit Umspielung des Themas. Dann benutzte er das volle Werk für eine grosse Fuge, in der das Thema eine neue Bearbeitung erfuhr oder neue Themen hinzugezogen wurden. Diese Kunst war es gewesen, von der der alte Rein-

ken geglaubt hatte, sie sei verloren gegangen, und die er bei Bach, der sie jedenfalls auf den höchsten Gipfel geführt hat, wieder entdeckte. Bei seiner gediegenen und umfassenden Kenntniss des Instrumentes wurde er häufig zu Dispositionen für Orgelbau und Prüfungen von fertig gestellten Orgelwerken sowie auch von Organisten erbeten. Durch diese Prüfungen erwarb er sich manche Feinde, wie z.B. den vorhin angeführten Adolf Scheibe. In seinem *Critischen Musicus* hatte sich derselbe sehr gehässig über Bachs Compositionen geäußert, sein Vater aber, der Orgelbauer war, hatte ein Werk geliefert, dessen Prüfung von Bach erbeten wurden. Begreiflicherweise ging dieser ziemlich scharf vor, war aber gewissenhaft genug, als er dasselbe durchaus vortrefflich fand, dies auch laut zu bekunden. – Jedenfalls ist durch seine Prüfungen sehr vieler Schlendrian, sowol im Bau wie auch beim Registriren beseitigt worden.

Seine Clavier- und Orgelschüler mussten lange Zeit kleine Sätzchen für alle Finger mit besonderer Berücksichtigung des Anschlags lernen. Seine eignen Compositionen spielte er ihnen vor. In dem theoretischen Unterricht begann er nicht mit dem eigentlichen Contrapunct, wie dies früher allgemein geschehen sein wird, sondern mit dem vierstimmigen Generalbass (also eigentlich unserer modernen Harmonielehre), den er aussetzen liess, worauf dann Choralbearbeitungen folgten. Zuerst gab er die Bässe zur Melodie, später liess er auch diese durch die Schüler anfertigen. Sehr streng sah er auf Reinheit der Harmonie und fließenden Gesang der Stimmen. Auch hielt er viel auf musicalisches Denken, indem diejenigen, denen ein solches versagt war, ohne weiteres abgewinkt wurden. Auch durften die Schüler eigne Erfindungen erst nach Erlangen grosser Meisterschaft im Satz versuchen. Characteristisch erscheint die sehr richtige und wichtige Forderung, ohne Clavier zu componieren, sowie die andre, jede einzelne Stimme im Auge zu behalten und sie nicht abbrechen zu lassen, bevor sie das ihre gesagt hatte. Töne, die in keiner Beziehung zum Vorhergehenden standen, wurden nicht geduldet, ein unordentliches Ineinanderwerfen der Stimmen, plötzliches Hereinfallen mehrerer, die Harmonie unlogisch belastender Töne wie schon früher gesagt, als „Manschen“ verurteilt. Im übrigen waren diese Freiheiten verstattet; und sah es der Meister gerne, wenn seine Schüler alles, was musicalisch möglich war, erprobten. Ausser seinen Werken durften sie nur studieren, was als [für die] Chorcomposition Wertschätzung beanspruchen konnte.

Mehrere derselben wurden früher schon namhaft gemacht; ihnen reihten sich an Heinrich Nicolaus Gerber, Vater des Lexicographen, dessen Sohn Johann Gottfried Bernhard, der bereits erwähnte Krebs der jüngere, Homilius, Organist an der Frauenkirche zu Dresden, Doles, Bachs Nachfolger im Amte, Altnikol, Bachs Schwiegersohn, Fischer, Transchel, Agricola (Grauns Nachfolger in Berlin), Kirnberger, der nachmalige grosse Theoretiker, Abel (ein Gambenspieler), Müthel, der in Riga wirkte, Schneider, später an der Nicolaikirche in Leipzig thätig, Kittel in Erfurt u.a.m. Ausserdem Mizler, Bachs erster und liebevoller Biograph, ein hochangesehener Leipziger Gelehrter. Ebenso dürften dazu zählen der Bückeburger Bach und sogar der mehrfach aufgeführte Scheibe. All diese Unmasse von Arbeit lässt aber dem Riesengeiste noch die Zeit, bis 1729 die Unmasse von Cantaten wie seine fünf Passionen zu componiren, abgesehn von der Menge andrer Werke, die einfach nebenher mit erledigt wurden.

1728, als der Fürst von Cöthen gestorben war, schrieb Bach eine Trauer-Cantate, die verloren gegangen ist, bei des Rectors Ernesti Tode, der ein Jahr später erfolgte, lieferte er eine doppelchörige Motette auf den Text „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“. War das Verhältniss dieses ersten Rectors zu seinem Cantor, wenn nicht als freundlich, doch wenigstens als leidlich zu bezeichnen gewesen, so aenderte sich dasselbe sehr zum Bessern, als 1730 Gesner, ein ausgezeichnete Philologe und eifriger Förderer der Thomasschule das Rectorat erhielt. Denn dieser Mann zeigte sich als ein warmer, treuer Freund und Verehrer Bachs, der über dessen Kunstmeisterschaft geäussert hat, sein einer Bach habe viele Orpheus und 20 Arions in sich vereinigt. Im Juni dieses Jahres befand sich Händel in Halle und wurde durch Friedemann Bach zu einem Besuche in Leipzig eingeladen. Händel lehnte ab zu kommen und war vielleicht diesmal auch nicht im Stande, Bach zu willfahren, da seine Mutter gefährlich erkrankt war.

Hatte Bach in Arnstadt und Mühlhausen Unannehmlichkeiten erfahren von Seiten des Stadtrathes, so sollten ihm derartige Aergerlichkeiten in Leipzig keineswegs erspart bleiben. Kurz vor Gesners Amtsantritt, im August 1730, waren heftige Beschwerden gegen Bach erhoben worden, weil er die Singstunde nicht gehalten, sein Substitut für den wissenschaftlichen Unterricht ungenügend wäre, auch ohne Vorwissen des Bürgermeisters ein Chorsänger aufs Land gesandt worden und Bach ohne Urlaub verreist sei. Da er sich als

„incorrigible“ bewiesen, fasste man sogar den Beschluss, ihm seine ohnehin kärgliche Besoldung zu verkürzen.

Wie Bach sich hiezu verhalten, ist nicht bekannt geworden, aber stolz und schroff, wie er jedenfalls gewesen, antwortete er bald mit etwas ganz andrem. Der Rat liesse die Kirchenmusik zu sehr herunterkommen, schränke die Mittel zu sehr ein. Wir besitzen ein ausführliches Document hierüber und können nur sagen, dass des Meisters Beschwerden durchaus begründet waren. Für fünf Jahre hatte der übergewissenhafte grosse Künstler Kirchenmusik geliefert, und zwar für jeden Sonn- und Festtag, auch aus keinem andern Grunde, weil er dies für seine künstlerische Verpflichtung hielt, und ihm vor allen Dingen daran lag, seiner über alles hochgehaltenen evangelischen Kirche eine reiche Literatur zu schaffen und überhaupt die gesammte Kirchenmusik zu heben. Von den meisten der gelieferten Cantaten soll er selbst die Stimmen ausgeschrieben haben. Aber während er nicht an Ausnutzung dieser unsterblichen Werke, sondern nur an deren würdige Wiedergabe dachte, wurden diese Zeugnisse riesenhaften Fleisses, zweifelloser Genialität und übergrosser Gewissenhaftigkeit vom Leipziger Rat für ganz selbstverständliche Leistungen angesehen und in keiner Weise nach ihrem Werte gewürdigt. Dabei waren seine Forderungen so ausserordentlich mässig, dass man leicht einen Rückschluss machen kann auf die thatsächliche Kärglichkeit der Mittel, die ihm zugewiesen waren.

Zum wirklich musikkundigen Vocal-Chore verlangte er nur 36, zur Instrumentalmusik bloß 18 Personen und für etwa zwei nötige Flöten noch zwei mehr. Es seien aber bloß acht Instrumentalisten da und über deren Leistungen wolle er schweigen. Es fehlen zwei Violinisten zur 1. und auch zur 2. Geigen, zwei Violen, zwei Violoncelle und ein Contrabassist sowie zwei Flötisten. Zum Teil seien früher Studenten eingesprungen, die in Hoffnung eines Stipendiums oder einer anderen Entschädigung sich dieser Arbeit unterzogen hätten. Da ihre Hoffnungen aber stets getäuscht, ja sogar früher gewährte beneficia wieder zurückgezogen worden seien, hätte man auf solche Hilfe nicht mehr zu rechnen. Indem nun Schüler Verwendung gefunden als Instrumentalisten, habe man wieder den Vocal-Chor schädigen müssen. Ausserdem seien auch viele zur Musik untüchtige Knaben aufgenommen worden, und zwar solche, die nicht einmal eine Secundam in ihrer Kehle formiren könnten. Kunst und Geschmack sei gegenwärtig veraendert und

höher gestiegen, und in Folge dessen eine grössere Beihülfe nötig. Statt diese zu gewähren, habe man aber frühere Beischüsse wieder gestrichen. Unter den im Schülerverzeichnis notirten befänden sich 17 zu gebrauchende, 20 noch nicht verwendbare und 17 unmögliche Personen. Wahrscheinlich ist auf diese Eingabe gar nichts erfolgt, da wenigstens in den Acten nichts zu finden ist.

Kurz vor dem Erlass seines Schreibens war das Jubiläum des 1530 in Augsburg übergebenen Glaubensbekenntnis durch drei Jubeltage mit grossen Musiken gefeiert worden, und Bach, dem die Würde seiner Kirchenmusik vor allem am Herzen lag, hatte eine Serie von Cantaten, die leider verloren gegangen, für diese Gelegenheit componirt. Daran freilich erinnerten sich die edeldenkenden Gehaltsverkürzer nicht, auch nicht, als der Meister im Jahre darauf zur Rathswahl selbst eine Cantate lieferte. Im gleichen Jahre 1731 reiste er nach Dresden, spielte am 14. September in der Sophienkirche Orgel in Gegenwart der Capelle und wurde dichterisch verherrlicht. Zur selben Zeit erfolgte ein Neubau der Thomasschule, der zwei Etagen aufgesetzt wurden und die 1732 ihre jetzige Gestalt erhielt. Bachs Wohnung befand sich links vom Platze aus im ersten Stock und blieb bis 1865 im Wesentlichen unverändert.

Der Rat hatte, wirklich blind für die ungeheuren Verdienste des Meisters, den Gehalt verkürzt und auch die den Hauptgewinn abwerfenden Accidencien zu beschränken versucht. Dass unter solchen Umständen Bach ausgehalten, nimmt um so mehr Wunder, als er, schon allein durch sein wunderbares Orgelspiel, sich anderswo leicht eine angenehmere Stellung hätte verschaffen können. So erscheint es begreiflich, dass er sich nach äusserer Anerkennung sehnte und zu diesem Zwecke eine sogenannte Kurze Messe (nur aus Kyrie und Gloria bestehend) componirte, die sich später zur grossen *h-Moll-Messe* erweitern sollte. Diese sandte er an Friedrich August III., als derselbe 1733 den Thron bestieg, sah [ermietete] aber erst verschiedene Jahre später diesen Schritt durch einigen Erfolg belohnt.

Friedemann, der mittlerweile das 25. Jahr erreicht hatte und ein vortrefflicher Orgelspieler und Contrapunctist geworden war, hatte sich um die Stelle an der Sophienkirche in Dresden, die frei geworden war, beworben und war auch zu den am 22. Juli stattfindenden Orgelprobe zugelassen worden. Nach

aller Musiker Urtheil wurde er als der beste anerkannt und in Folge dessen mit dieser Stellung betraut, in der er 13 Jahre verbleiben sollte.

Mittlerweile hatten die Thomaner Alumnen, die sich mehrfach unnütz gemacht, Gelegenheit gegeben, neue Gesetze zu entwerfen. Gesner, der Rector, nahm Veranlassung, auch das musicalische Verhaeltniss derselben zur Schule neu zu regeln. Im Herbst 1734 besuchte Friedrich August, der inzwischen zum König von Polen erwählt und in Krakau gekrönt worden war, Leipzig und wurde von Meister Bach durch eine von Studenten aufgeführte Cantate *In adventum regis* gefeiert. Auch war die Adventszeit grade herangekommen und veranlasste die Entstehung des herrlichen *Weihnachts-Oratoriums*. –

Von hierab finden sich Lücken in den Berichten. Doch erfahren wir, dass Johann Bernhard auf Bachs Empfehlung zum Organisten in Mühlhausen gewählt wird, dass der milde, musikbegeisterte Gesner nicht mehr das Rectoramt verwaltete und neue Misshelligkeiten entstanden zwischen dem stolzen Cantor und dem Leipziger Stadt-Rathe. Bach wurde vorgeworfen, dass er unbekannte Lieder singen lassen und an Predigervorschriften sich nicht gekehrt habe.

Um letzteres zu verstehen, wird es nötig sein, eine besondere Eigentümlichkeit der Bachschen Cantaten ins Auge zu fassen, nämlich ihre genauen Beziehungen zum jedesmaligen sonntäglichen Predigttexte. Die Wahl der Texte, über die gepredigt werden sollte, war vorgeschrieben und die Musik konnte in Bezug auf Auswahl der von ihr zu behandelnden Bibelstellen, Dichtungen und Liedverse hierauf Rücksicht nehmen. Es war dadurch Gelegenheit gegeben, jedem Sonn- und Festtage sein eigentümliches Gepräge sowie den Cantaten selbst unter sich eine angenehme Mannichfaltigkeit zu verleihen, vor allen Dingen aber die evangelische Kirchenmusik aus dem Zustand des willkürlich-concertmässigen herauszuheben und zu einer mehr gottesdienstlichen zu gestalten, wie dies die katholische zum grossen Vortheile ihrer starken und ungehemmten Entwicklung Jahrhunderte hindurch gewesen war. Die Agenden und Liturgien, die in neuerer Zeit wieder versucht worden sind, entsprangen demselben Bedürfniss; leider ist dasselbe als solches niemals in voller Klarheit erkannt worden und können deshalb die betreffenden Versuche nur als schwächliche Vorarbeiten bezeichnet werden, denen der volle Erfolg bis heute noch nicht beschieden gewesen ist.

Streitigkeiten zwischen Rector und Cantor sollen früher stets vorgekommen sein, so dass das wirkliche Freundschaftsverhältniss, das Gesner mit Bach

verband, als Ausnahmezustand anzusehen wäre. Konnten die Beziehungen zu Gesners Vorgänger Ernesti noch als leidlich bezeichnet werden, so verschlechterten sich dieselben mit dem Amtsantritt von Gesners Nachfolger, der ebenfalls Ernesti hiess, aber dermassen, dass sie für Bach einfach unerträglich wurden. Der neue Rector, Johann August mit Vornamen, hatte einen von Bach angenommenen Praefecten suspendirt, Bach einen ihm aufgedrungenen fortgeschickt. Hieraus entwickelten sich langwierige Streitereien, die von Bach sehr ernst genommen wurden, da er sechs Eingaben verfasste, zuletzt sogar eine solche nach Dresden sandte. Der Meister hielt den ihm Aufgedrungenen für untüchtig, Ernesti behauptete dagegen, jener habe denselben bloss ihm zum Torte fortgejagt, warf ausserdem Bach aber vor, dass er bei einer Brautmesse nicht zugegen gewesen. Unzählige Schreibereien wurden gewechselt, wie der Ausgang der Sache gewesen, kann aber nicht mehr sicher gestellt werden. Jedenfalls erscheint es interessant, dass in einem mitgetheilten Actenstück aus Dresden vom December 1737 den Leipzigern anbefohlen wird, da Bach als Hofcomponist sich beschwert habe, dieser Beschwerde gegenüber nach Gebühr zu verfügen. Die ganze Haltung des Schriftstückes beweist, dass man in Dresden sich gern auf Bachs Seite gestellt hätte. Im Jahre vorher hatte sich allerdings auch Bachs Wunsch erfüllt und er war „umb seiner guten Geschicklichkeit willen“ zum Kgl. polnischen und churfürstlich sächsischen Hofcompositeur ernannt worden. Unmittelbar nach dieser Titel-Verleihung war er nach Dresden geeilt, dafür zu danken und als Virtuose sich vorzuführen. In dieselbe Zeit fällt auch die fünfte Auflage des *Freilinghausenschen Gesangbuches*.

Wenig bekannt ist, dass der Meister, der schon in Coethen sich als Instrumentenverfertiger versucht hatte, Erfinder zweier Instrumente gewesen ist: nämlich des Lauten-Clavier-Cymbel, das, von Silbermann ausgeführt, sich darstellte als flügelartiges Clavier mit Darmsaiten und zwei Chören mit Messingdraht, aber nicht reüssirte wegen zu schwieriger Stimmung. Ferner der Viola pomposa, die, grösser als die Viola und mit fünf Saiten versehen, eine Zeitlang thatsächlich in Gebrauch gekommen war [gewesen ist], als aber das Violoncell mittlerweile vervollkommnet worden, schliesslich von diesem überwunden und verdrängt wurde.

Hatte Bach als Virtuose von früh auf und mit der Zeit mehr und mehr hohe und höchste Anerkennung gefunden, so erfuhr er dagegen als Componist

recht lebhaft Anfeindungen. Dass der Rat der Stadt Leipzig sich gegen seine Schöpfungen gleichgültig benahm, will uns ebenso gleichgültig erscheinen; unangenehmer berühren dagegen schon die Angriffe, die der mehrgenannte Scheibe, früher dänischer Capellmeister zu Hamburg, in seinem *Critischen Musicus* veröffentlicht hatte. Während derselbe Bach als Virtuos in der ihm zukommenden Weise vollkommen gewürdigt hatte, waren seine Compositionen als schwülstig verworren sowie furchtbar schwer bezeichnet und in vollkommen unzutreffender Weise mit den thatsächlich ungeniessbaren, widerlich schwülstigen Producten Lohensteins, der an der Spitze der zweiten schlesischen Dichterschule gestanden, verglichen worden.

Hierauf erfolgte eine handfeste, sehr lesenswerte, tüchtige Erwiderung des Magisters Birnbaum in Leipzig, die besonders auffällt durch das sich darin kundgebende tiefe Verständniss der Bachschen Schöpfungen. Als Scheibe halb entschuldigend, halb ironisch geantwortet hatte, trat Mizler auf den Kampfplatz, ein Dr. phil. und med., der nebenbei grosser Mathematiker gewesen und als Autorität in Leipzig gegolten haben soll. Durch ihn wurde Bach als ebenso trefflich hingestellt wie Graun und Telemann, die grossen Tagesberühmtheiten, was für unsere Anschauung wenig bedeuten will, jener Zeit aber freilich viel besagen mochte, aber bei alledem hinter Birnbaums kräftiger Verteidigungsrede zurückblieb.

Nicht ohne Mizlers Dazuthun war 1738 eine musicalische Gesellschaft gegründet worden, mit für uns gradezu ungläublichen pedantischen und höchst unkünstlerischen Statuten. Die practischen Musiker waren nämlich ausgeschlossen, die Eintretenden mussten einen Grad besitzen; Theoretiker, d.h. nicht etwa Componisten, sondern Schriftsteller, wurden dagegen zugelassen, Personen von bekannter Geschicklichkeit konnten ausnahmsweise aufgenommen werden. Der grosse Bach fand erst neun Jahre nach der Gründung, nämlich 1747 Eingang in diese Gesellschaft, und zwar nach Ablegung einer Probe, während Händel, dann Graupner, mit denen Bach nicht auf eine Höhe gestellt wurde, bedingungslosen Eingang gefunden hatten. Auch waren die Aufzunehmenden verpflichtet, ihr Oelbild zu stiften, sich demgemäss aber zu einer für bescheidne Verhältnisse ziemlich grossen Ausgabe zu entschliessen. Bachs Conterfei ist im Besitze der Thomasschule verblieben, die ausserdem von Mizler, als dieser veranlasst wurde, Bachs Nekrolog zu schreiben, sehr wertvolle Notizen zur Verwahrung erhielt. Als Probearbeit

reichte der Meister die herrliche Choralbearbeitung ein: „*Vom Himmel hoch, da komm ich her*“ und zur Auflösung einen Canon triplex zu 6 Stimmen. Dass der 62-jährige Mann, der Componist der in Leipzig aufgeführten *Matthäus-Passion*, sich nicht weigerte, diese ihm gegenüber schmachvollen Bedingungen zu erfüllen, zeugt gewiss von einer Bescheidenheit, die zur Rührung zwingt, mit wirklicher Grösse aber nicht so unvereinbar ist, als manche Denker möchten.

In demselben Jahre unternahm Bach eine Reise nach Berlin, wo Philipp Emanuel in Friedrich des Grossen Diensten stand. Der König hatte schon lange den Wunsch geäussert, Bach bei sich in Potsdam zu sehn, und, wie es der Meister stets verschob, diesen Wunsch dringender laut werden zu lassen. Endlich reiste Bach ab, und sowie Friedrich die Meldung von seiner Ankunft erhielt, liess er ihn auffordern, wie er sei, nämlich in Reisekleidung, sogleich ins Schloss zu kommen. Alle Abende wurde Kammermusik gemacht und der König blies in diesen Soireen sehr häufig die Flöte. Am betreffenden Abend aber wurde das Flötenconcert aufgegeben, Bach in allen Zimmern umhergeführt und aufgefordert, die Silbermannschen Claviere zu spielen. Auch schrieb ihm der König ein nichts weniger als einfaches Fugenthema auf:



das Bach in prachtvoller Weise variierte. Auf Wunsch des Königs improvisirte er hierüber eine sechsstimmige Fuge und erwies dabei eine so staunenswerte Schlagfertigkeit, dass Friedrich in den bewundernden Ruf ausbrach: „Nur ein Bach, nur ein Bach!“ Am Tage darauf liess er ihm in Potsdam die Orgeln zeigen und befahl dann, dass man ihn auch in Berlin mit den Merkwürdigkeiten der Stadt vertraut mache. Am 8. Mai producirte sich schliesslich der Meister als Orgelspieler in der heiligen Geistkirche zu Potsdam. Das Fugenthema des Königs hat er seinem Werke *Musicalisches Opfer* zu Grunde gelegt und darüber 13 Compositionen, darunter Fugen und Canons geschrieben. Uebrigens wurden nur 100 Exemplare im Druck veröffentlicht und der grösste Teil gratis an Freunde verschenkt.

Ein Jahr später, 1748, erlebte er noch die Freude, seine Tochter zweiter Ehe Elisabet mit seinem Schüler Altnikol, für den er die Organistenstelle in Naumburg erwirken konnte, verlobt zu sehn. 1747 war er dagegen mit dem Freiburger Gymnasialdirector Biedermann in einen neue Streitigkeit verwickelt worden, indem dieser Herr die Musik als Kunst zu verunglimpfen sich gemüssigt gefühlt hatte. Mattheson fertigte ihn zwar derb ab, aber Bach regte sich auch und bat einen gewissen Schröter in Nordhausen, eine Entgegnung zu verfassen. Da Bach dessen Schrift verbreitete, aber mit einigen Weglassungen und Aenderungen seiner eignen Hand, wurde Schröter sehr dadurch in Harnisch gebracht. Der Meister wollte gar nicht Schuld daran gewesen sein, schob vielmehr dem Drucker die Verantwortlichkeit zu. Schröter aber liess sich hierauf nicht ein und machte schließlichs Bach recht unverschämte Zumutungen. Da endete der Tod des Meisters 1750 dieses wenig erquickliche Gezänke.

In die Zeit des Streites fällt das letzte grosse Werk Bachs, nämlich die *Kunst der Fuge*, bestehend aus 15 zweihändigen, zwei vierhändigen Fugen und vier canonischen Bearbeitungen, alle über dasselbe Thema gesetzt; in der letzten Fuge tritt noch die Notenfolge *b-a-c-h* hinzu; da aber Bach während dessen starb, ist sie unvollendet geblieben. Eigentlich sollte eine Fuge mit vier Themen den Schluss bilden, statt ihrer hat er aber hierzu den Choral auswählt „*Wenn wir in höchsten Nöten sein*“ und demnach mit einer Choralbehandlung sein künstlerisches Leben beschloss, wie er es damit begonnen hatte. 1749 erlebte er noch die Verheiratung seiner Tochter Elisabet, aber auch den Tod seines blödsinnigen Sohnes David. Obwohl ihm sein sehr starker Körper und der kräftigste Geist zu eigen gegeben war, hat Ueberarbeitung schließlichs doch seine Lebenskraft gebrochen.

Allerdings hat er sich auch das Unglaublichste zugemutet, – von vielen seiner Compositionen die Stimmen ausgeschrieben, zuletzt auch noch versucht, gewisse Werke eigenhändig in Kupfer zu stechen. Hierdurch zog er sich eine grosse Schwäche der Augen zu, die mit Schmerzen verbunden war. Ein englischer Arzt, der zugezogen wurde, versuchte zwei Operationen, erzielte aber kein Resultat.

Schädliche Arzneien, die ihm verschrieben wurden, thaten das Weitere, seine Gesundheit zu untergraben. Schließlichs vollkommen erblindet, hat er seinem Schwiegersohn Altnikol seinen letzten Chor in die Feder dictirt. Wun-

derbarer Weise stellte zehn Tage vor seinem Ende sich noch einmal eine Besserung ein, ja das Augenlicht schien ihm wiedergeschenkt zu sein; aber ein hinzutretender Schlagfluss vernichtete die erwachten Hoffnungen, und am Abend des 28. Juli entschlummerte sanft der gewaltige Meister.

Die unfreundliche, ja gehässige Gesinnung des Leipziger Rathes, wie des Thomasrectors, zeigte sich leider auch, nachdem Bach geschieden war. Seine Leiche ist auf dem Johanneskirchhof bestattet, aber man weiss nicht, an welcher Stelle. Von Leichenconduct, musicalischer Beteiligung war keine Rede; Ernesti erwähnt seinen Tod nicht, ebensowenig ist seiner gedacht in den Rathsacten und Leipziger Zeitungen. Lange vor Bachs Ableben, ja ehe er noch ernstlich erkrankte, hatten mit einem gewissen Harrer Verhandlungen statt gefunden, war zu dessen Gunsten über die Stelle disponirt worden, Bach aber hatte man mit keinem Worte der Anerkennung geehrt. Nach Berlin war aber der Tod gemeldet worden, und die Leipziger Societät hatte ihm ein Trauergedicht gewidmet. Sein Weib und zwei Töchter, die in Dürftigkeit zurückgelassen waren, haben vom Rathe einige Unterstützung erhalten. Als es später bekannt wurde, dass die hochbetagte Tochter des Meisters, Regina, in traurigster Armut lebe, beeiferten sich Rochlitz und Beethoven, in edelmütiger Weise Hülfe zu gewähren. – Von seinen Söhnen überlebten vier ihren grossen Vater; zwei derselben haben hohe Berühmtheit erlangt, erreicht hat ihn keiner.

Bachs Werke

Wenden wir uns zu des Meisters Werken, so fesseln uns zuerst seine Choräle und Choralbearbeitungen. (Des *Freylinghausenschen Gesangbuches*, das 1710 erschienen war und 1714 durch einen zugefügten zweiten Teil eine Fortsetzung erfuhr, haben wir mehrfach gedacht, da Bach seine Mithilfe stets gerne gewährt hat.) Der zweite Teil, herausgegeben unter dem Titel *Neues geistreiches Gesangbuch*, enthielt auf 12 Blättern und 1176 Seiten Choralmelodien mit zugefügtem Bass. (Beide Teile wurden dann zusammengefasst in Schemellis *Musicalischem Gesangbuch*, das 134 Lieder mit 69 Melodien enthielt und 1736 erschien.) Alle hier gesammelten Melodien waren von Bach theils neu componirt, theils im Generalbass verbessert worden. (Winterfelds Zeugnis zufolge hätte Bach 36 Choräle componirt; doch hat er ausser dieser Sammlung noch viele andre Choräle sowie auch viele Choralbearbei-

tungen hinterlassen. Eine bedeutende Anzahl derselben war nicht für den Gottesdienst berechnet, sondern wollte als Kunstschöpfung angesehen, gelegentlich aber auch bei Kirchenmusiken innerhalb derselben verwendet werden. Ziemlich alle bekannten Choräle waren vertreten, darunter auch der erst spät gedichtete „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“, dessen Melodie fälschlich Bach zugeschrieben und wie bekannt von Mendelssohn sehr wirkungsvoll in seinem Oratorium *Paulus* eingeführt worden ist.

Es wird notwendig sein, hier darauf hinzuweisen, dass für die damals lebenden strenggläubigen evangelischen Deutschen der Choral eine viel grössere Bedeutung besass als für die nachkommenden und neuesten Generationen. Er durchdrang das öffentliche Leben, war ein vertrauter Freund jeder Familie und half das Haus schmücken mit seiner schlichten, kernhaften, zum Gemüt redenden Tonsprache. Bach hielt sich auch keineswegs streng an die alten Kirchentonalarten, auf denen vielfach diese Melodien aufgebaut sind, sondern verwendete sie in freier selbstherrlicher Weise. Uebrigens findet man bei ihm jede Stufe des Kirchengesanges vom ältesten lateinischen an; so den vor der Reformation üblichen, den der böhmischen Brüder, calvinistische Psalmweisen, wie die bedeutendsten Melodien des 17. Jahrhunderts. (Notwendig erscheint allerdings, dass unter jeder Bearbeitung der richtige Text stehe, weil derselbe für die Art der Bearbeitung sich entscheidend erweist und sie nur aus ihm zu verstehen ist.)

Wir besitzen 226 Cantaten Bachs, von denen 186 für das Kirchenjahr, die Nummern 187–194 für besondere Gelegenheiten, wie Copulation, Confirmation, Ratswahl, componirt wurden sind, während die von 195–226 laufenden keine besondere Bezeichnung tragen. Sehr viele andre, man spricht von nicht weniger als 180, sind verloren gegangen. – Nirgends bindet sich Bach in diesen Werken an irgend ein bestimmtes Schema, doch enthalten die meisten eine Instrumentaleinleitung, einen Chor, einige Recitative und Solosätze und zum Schluss einen Choral. Das Orchester wird dem Gesange gegenüber ganz selbständig gehalten, die Instrumentaleinleitungen haben aber oft eine Beziehung zum nachfolgenden Inhalte. Bei manchen Cantaten fehlt übrigens dieselbe, bei andern wieder der Chor; eine unter ihnen besteht sogar aus einer einzigen Arie.

Häufig wird der Schlusschoral schon vorher in einzelnen Stücken der Cantate benutzt; denn er bildet den eigentlichen Grundstock dieser Kunstform. Die

Recitative, durch ihre Declamation oft von höchster Bedeutsamkeit, gehen zu Zeiten in das sogenannte arioso über. Von den Arien, die im Allgemeinen zu sehr verlästert worden sind, kann man in der That nicht läugnen, dass neben ganz herrlichen sich auch steife und eckige befinden und dass in vielen der Zopfstyl, der sich in einer Unzahl von Verzierungen gefällt, allzu vorzüglich sich geltend macht. Sehr auffallend wird uns er z.B. in der Reformationcantate, die, in ihren Chören gross angelegt, schon an die Glanzzeit Bachs hinanstreift, deren Arien aber fast erstickt werden von der Uebermenge der Coloraturen. Meisterhaft in der Führung erscheinen fast durchweg die Chöre, die nebenbei so frei von Convention und Zeitgeschmack erscheinen, dass sie in ihrer herrlichen Frische für unübertrefflich angesehen werden müssen.

Bitter bespricht fünf Cantaten in eingehender Weise, nämlich „*Christ lag in Todesbanden*“ (ein Luthersches Kirchenlied), das sieben eigentümliche Variationen der Hauptmelodie aufweist, „*Ich hatte viel Bekümmerniss*“, aus früherer Zeit stammend, aber ganz vortrefflich, „*Wachet auf*“, von verhältnismässig heiterem Character, in welcher Cantate des Bräutigams Kommen gemalt, im übrigen aber sehr viel Kunst entfaltet wird, „*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*“, eine durchaus ernst und kirchlich gehaltne Composition, mit meisterhafter Polyphonie, sowie „*Ich Mensch, ich armer Sündenknecht*“, in der der Chor erst am Schluss zu Verwendung kommt.

Ausser diesen gibt es aber eine ungemeine Zahl ganz vortrefflicher und ebenso nennenswerter Cantaten, von denen ich die folgenden doch wenigstens mit Namen nennen möchte: „*Bleibe bei uns, denn es will Abend werden*“, „*Wer nur den lieben Gott lässt walten*“, „*Lobet Gott, den mächtigen König der Ehren*“, „*Also hat Gott die Welt geliebt*“ (mit der sehr bekannten, wunderschönen Arie: „*Mein gläubiges Herz*“), „*Warum betrübest du Dich, meine Seele*“, „*Schlage doch, gewünschte Stunde*“, „*O Ewigkeit, du Donnerwort*“, „*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*“, „*Eine feste Burg ist unser Gott*“, „*Der Himmel lacht, die Erde jubiliret*“. – Schliesslich wäre auch des herrlichen *Weihnachts-Oratoriums* hier zu gedenken, das von Bitter den zwei grossen Hauptwerken gleichgestellt und von Bach selbst als ein Oratorium bezeichnet wird, während es immerhin zweifelhaft erscheint, ob es als ein Ganzes oder als eine Zusammenstellung von Cantaten aufzufassen ist. Der Text ist dem ersten Capitel des Lucas-Evangeliums vom 1. bis 21. Verse

und dem zweiten des Matthäus-Evangeliums vom 1. bis 12. Verse entnommen und behandelt die Geburt des Heilands, die Anbetung der Hirten, die Ankunft der drei Weisen aus Morgenland und deren Rückkehr. In der Behandlung zeigt dies Oratorium eine innere Verwandtschaft mit den Passionen des Meisters. Es zerfällt in sechs Abteilungen, von denen die ersten drei an den drei Weihnachtsfeiertagen, die vierte an Neujahr, die fünfte am folgenden Sonntag und die sechste zu Epiphaniäs dargeboten werden sollten.

Ein grosser Theil der Musikstücke dieses Oratoriums ist andern Arbeiten entnommen worden. Helle Klänge verkünden im ersten Abschnitt die Geburt Christi, doch bekommen wir in der Folge auch den Passionschoral zu hören. Hierauf folgt ein Recitativ und ein rührendes Instrumentalstück pastoralen Characters, schliesslich der Weihnachtschoral. Im zweiten erhalten wir eine idyllische Darstellung der Hirten, gegen den Schluss ertönt der Jubelgesang: „Ehre sei Gott in der Höhe“, der allmählich leise durchklingt, und ihm folgt der sanft und lieblich erschallende Weihnachtschoral. Die dritte Abteilung vergegenwärtigt die anbetenden Hirten, die vierte die Beschneidung. Hier finden wir ein Stück mit Echo für Oboe und Sopranstimme auf die Worte „ja“ und „nein“ gesetzt, das heutzutage fast wie eine coquette Spielerei aussieht und jedenfalls aus der Zeit und ihren eigentümlichen Gewohnheiten zu erklären ist. Geschmackvoll berührt es gerade nicht, auch erscheint es der Grösse des Ganzen gegenüber recht unbedeutend, wie denn überhaupt in diesem ganzen Abschnitt die Reflexion mehr wie in den andren vorwaltet. Das fünfte Stück versinnlicht die Anbetung der drei Weisen, Choralsätze treten hier hauptsächlich hervor, ein glanzvoller Eingangsschor, eine schöne Tenor-Arie, ein wunderbares mehrstimmiges Recitativ: „Was will der Hölle Schrecken nun?“ fesseln uns. Der siegreich erschallende Schlussgesang, auf die Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden“ aufgebaut, ist von Händels Biographen Chrysanther als falscher Aufputz bezeichnet worden. Und doch erscheint das Hervortreten des Passionsliedes in dem *Weihnachts-Oratorium* nun als ein tiefer Zug, dessen Bedeutung klar zu Tage tritt.

Zu den herrlichsten Bachschen Thaten auf kirchlichem Gebiete zählt auch sein grossartiges, man möchte sagen, gigantisches *Magnificat*. Es existieren hiervon zwei Ausgaben in D- und Es-Dur, die bis auf unbedeutende Einzelheiten gleichlautend sind. Bekanntlich bildet den Text des *Magnificat* der im Evangelium des Lucas im ersten Capitel vom 46. bis 56. Verse mitgeteilte

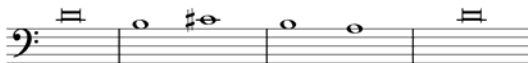
Lobgesang der Jungfrau Maria, dem Bach aber die Worte zugefügt hat: „Ehre Vater, Sohn und heiligem Geist, wie es von Anfang war, jetzt und in alle Ewigkeit.“ An die holdselige Jungfrau dürfen wir bei dieser Composition aber nicht denken; vielmehr ist der Text ganz ohne Beziehung auf Jesu Mutter als allgemeiner Lobgesang aufgefasst worden und hat Bach wie in der grossen *h-Moll-Messe* Gelegenheit geboten, seine gewaltige polyphone Combinationskunst in hellstem Lichte leuchten zu lassen. Das Ganze macht demnach nicht etwa einen holdselig-lieblichen, sondern überaus prächtigen, reichen, durch kunstvolle Compliziertheit imponirenden Eindruck. Die Sätze sind im Gegensatz zu den sehr ausgedehnten der Messe verhältnismässig knapp, in vielen herrscht grosser Glanz und wird herrliche contrapunctistische Kunst entfaltet. Gewaltig berührt das: „*Dispersit superbos*“, dem ein jähes Abbrechen folgt, worauf sich ein grossartiges Adagio anschliesst. Auch auf das „*Sicut locutus*“ (die fünfstimmige Fuge) sei hingewiesen, sowie auf das *Gloria*, den glanzvollen Schlusschor, der zugleich den Höhepunkt des gesammten Werkes darstellt. Obwohl ziemlich schwierig aufzuführen, ist das *Magnificat* in den letzten Jahrzehnten doch vielfach dargeboten worden. Von anderen Gesangcompositionen gleicher Art wären noch vier *Sanctus* zu erwähnen sowie ein weniger bekannt gewordenes *Magnificat* in C-Dur.

h-Moll-Messe

Eine eingehende Besprechung verlangt die grosse *h-Moll-Messe*, da sie nicht nur in Bachs Schaffen, sondern in der gesamten Musikliteratur einen der gewaltigsten Höhepunkte darstellt, die überhaupt erklommen wurden. Das Werk hat eine sehr bedeutende, fast unverhältnismässige Ausdehnung erhalten, die seine Verwendung beim katholischen Gottesdienst von vornherein ausschliesst. Während für gewöhnlich die Messe in fünf Hauptabschnitte getheilt wird (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus) deren jeder als ein ganzes aufgefasst und componirt zu werden pflegt und von denen nur das Sanctus insoweit sich unterscheidet, da das dazugehörige Osanna und Benedictus oft eine getrennte Behandlung erfahren, hat Bach den gesammten Text in 24 Nummern zerlegt, von denen bei alledem eine beträchtliche Anzahl eine höchst stattliche Ausdehnung besitzen. Der überwiegend wertvollste Teil sind die Chöre derselben. Das Werk beginnt zwar in h-Moll, schliesst aber in D-Dur, welche festliche Tonart überhaupt in dem ganzen Werke so überwiegt, dass man sie getrost als die eigentliche Haupttonart bezeichnen könnte.

te. – Nr. 1, das Kyrie, ist sehr gross angelegt, beginnt mit einem vierstimmigen leidenschaftlich erregten Chorgesange, der bald verstummt und einem längern Instrumentalvorspiel Platz macht. Hierauf folgt eine höchst ausge dehnte fünfstimmige Fuge, im Tenor beginnend, mit einem eigenartig trüben, mühsam aufsteigenden Thema. Der erste Abschluss findet statt in fis-Moll. Dann schliesst sich eine neugestaltete Wiederholung an, bei der die Bass-Stimme mit dem Thema beginnt. Nr. 2 enthält ein Duett für Soprane, bei welchem die Begleitung schön empfunden ist, während die Singstimmen manchmal etwas eckig dazu gesetzt sind, und das sich auch ziemlich lang hinauszieht. In Nr. 3 erhalten wir eine Fuge zu vier Stimmen, mit einem gewaltig imposanten Thema. Nr. 4, das *Gloria*, entfaltet grossen Glanz während des 3/8-Tactes. Mit beginnendem 4/4-Tacte erfährt das hier auftretende „et in terra pax“ eine vorerst einfache Durchführung, der ein fünfstimmiger Canon folgt, welcher später mit einer 3½ Tacte andauernden Figuration verbunden und in zwei grossen Durchführungen kunstvoll verschlungen wird. Nr. 5, Arie für Sopran, stark colorirt, und mit gleichfalls stark figurirtem Violin-Solo ausgestattet, wird vielleicht einen zopfigen Eindruck machen. Dagegen berührt als gewaltig wie wenig Nr. 6, „Gratias agimus“, ein höchst kunstreiches Stück, das erst canonisch erscheint, aber verschiedene Stoffe nacheinander vorführt und das Hauptthema immer im Kampfe zeigt mit andern sich gegenüberstellenden. In Nr. 7, „Domine Jesu“, erhalten wir ein schönes Duett, für Tenor und Sopran in G-Dur mit ziemlich langem, sehnsüchtig berührenden Vorspiel und gleichartigem ausgedehnten Nachspiel; hieran schliesst sich, auf den Text „Domine Deus, Agnus Dei“ gesetzt, und eindringlich gehalten, ein neues Stück in e-Moll, das in h-Moll abgeschlossen wird. Nr. 8 („Qui tollis peccata mundi“) in h-Moll, ist für Chor gesetzt und beginnt mit canonischen Eintritten. Es verrät einen kühnen Character, wirkt überraschend, enthält auch einige Härten, ist im Uebrigen aber durch eine selbständige, figurirte und hochinteressante Begleitung ausgezeichnet. Nr. 9, eine h-Moll-Arie für Alt mit sehr langem Vorspiel, kann als gesänglich schön hervorgehoben werden. „Quoniam“, das die folgende Nummer 10 ausfüllt und sehr ausgedehnt ist, zeigt sich dagegen als weniger hervorragend, desto mehr dagegen Nr. 11., „Cum sancto spiritu“, einer der gewaltigsten und schönsten Chöre des Werkes, im 3/4-Tacte und D-Dur erklingend, auffallend durch originelle prächtig-stolze Bassgänge. In diesem Stücke stehen wir dem ersten grossen Höhepunct der Messe gegenüber.

Das folgende „Credo in unum Deum“, Nr. 12, ist als eine gewaltige Fuge auf eine Melodie des gregorianischen Chorals gebaut,



in der Bach besonders durch die am Schluss sich drängenden Engführungen seine imposante Kunstmeisterschaft glänzend ans Licht treten lässt. Der Character des Ganzen ist sehr fest, vielleicht etwas starr zu nennen, aber dem Text entsprechend und von unverkennbarer Grossartigkeit. Nr. 13, „Patrem omnipotentem“, eine herrliche zweistimmige Fuge, contrastirt mit dem vorhergehenden Stück durch ihr frisches festliches Wesen. Das folgende (14.) Stück „Et in Dominum Deum“, stellt sich dar als ein in Klangwirkung, Form und Erfindung sehr schönes Duett für Sopran und Alt (G-Dur). Die Worte „Et incarnatus est“ werden in der folgenden Nr. 15 vom Chore gesungen und durch ein herabsteigendes, würdig getragenes Motiv, dem eine schön wirkende Begleitungsfigur beigegeben ist, characterisirt. Crucifixus in e-Moll (Nr. 16), auf einem Basso ostinato aufgebaut, der sich 13-mal wiederholt, bietet die allertiefste und rührendste Herzensmusik und muss als das ergreifendste Stück der gesamten Messe bezeichnet werden. Sehr überraschend [originell] wirkt das plötzlich eintretende G-Dur am Schluss, das nur anzeigen soll, das qualvolle, langandauernde Leiden sei vorüber und der Ruhe im Grabe gewichen. Ebenso überraschend wirkt der äusserst lebendige frische Eintritt des „Et resurrexit“ (D-Dur), Nr. 17, das einen glanzvollen Eindruck hervorruft und durch die trillerartige Figur der Singstimmen Aufmerksamkeit erregt. In der folgenden A-Dur-Arie für Bass (Nr. 18) hat Bach ausserordentlich viel Text untergebracht, indem sie von den Worten „Et in spiritum sanctum“ bis zum „in ecclesiam catholicam et apostolicam“ geführt wird, im übrigen aber als schön melodisch und wohligh berührend hervorzuheben ist. Zu den allerbesten Nummern der Messe gehört jedenfalls die 19., „Confiteor“, in fis-Moll, 2/2 Tact. Ein fugirter Chor beginnt, dem sich nach geraumer Zeit eine alte Kirchenmelodie im Bass zugesellt, die vom Alt imitirt und zuletzt vom Tenor in der Verlängerung gebracht wird. Kurz vor dem „Et expecto“ tritt ein Adagio ein, das sich gewissermassen als eine Ausnahmestelle kundgibt durch die hier auftretenden eigenthümlichen Harmonien und die schauerlich-feierliche Sprache, die Bach plötzlich anstimmt. Im Vivace-Schluss (D-Dur) bricht

dann ein colossaler Jubel aus mit „Et expecto resurrectionem mortuorum“ und wir stehen vor dem zweiten grossen und sehr glänzenden Höhepunkt des Werkes, der dritte folgt gleich darauf in Nr. 20 (Sanctus), das, für sechs Stimmen gesetzt, zuerst mit Achtel-Triolen <in> einer großartigen Weise vorüber wallt und durch die gewaltigen Octavschritte im Basse fesselt. Mit dem „Pleni sunt coeli“ und dem Eintreten des 3/8-Tactes wird die höchste, glänzendste, schier unübersehbare und die Sinne verwirrende Polyphonie entfaltet, und der dritte, vielleicht gewaltigste Höhepunkt des ganzen Werkes erklimmen. In Nr. 21, „Osanna“, gibt Bach ein gleichgeartetes und nahezu ebenso glänzendes und grossartiges Stück, das er, wahrscheinlich der Steigerung halber, für acht Stimmen gesetzt hat. Es steht im 3/8-Tacte und fesselt durch eine stets vorwärts treibende, in interessantester Weise sich fortwährend wiederholende Figur besonders unsere Aufmerksamkeit. – Merkwürdigerweise berührt das folgende „Benedictus“ (Tenor-Arie in h-Moll, Nr. 22) im Gegensatz zu den sanften und milden Textworten uns etwas fremdartig und eckig, wenigstens im Anfange des Stückes, doch gewinnt auch dies Stück bei näherer Bekanntschaft (und verrät, obwol etwas herb für ein Benedictus, eine durchaus warme Empfindung). Weniger ist letztere in der folgenden g-Moll-Arie für Alt (Nr. 23) zu finden, die zwar sehr originell, aber auch etwas gesucht erscheint, insbesondere im Hinblick auf die Textworte „Agnus Dei“. Die Schlussnummer bietet eine Wiederholung des „Gratias agimus“, dem hier der Text „Dona nobis pacem“ unterlegt, das aber rein musicalisch unverändert copirt worden ist. So erhält, da der betreffende Chor ein sehr grossartiges, mächtig polyphones Gepräge besitzt, durch diese riesige Endnummer das Ganze einen imponierenden Abschluss. –

Im Gegensatz zur Einfachheit des Styles, dessen Bach sich in der *Matthäus-Passion* befleißigt, muss man sagen, dass er in der *h-Moll-Messe* [das Gegenteil geschah] vor den verwickeltesten Combinationen nicht zurückgeschreckt ist, vielmehr seine ganze Gelehrsamkeit aufgeboten hat; es kann uns in der That geradezu verwirren, aber doch fühlen wir uns hierdurch nicht bedrückt und beengt, da die Empfindung der geistigen Freiheit des Componisten uns nie verlässt, wir klar fühlen, dass alle contrapunctischen Fesseln keine Hemmnisse für ihn bilden, er vielmehr durch sie zu immer höherem und kühnerem Fluge angestachelt wird. Das anscheinende Chaos der sich durchkreuzenden Stimmen berührt durchaus logisch und natürlich; man fühlt recht deutlich,

mit welchem freien souverainem Ueberblicke der Componist hier waltet, und wie wohl ihm wird in dieser anscheinenden Wirrniss. Nicht allein in Bezug auf geniale Behandlung der Polyphonie steht dies ungewöhnlich grossartige Werk so ausserordentlich hoch; auch die Gefühlssprache kommt zu ihrem vollen Rechte und besonders bei den ergreifendsten Stellen des Textes werden herzbewegende Töne angeschlagen von einer Macht und Tiefe, wie sich denselben in der gesammten evangelischen Kirchenmusik nur äusserst Weniges wird an die Seite stellen lassen. Jedenfalls hat Bach mit der Composition des unendlich tief empfundenen „Crucifixus, passus et sepultus est“ auch Beethoven in seiner *Missa solennis* übertroffen. Obwol für den Dresdner Hof geschrieben und auf den katholischen, lateinischen Messtext gesetzt, verleugnet sich der speciell evangelische Bach in diesem Werke nicht im mindesten; noch brauchte er seiner Ueberzeugung nicht Gewalt anzuthun, da der lateinische Text kein Wort enthält, das sich nicht auch im lutherischen Glaubensbekenntnis findet, nicht einmal das „in ecclesiam catholicam“ ausgenommen, welche letztere Worte bekanntlich seinem Sinne gemäss mit „allgemein“ zu übersetzen ist. So trägt diese gewaltige Musik denn auch durch und durch deutschen, evangelischen Character und erinnert weder an Palestrina noch an Gabrieli oder Lotti, ist auch allen dreien, was urwüchsige Kraft anbelangt, durchaus überlegen.

Matthäus-Passion

Neben der *h-Moll-Messe* in gleicher Linie als Hauptwerk Bachs verehren wir die *Matthäus-Passion*. In der Musikk-literatur besitzt sie ihres gleichen nicht. An Popularität ist sie aber, weil häufiger aufgeführt, der Messe weit überlegen, doch erklärt sich aber dies schon aus der verhältnismässig geringeren Schwierigkeit, sie zu würdiger Darstellung zu bringen. So ungeheure Anforderungen an die Sicherheit, Kraft, besonders aber Ausdauer der Chöre, Anforderungen, die das gewöhnliche Mass thurmhoch überschreiten, werden in der *Matthäus-Passion*, obwohl sie dem Dirigenten nicht etwa eine leichte Aufgabe stellt, keineswegs gemacht. Abgesehn von dem gewaltigen Eingangschor, in dem der Meister seine ganze grosse contrapunctistische Kunst mit der ihm eigentümlichen Sicherheit entfaltet, hat er sich durchweg eines recht schlichten Styles befleissigt, dem er eher einmal in Arien mit obligater Streichinstrumentbegleitung als in den Chören entsagt. Hier wollte er auch

nicht als Künstler auftreten, nicht eigentlich ein Kunstwerk geben, sondern mit seiner Gemeinde das Leiden des Heilands feiern, oder vielmehr tonkünstlerisch mit erleben; nicht bloß schildern, sondern persönlich mitleiden und die Gemeinde durch den Choralgesang, in den sie an den betreffenden Stellen miteinstimmen sollte, zur Beteiligung an seinen Schöpfungen heranziehen. Thatsächlich soll 1729 bei der ersten Aufführung in der Thomaskirche die Gemeinde dieser Aufforderung auch entsprochen haben, und ein wesentlich tiefer, speciell gottesdienstlicher Eindruck wird sicher hierdurch erzielt worden sein, wenn auch im Uebrigen, wie kaum anders möglich, die Wiedergabe mangelhaft genug gewesen sein mag.

Ueber die Zusammenwirkung der Factoren wurde schon geredet. Bemerkenswert ist vor allem die Einteilung der Ausdrucksmittel, die Bach für seine Darstellung gewählt hat. Das Evangelium wird vom Evangelisten (Tenor-Solo) in schlicht recitativischer Weise erzählt. Kommen Volksszenen zur Darstellung, so vertauscht Bach aber den recitativisch epischen Styl mit dem dramatischen und lässt die Volkshaufen wie handelnde Personen mit realistischer Lebendigkeit vor uns hintreten und reden. Eine zweite Gruppe wird gebildet durch die ideale christliche Gemeinde der Gläubigen, die den erzählten Begebnissen wie der griechische Chor seinen Schauspielern zur Seite steht, indem sie mit frommen Betrachtungen die Darstellung der Leidensgeschichte begleitet. Eine dritte bildet endlich die im Gotteshause versammelte Gemeinde der Zuhörer, die an den verschiedensten Stellen des Werkes durch den allen Kirchgängern vertrauten evangelischen Choral zur Mitwirkung herangezogen wird, indem sie die allerdings kunstgemäss gesetzten Choräle in der Oberstimme mitsingt.

Durch diese Anordnung und Gliederung der darstellenden Kräfte wird die Bachsche Passion aufs wesentlichste unterschieden vom Händelschen Oratorium, das man eigentlich eine geistliche Oper nennen könnte und das rein dramatischen Ursprung, sehr häufig aber auch rein dramatische Haltung besitzt und sich nur durch den geistlichen Stoff und die hierdurch bedingte Haltung der Tonsprache von der eigentlichen Oper unterscheidet.

Die Bachsche Einteilung, nach welcher wie auch in den Passionen von Schütz das dramatische Element auf die Turbae (die Volksschöre) und einige etwas leidenschaftlich bewegtere Recitative beschränkt wird, gewährt ihm die Möglichkeit, seinem Werke einen ritualen, gottesdienstlichen Character

zu verleihen und somit wenigstens hier dasjenige anzustreben, was die Katholiken in ihren durchaus gottesdienstlich gearteten Dichtungen seit Jahrhunderten besessen. Vollständig auf die Bibelworte hat sich Bach in diesem Werke nicht beschränkt, vielmehr von einem recht mittelmässigen Dichter Picander verschiedene Verse dichten lassen, die betrachtenden Inhaltes sowohl der idealen Gemeinde der Gläubigen zugeteilt sind als auch die dichterische Grundlage für die meisten der Arien bilden. Der Evangelist hat als Erzähler nur Recitative zu singen und ist der Tenorstimme zugeteilt, die Worte Christi hat ein Baryton vorzutragen, dessen Gesang (ebenfalls recitativisch) vom Streichquartett begleitet und durch diese an den Heiligenschein alter Bilder gemahnende Begleitung ausgezeichnet wird; diejenigen anderer Personen werden verschiedenen andern Stimmen zugeteilt.

Des Dichters Picander Bekanntschaft machen wir gleich im sehr grossartig angelegten Eingangschor, dessen Worte folgendermassen lauten:

„Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen.

Sehet! – Wen? Den Bräutigam.

Seht ihn! – Wie? Als wie ein Lamm.

Sehet! – Was? Seht die Geduld.

Seht! – Wohin? Auf unsre Schuld.

Sehet ihn aus Lieb und Huld

Holz zum Kreuze selber tragen. usw.“

Erscheinen uns heutzutage diese dazwischen geworfnen Frageworte „Wer?“ „Wohin?“ auch altmodisch und befremdend, so steht doch ihre ausserordentlich musicalische Wirkung ausser Frage und dürfen wir wol annehmen, dass der Dichter grade auf Bachs Anregung diesen Eingangschor so gestaltet hat, wie denn überhaupt angenommen werden kann, dass die ganze Einteilung und Anlage der Passion wohl mehr auf Bachs als Picanders Anordnungen zurückzuführen sein wird. –

Bei der ungeheuren Ausdehnung des Werkes dürfte es unmöglich sein, aller Einzelheiten zu gedenken und soll deshalb nur das der Aufmerksamkeit besonders Würdige hervorgehoben werden. Hierzu gehört unzweifelhaft der gewaltige Eingangschor, der auch insoweit von dem verhältnismässigen einfachen Styl des gesammten Werkes abweicht, als Bach hier einen doppelten Chor und doppeltes Orchester in Anspruch nimmt, später noch einen Knabenchor inmitten des Stimmengewirres den Choral „O Lamm Gottes“ un-

schuldig intonieren lässt und in grossartiger Polyphonie und Gelehrsamkeit gradezu schwelgend, alle Schätze seines Wissens und Könnens ausbreitet. Das Stück steht in e-Moll (12/8-Tact) und besitzt, da der Choral erst spät hinzutritt und, in langen Noten vorgetragen, eine geraume Zeitdauer in Anspruch nimmt, eine recht grosse Ausdehnung. Wir werden derselben aber kaum bewusst, so sehr fesselt uns die grossartige Polyphonie, die dazwischen geworfnen Frageworte, der langgestreckte Choral und endlich der grossartige, die Schmerzensstimmung aufs höchste steigernde Schluss. Nach dem ersten Recitativ erklingt die mehrfach verwendete Chormelodie: „Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen“, deren sehr schöner Satz schon hier unser Interesse erregt. Der Doppelchor: „Ja nicht auf das Fest“ entfaltet jene dramatische Lebendigkeit, durch die alle Turbae der Passion hervorragen. Der bald folgende „Wozu dienet dieser Unrat“ kann sogar heftig genannt werden und zeigt ferner, indem er in a-Moll beginnt und in d-Moll schliesst, dass Bach bei diesen dramatisch gestalteten Chören trotz ihrer Kürze die Einheit der Tonart keineswegs für nötig erachtet. In dem Recitative: „Was bekümmert ihr dies Weib“ fesselt [erregt] die sehr bedeutende Declamation unsere Aufmerksamkeit, während das folgende für den Alt des ersten Chores gesetzte uns als Beispiel dienen kann für die Art des Arioso, welches, zwischen Recitativ und Arie stehend, von ersteren sich durch den tactmässigen Gesang und die festgehaltne Begleitung auszeichnet. (Die folgende fis-Moll-Arie für Alt hat ein sehr elegisches Gepräge und wirkt an einigen Stellen recht gesangvoll und innig.)

Auch die nun kommende [folgende] Sopranarie verläugnet den elegischen Character nicht und interessirt ausserdem durch die eigentümlichen, charakteristischen Figuren der Bassbegleitung.

Im folgenden Chor fällt besonders die angstvolle Frage der Jünger auf „Herr bin ichs?!“, die mit ihrem aufgeregten Durcheinandergehen der Stimmen sehr dramatisch wirkt. Der sich anschliessende Choral: „Ich bins, ich sollte büssen“ ist höchst eigenartig harmonisirt und weist besonders in der zweiten Haelfte originelle Kühnheiten auf. Die bald folgenden Einsetzungsworte des Abendmahles sind in strengem Tacte componirt und verraten [weisen] sorgliche Declamation, schöne getragene Melodien und interessante Selbständigkeit der Begleitung [auf]. Nach einer wohlklingenden Sopranarie in G-Dur, der interessante Terzschritte von G- über e-Moll nach C-Dur einen beson-

dem Reiz verleihen, hören wir zweimal den Passionschoral, nur durch ein Recitativ getrennt, zuerst in E-, dann in Es-Dur, und zwar, was auffällig, aber vielleicht auch beabsichtigt ist, in derselben Harmonisierung. Hierauf sehn wir Jesus in Gethsemane und stehen dann unmittelbar nachher vor einem Chor-Recitativ, mit dem Choral „Herzliebster Jesu“ verbunden, welcher in Declamation und Choralbehandlung sehr hervorragend erscheint. Dieser Nummer schliesst sich an eine ganz herrliche Tenor-Arie in c-Moll („Ich will bei meinem Jesu wachen“) mit Hoboe und dazwischen tretendem, wunderbar elegischen Chorgesang („So schlafen unsre Sünden ein“), die zu den aller<er>greifendsten Stücken des ganzen Werkes gehört und als eine wahre Perle der evangelischen Kirchenmusik zu verehren ist. Das folgende Recitativ ist sehr innig gehalten, insbesondere berühren so die Worte Christi: „Ist möglich, so gehe dieser Kelch von mir, doch nicht, wie ich will, sondern, wie Du willst“. Hieran schliesst sich eine wundervolle Bass-Arie in g-Moll, auffallend durch überraschende Harmoniefolgen und originelle Sequenzen. Nach einem Recitativ folgt der Choral „Was mein Gott will“, ausgezeichnet durch eine ganz herrliche Tenorführung. Die hieraus sich anreihende Ergreifung Jesu ist ziemlich einfach dargestellt worden, ein darauf folgendes e-Moll-Duett zwischen Sopran und Alt trägt elegischen Character und wird in origineller Weise von heftigen Chor-Ausrufen wie „Lasst ihn, haltet, bindet nicht“ unterbrochen. An dieses Stück schliesst sich unmittelbar an eine der wirkungsvollsten Turbae der ganzen Passion: „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“, die, in h-Moll beginnend, in e-Moll schliesst, gewaltig aufgeregte Leidenschaft verrät und schon durch die machtvollen, ununterbrochnen Bassgänge einen sehr stürmischen Character erhält. Sie gehört jedenfalls zu den lebendigsten, von echt dramatischem Wesen zeugenden Abschnitten des gesammten Werkes. In dem hierauf folgenden wird Jesu Gefangennahme und die Furcht der Jünger in ziemlich schlichter Weise berichtet, und darauf mit dem sehr langen, über dem Choral „O Mensch beweine dein Sünde gross“ aufgebauten E-Dur-Chore der erste Teil der Passion abgeschlossen. Der Choral, hier im Sopran liegend und von den drei andren Stimmen des Chores umspielt, wirkt nicht so einschneidend, wie der von Knabenstimmen gesungene der Eingangsnummer. Da er eine grosse Zeitdauer in Anspruch nimmt, eine ziemlich lange Instrumentaleinleitung vorhergeht und hie und da sich auch längere Zwischenpausen zwischen den

Choralversen finden, hat der ganze Abschnitt eine sehr grosse Ausdehnung erhalten und wirkt stellenweise etwas ermüdend. Uebrigens ist er auch nicht zugleich mit dem andern componirt, vielmehr aus der früher entstandnen *Johannes-Passion* in die des Matthäus herübergenommen worden.

II. Teil. Der zweite Teil wird eröffnet durch eine schöne Alt-Arie in h-Moll, mit dazwischen tretendem Chore, bei der das im Anfange vier Tacte hindurch ausgehalten hingezogene „Ach“ von auffälliger und eindringlicher Wirkung ist. Auffällig berührt auch die Sprache der falschen Zeugen in Nr. 39, die eine ganz eigenthümliche Geschwätzigkeit kund gibt und canonisch gestaltet ist. Nach einer ausdrucksvollen, aber etwas zopfig figurirten Tenor-Arie in a-Moll stehen wir vor der bedeutenden Scene zwischen Jesus und dem Hohepriester, in der besonderes die Worte Jesu: „Von nun an wird geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels“ sehr hervortreten. Äusserst lebendig wirkt hierauf das im frei canonischen Style gestaltete: „Er ist des Todes schuldig“. Noch gesteigerter erscheint diese Lebendigkeit im folgenden Chore: „Weissage uns“, wo die aufgeregten Stimmen in ein förmliches Gezeter übergeh'n. Interessant ist auch die Verläugnung Petri, bei welcher eine Steigerung in der Abwehr der Beschuldigungen angestrebt und erzielt worden ist und der Meister schliesslich auch das Krähen des Hahnes zu versinnlichen gesucht hat, allerdings nur durch die drei Dreiklangsnoten *d, fis, a*, die dem Evangelisten in den Mund gelegt sind. Ihm deswegen Vorwürfe zu machen ist widersinnig, da die Malerei durchaus discret genannt werden kann; auch das sich anschliessende „und weinete bitterlich“ durch seine wirklich schöne Figuration die ganze Scene in recht würdiger und eindringlicher Weise zu Ende führt. Die nachfolgende Alt-Arie in h-Moll mit Violine und Violoncellbegleitung ist zwar äusserst complicit im Style, aber gleichzeitig doch sehr innig empfunden, verlangt freilich aber auch eine sehr musicalisch empfundene und sichere Darstellung. Bedeutsam erscheint auch das Recitativ, in dem Judas die Reue an seiner That kundgibt und dem die Chöre „Was geht das uns an?“ sowie „Es taugt nicht, das wir sie in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld“ als Antwort dienen. Die hier zu Tage tretende Gesinnungsgemeinheit der Aeltesten und Priester ist ausserordentlich treffend characterisirt worden. Die Bass-Arie in G-Dur „Gebt mir meinen Jesum wieder“ gehört zu den vollendetsten ihrer Art und zeichnet sich durch

ein äusserst plastisches melodisches Hauptthema aus. Jesus wird nun vor Pilatus geführt, auf dessen Fragen er nicht antwortet. Unmittelbar darauf folgt, und zwar zum dritten Male in diesem Werk, der Passionschoral (hier in D-Dur und harmonisch ganz herrlich gesetzt auf die Worte „Befiehl Du Deine Wege“). Im sich anschliessenden längeren Recitativ, das sich hauptsächlich mit Pilatus beschäftigt, wirkt sehr einschneidend der plötzlich vom Chor *ff* ausgestossene Schrei: „Barrabam“, wozu Bach einen zweimal wiederholten verminderten Septaccord benutzt hat, sowie das contrapunctistisch gestaltete „Lass ihn kreuzigen“, mit welchem der Meister geradezu eine Malerei der Kreuzigung im Gesangsthema zu geben bestrebt gewesen ist. Ganz herrlich gesetzt und hervorragend unter allen Chorälen der gesamten Passion erscheint der in der Melodie von „Herzliebster Jesu“ auf die Worte erklingende „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“. Insbesondere sei auf die so sehr ausdrucksvolle, eindringlich vortretende Tenorführung aufmerksam gemacht. Bemerkenswert für die Anlage des Werks und als ein feiner dichterischer Zug hervorzuheben ist die Antwort, die auf die Frage <des> Pilatus erschallt „Was hat er denn Uebles gethan“ und die lautet: „Er hat uns allen wohl getan“. Natürlich sind diese Worte der idealen Gemeinde den Gläubigen in den Mund gelegt, sie werden vom Soprane des ersten Chores gesungen. Nach einer Arie mit Flötenbegleitung erleben wir, dass Pilatus vor dem Volk zum Zeichen seiner Unschuld die Hände wäscht und hören jenes in den Ruf ausbrechen: „Sein Blut komme über uns und unsre Kinder“. Fesselt einerseits die ausserordentliche Lebendigkeit der sich durchkreuzenden Stimmen, so ist doch zugleich auch die frische Gleichgültigkeit zum Ausdruck gekommen, die in diesem Ausspruch sich kundgibt und in der Bachischen Musik deutlich wiederzuerkennen ist. In Nr. 60 schildert ein Alt-Solo, das um Erbarmen fleht, die Geisselung Jesu, die durch punctierte Sechzehntelacorde mit folgenden 32-teln angedeutet wird. Eine etwas steife und recht lang ausgedehnte Arie führt dann zu dem kurzen lebhaften dissonanzenreichen Doppelchor: „Sei uns gegrüsset, lieber Judenkönig“, dem sich der Passionschoral, in F-Dur neu gesetzt, anschliesst. Zu den Worten „O Haupt voll Blut und Wunden“ erklingend, zeigt er in seinen Harmonien ein ernstes, aber recht mildes Gepräge. Im Recitative des Evangelisten, das vom Kreuzgang erzählt, ist das Wort „kreuzigen“ durch vier auffällig eintretende 32-tel gekennzeichnet worden. Eine Bass-Arie in d-Moll, von Laute und Viola da

Gamba begleitet, mutet sehr schwermütig und stimmungsvoll an. Mit ihr contrastiren zwei sehr lebendige Chöre, die, nachdem die erfolgte Kreuzigung beschrieben worden, uns vorgeführt werden [erschallen]: Nämlich der Doppelchor „Der du den Tempel zerbrichst“, ein sehr polyphoner Satz, der im weiteren Verlauf aber einhörig wird, und der ebenfalls als Doppelchor beginnende „Andern hat er geholfen“, der aber sofort zur Einhörigkeit übergeht, sonst aber eine ziemliche Ausdehnung und grosse Lebendigkeit besitzt. Höchst originell berührt das im strengen Tact gesungene Recitativ „Ach Golgatha“ bei welchem ein klagendes Instrumentalmotiv festgehalten wird und höchst interessante Harmonien oft in recht kühner Weise aufeinanderfolgen.

Die sich anschliessende Es-Dur-Arie, in welcher wie beim Eingangschore Fragerufe des Chores hineingeworfen werden, erscheint weniger bedeutend, dagegen ist sehr der Aufmerksamkeit würdig das folgende Recitativ, das Jesu Klageruf „Eli, eli, lama absathani“ enthält und höchst ausdrucksvoll declamirt ist. Der Evangelist gibt die Verdeutschung eine Terz höher mit denselben Tönen [Noten] wieder. – Die Worte des Volkes „Der rufet den Elias“ und „Halt, lasst sehn, ob Elias komme und ihm helfe“ werden durch wenige Accorde angedeutet, – auch das Verscheiden des Heilandes wird in ganz schlichtem Recitativstyle erzählt. Und dann hören wir in a-Moll den Passionschoral zum letzten Male und in der tiefsten, schönsten und ergreifendsten Fassung. Die Harmonisirung ist hier äusserst eigenartig und an einigen Stellen von grosser Kühnheit, dagegen wirkt die kleine melodische Umgestaltung in der zweiten Verszeile ausserordentlich rührend, besonders wenn sie recht weich gesungen wird. Das nach Jesu Tode eintretende Zerreißen des Vorhangs im Tempel, das Erdbeben und das sich Oeffnen der Graeber wird durch Eintritt der Orgel, gewaltige Bassläufe und chromatisch aufsteigende Triller der Bässe sehr anschaulich gemacht. Ausser einer schönen Bass-Arie „Mache Dich, mein Herze rein“ wäre noch der sehr bewegte, fast an Fanatismus gemahnende Doppelchor der Juden zu erwähnen: „Herr wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach“, der, in Es-Dur beginnend und in d-Moll schliessend, für Bachs freie Anschauungen in Bezug auf dramatische Musik das überraschendste Zeugnis ablegt. Ein kurzes Recitativ mit alternierendem Chor, auf die Worte gesetzt „Mein Jesu, gute Nacht“, wirkt schlicht und rührend. Ebenso der sehr ausgedehnte Schlusschor, der mit den Worten

beginnt: „Wir setzen uns mit Thränen nieder“, sehr einfach gehalten ist und gar keine Gelehrsamkeit entfaltet. Bei alledem wirkt aber diese breite Einfachheit doch ganz grossartig und bildet in ihrer Schlichtheit einen so keuschen Abschluss für das gewaltige Werk des Meisters, dass wir ihn nicht schöner wünschen möchten.

Johannes-Passion

Die vor der *Matthäus-Passion* componierte *Johannes-Passion* steht nicht auf der Höhe der ersteren, zählt immerhin aber auch zu den Grossthaten des Meisters und wird in der Neuzeit mehr und mehr vorgeführt. Die ideale christliche Gemeinde fehlt hier noch; eines Dichters Mitwirkung ist nicht in Anspruch genommen worden, vielleicht dürfte alles, was nicht der Bibel entnommen worden, Bachs Feder entflossen sein. Den biblischen Text bildet im wesentlichen das 18. und 19. Capitel des Evangelisten Johannes, ausserdem sind von andern Evangelien entlehnt worden das Hinausgehen des Petrus, das Zerreißen des Vorhangs und die diesem folgenden Wunder. Ausser dem grossen Anfangs- und einem ebenfalls sehr ausgedehnten Schlusschore begegnen wir vielen Arien mit zum Teil recht abstracten Texten und vielen Chören. Im Allgemeinen ist die Handlung einfach vorgestellt, die Monotonie der Recitative durch Arien oft unterbrochen worden; auch sollte durch den allen bekannten Choral die Kirchengemeinde wie in der *Matthäus-Passion* zur Mitbeteiligung herangezogen werden. Halb dramatische Darstellungen der Leidensgeschichte sind überhaupt jener Zeit sehr gebräuchlich gewesen, so hat z.B. in Leipzig selbst und zwar in der kleinsten Kirche der Stadt eine derartige Aufführung stattgefunden.

Die *Johannes-Passion* zerfällt wie ihre Nachfolgerin in zwei Teile, die am Charfreitag vor und nach der Predigt zur Darstellung kamen. Es findet sich auch hier der erzählende Evangelist (Tenorstimme), der, so wie andre Personen zum Sprechen kommen, von andern Stimmen abgelöst wird. Dasselbe findet statt, wenn die Chöre der Juden und Priester in die Handlung eingreifen. Hochbedeutend erscheint jedenfalls der Eingangschor, der übrigens nach der Vollendung der *Matthäus-Passion* geschrieben worden ist und an dessen Stelle früher der in das ebengenannte Werk hinübergenommene Schlusschor vom ersten Teil der *Matthäus-Passion* gestanden hat. Im Uebri-gen ist der erzählende Evangelist hier noch mehr Hauptsache wie dort, hebt

die Partie Christi sich nicht besonders hervor, sind die Recitative einfach gehalten, erscheinen die Arien weniger bedeutend und liegt das Hauptgewicht in den Chören. Wegen ihrer breiteren Fassung stehen aber auch diese, wenn sie Vorgänge der Handlung schildern, hinter denen der *Matthäus-Passion* zurück. Eine hohe Wertschätzung darf aber der edle milde Schlusschor beanspruchen, der in Verbindung mit dem bedeutungsvollen Eingangschor das Ganze in höchst würdiger Weise einrahmt.

Nach Forkels Bericht hat Bach fünf Passionen geschrieben, die einen Bestandteil der für fünf Kirchenjahre gelieferten Musikwerke ausmachen. Philipp Emanuel hat sein Erbteil, die *Johannes-* und *Matthäus-Passion* gewissenhaft aufbewahrt, während die drei Friedemann anheim gefallenen in Folge des dissoluten Lebenswandels, dem dieser hochbegabte Mann späterhin mehr und mehr verfiel, leider verloren gegangen sind. Zwar hielt Spitta die in Carlsruhe befindliche *Lucas-Passion* für eine echte Handschrift Bachs, weil zwei *J.J.* (Jesus juvat) sich auf dem Titel zugefügt befinden, die Bach nur bei eignen Compositionen, niemals bei Copien fremder Arbeiten zuzusetzen pflegte, musste aber eingestehn, dass dieselbe mit der *Johannes-Passion* keinen Vergleich aushalte und wahrscheinlich des Meisters Jugendzeit angehöre. Weit wertvoller dürfte wohl die *Marcus-Passion* gewesen sein, wenn, wie Rust nachgewiesen, Bach in diesem Werke seine herrliche Trauercantate auf die verstorbene Königin von Polen zum grossen Theile wieder hatte erstehen lassen.

Ausser der grossen *h-Moll-Messe* hat der Meister noch vier kurze vierstimmige in F-, A-, G-Dur und g-Moll sowie eine fünfstimmige in c-Moll hinterlassen. Ferner ein fünfstimmiges Kyrie und Gloria in e-Moll, drei Kyries, ein Offertorium, eine kurze vierstimmige Messe in a-Moll, eine andre gleichartige mit der originellen Orchesterbesetzung von zwei Violinen, Contrabass und zwei Posaunen sowie eine dreichörige in G-Dur. Wie schon früher gesagt, bestehen die kurzen Messen nur aus dem Kyrie und Gloria, und die in A-Dur gesetzte erweist sich als die vorzüglichste unter ihnen. Marx teilt in seinem Lehrbuch einen ganz prächtigen Circelcanon recitativischen Characters daraus mit, und Bitter hebt das Werk rühmend hervor. Glanzvoll wirkt der Schluss desselben („cum sancto spiritu“), während im übrigen das Wesen der ganzen Messe sehr wohltuend berührt. – Ebenso erzeugt einen bedeutenden Eindruck der Schlussgesang der G-Dur-Messe, in welchem sich

eine colossale contrapunctistische Kunst geltend macht. Abgesehen von den erwähnten werden noch andre Werke dieser Art namhaft gemacht, die Bach aber nicht mit Sicherheit zugeschrieben werden können.

Neben den Cantaten hat Bach auch die Motette gepflegt, deren Form sich eine Zeitlang recht verworren gestaltet hatte, in dem von den Componisten jedem Gedanken eine besondere Melodie gegeben und diese dann einseitig durchgeführt worden war. Später wurde aber alles [die Form] in mehr musicalischer Weise geregelt, und in dieser Umwandlung fand unser Meister, als er sich in ihr versuchte, die Motette auch bereits vor. Sie wurde gewöhnlich auf ein Kirchenlied aufgebaut und mit Choralstrophen geschlossen. Von vierstimmigen besitzen wir sieben, darunter die herrliche „*Jesu meine Freude*“ sowie „*Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*“, ferner zwei fünfstimmige, acht achtsimmige, unter ihnen die für des ersten Rectors Ernesti Beerdigung geschrieben „*Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*“ und die überaus wertvolle „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“: Bekanntlich hat Doles, Amtsnachfolger Bachs, Mozart, als er in Leipzig weilte, mit dieser Motette bekannt gemacht und hierdurch den grossen Meister zu dem Ausspruch veranlasst: „Da ist doch einmal etwas, wovon man lernen kann.“ Ausserdem existirt noch eine bestrittene fünfstimmige Motette von sehr grosser Schönheit „*Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn*“, die aber höchst wahrscheinlich dem älteren Johann Christoph Bach zuzuschreiben ist. Zehn andere sollen verloren gegangen sein.

Ganz zum Schlusse können wir noch der weltlichen und Gelegenheitscantaten gedenken, von denen mehrere wie die für fürstliche Personen geschriebenen schon Erwähnung gefunden haben. Es fällt uns unter den andern auf eine *Bauerncantate*, solche, die für die Schule, eine, die für Gesners Geburtstag bestimmt ist, sowie verschiedene, die zu Hochzeiten componirt sind. Von den speciell weltlichen seien besonders genannt: *Der Streit zwischen Phöbus und Pan*, die *Cantate von der Vergnügsamkeit* sowie die *Caffecantate*, beide mit unglaublich albernem Texten versehen, endlich eine für Sopransolo.

Wenden wir uns dem Instrumentcomponisten zu, so fesseln bei dem grössten Orgelspieler, der bis jetzt gelebt, naturgemäss zuerst die Werke, die er für dies majestätische Instrument geschrieben. Wir besitzen vom Meister ein *Orgelbüchlein* mit 45 Choralbearbeitungen, eine kleine Choralsammlung mit

beziffertem Bass sowie den *Dritten Teil der Clavierübung*, der mit Ausnahme von vier Duetten nur für Orgel berechnet ist und 20 Choralbearbeitungen enthält. Ausser ihnen gibt es deren noch 78 von Bachs Hand, dazu fünf des Weihnachts-Chorals. Für Concertaufführungen berechnet, schuf der Meister eine Reihe von Sonaten, Trios, Concerten, Phantasien, Pastorales, Variationen, die contrapunctistisch über einen Basso continuo gesetzt sind, Canzonen, Praeludien und Fugen, sowie eine zu seinen erbaulichsten Orgelcompositionen zählende Passacaglia (ausserdem auch noch Bearbeitungen Vivaldischer Musikstücke und andres mehr). All diese Werke sind mit grösster Vollendung für das Instrument, dessen Eigenart er wie kaum jemand erkannt hatte, geschrieben, können aber keineswegs als leicht spielbar bezeichnet werden, setzen vielmehr eine grosse mechanische Technik, ausserordentliche Unabhängigkeit jedes einzelnen Fingers und eine ganz bedeutende Registrirkunst voraus, vom gereiften künstlerischen Verständniss abgesehen. An Compositionen für das Clavier besitzen wir eine fast unübersehbare Anzahl, von denen die meisten hier nur eben mit Namen genannt werden können. Der ersten (Arnstädter Zeit) scheint ein ganz eigentümliches Opus zu entstammen, ein *Capriccio* in B-Dur, auf die Entfernung eines Freundes componirt, in dem der noch sehr junge Künstler bei absoluter Verkennung des durch die Musik Ausdrückbaren recht sonderbare Dinge darzustellen versucht hat, wie z.B. die Schmeichelei seiner Freunde, die den betreffenden von der Reise abhalten sollen, Vorstellung verschiedener Casuum, die ihm auf der Reise begegnen könnten und ähnliches mehr. (Auch vier Fantasien und Fugen mögen der Jugendzeit angehören.) Es wären dann zu erwähnen 6 und 12 kleine Präludien, sowie 15 zwei- und 15 dreistimmige Inventionen, der Weimarer Epoche entstammend, sowie die in Cöthen zusammengestellte Clavierübung in vier Teilen. Der erste umfasste 6 *Suiten oder Partiten* (bei deren jeder eine Haupttonart beibehalten war und die ausser einer Einleitung sich zusammensetzten aus einer Folge der damals beliebten Tänze wie Allemande, Menuet, Courante, Sarabande, Gavotte, Passepied, aber auch anderen Stücken wie Rondeaus Scherzo und Burleske und im wesentlichen darboten, was man als die Salonmusik der damaligen Zeit bezeichnen könnte. Der zweite enthielt das in italienischem Geschmack componirte Concert sowie Andante, Presto, Overture nach französischer Art, schliesslich eine Suite zu zehn Stücken. Der dritte vier Duette für Clavier, der vierte eine Arie

mit Variationen, ferner sechs Variationen und eine Ouverture für ein Clavier, drei Variationen für ein oder zwei, zehn andere für zwei Claviere; Canons alla secunda bis zur None hinauf, Fughetta und Quodlibet. Das ganze war auf Bestellung eines russischen Grafen Keyserlinck componirt und mit 100 Louisdor honorirt worden.

Wir gedenken dann der *Chromatischen Fantasie* in d-Moll, einer dreistimmigen Fuge in F-Dur und der sechs grossen, sogenannten *englischen*, auch in England gestochenen *Suiten*, die zu des Meisters bedeutendsten Instrumentalsachen gehören. (Ausser ihnen gibt es noch sechs andere *Suiten*, ferner sechs kleine, sogenannte *französische* von eleganter Haltung sowie acht *Toccaten*, unter denen die in c- und fis-Moll hervorragten.)

Ausserdem wären zu nennen eine Anzahl von Toccaten, Präludien, Fugen, darunter die allgemein bekannte, viel gespielte a-Moll-Fuge, zwei Sonaten für Clavier, elf Concerte nach Vivaldi bearbeitet, sechs Sonaten mit Continuo, *Das musikalische Opfer* (Bearbeitung des von Friedrich dem Großen gegebenen Themas) und verschiedenes andere mehr. Die *Kunst der Fuge* (Bachs letztes Werk) versucht alles zu entwickeln, was musicalisch möglich und in dieser Weise vielleicht nur Bach einzig alleine möglich war, und zwar aus einem Thema, das ziemlich einfach, ja fast uninteressant erscheint und nicht im entferntesten ahnen lässt, was des Meisters Hand ihm ablocken sollte. An dem *Woltemperirten Clavier*, dieser allgemein verbreiteten Mustersammlung von *Preludien und Fugen*, können wir mit blosser Namenservähnung nicht vorbeigehn [uns begnügen]. Beruht ihr Hauptwert vorzüglich auf den Fugen, so ist doch nicht zu läugnen, dass auch in vielen Präludien sehr schöne Musik niedergelegt ist. Zum Teil im freien Styl geschrieben, erscheint ein jedes von ihnen neu und anders geartet, die contrapunctistisch gestalteten enthalten hie und <da> kleine fugirte Sätze, die aber mit der folgenden Fuge in keinem motivischen Zusammenhange stehen. Wir können unter ihnen unterscheiden mehr verstandesmässige, die durch contrapunctistische Behandlung fesseln wie das grosse in *Es*, durch Originalität wie das *gis-Moll-Präludium* oder durch Belebtheit wie die in G- und B-Dur, alle im ersten Teile, ferner gewichtige wie das in *C*, oder das mit Fanfaren ausgestattete in *D*, schließlich die beiden sehr schönen elegisch gearteten in f-Moll und fis-Moll, alle diese im zweiten Teile.

Die Fugen überraschen durch die erstaunliche Mannichfaltigkeit ihres Characters und die enorme Plastik ihrer melodischen Erfindung. Nur sehr wenige derselben erinnern an Schulstaub und verraten steifen Character, in den allermeisten pulsirt blühendes Leben und fesselt uns neben der Character-verschiedenheit auch die überraschende Mannichfaltigkeit der Behandlung. Wir können sehr belebte unterscheiden wie die beiden in F-Dur und in cis-Moll, im II. Teile, gewichtige und getragene, von denen einige wie die grosse cis-Moll im I., die b-Moll im II. Teile gradezu machtvoll und grossartig erscheinen, elegische wie die f-Moll im II., die gis-Moll im I. Teile, sowie rein liebenswürdige, zu denen die Cis-, B-Dur des I. sowie die F-Dur des II. Teils zu rechnen wären. Oft verschmäh't Bach in diesen Fugen die Anwendung der contrapunctistischen Künste, zu Zeiten entfaltete er aber auch eine ganz staunenswerte Gelehrsamkeit, wie schon in der das Werk eröffnenden in C-Dur, und besonders in der dis-Moll Fuge des I. und der b-Moll des II. Teils.

Immer originell, geistreich, wirksam, weisen sie kaum je matte Stellen auf, erscheint die allgemeine Melodieführung nie monoton und müssen wir in ihnen unerreichte, nicht genutzte Muster verehren.

Von andren Compositionen wären noch 6 *Sonaten für Violine und Clavier* zu zählen, die meist vierteilig sind, während die sechste fünf Teile aufweist. Diese Werke gehören zu Bachs edelsten, originellsten und wertvollsten Instrumentalcompositionen. (Ausserdem gibt es noch andre Stücke für Clavier und Violine, darunter eine Suite, 9 Trios [für Violine oder Flöte berechnet], 3 Sonaten für Clavier und Viola da Gamba, ein, wie es scheint, von Bach bevorzugtes Instrument, und drei für Clavier und Flöte. Ferner sieben Clavier-Concerte und sechs für den Flügel, ferner zwei Concerte für drei Flügel, von denen eins und das andre neuerdings oft aufgeführt worden, sowie vier solche für das Clavier. Ausserdem Concerte in F-, G-, D-, B-Dur, dem Markgrafen von Brandenburg gewidmet. Colossale Schwierigkeiten enthalten sechs Violin-Soli ohne Begleitung, da sie eine sehr sichere Beherrschung des polyphonen Spieles voraussetzen, übrigens wie auch sechs für Violoncell gesetzte, einfacher geartete, zum Teil sehr schöne Musik enthalten: der letztern contrapunctistische Meisterschaft wird von Kirnberger besonders rühmend hervorgehoben. Die sehr bekannte *Chaconne*, eines der grossartigsten Stücke, die je für Violine allein geschrieben wurden und die durch jede

auch noch so künstlerisch gestaltete Begleitung notwendig verlieren muss, kann bei dieser Aufzählung nicht übergangen werden.)

Ferner sei noch gedacht zweier Violinconcerte, eines Präludiums mit Fuge für Laute, fünf Duos, eines *Doppelconcertes für 2 Violinen*, eines Trios für Streichinstrumente, sowie eines Quartetts für Oboe, Violine, Bratsche und Violoncell. Schließlich dreier Ouverturen, einer Suite für Streichorchester und einer Symphonie in D-Dur mit drei Trompeten und Pauken. Letztere ist sehr prächtig im Klang und gemahnt fast an Beethoven, insbesondere an dessen zweite Symphonie.

Eine unglaublich grosse Anzahl von Geisteserzeugnissen, die der gewaltige Meister uns hinterlassen! Und zwar eigentlich dem neunzehnten Jahrhundert und dessen Nachfolgern. Denn nahezu 80 Jahre war er fast vergessen, wurde vielleicht als grosser Orgelmeister und Contrapunctist mit Ehrerbietung genannt, trat aber mit seinen Werken nicht an das Tageslicht und musste harren bis zum Jahre 1829, wo die Begeisterung des jugendlichen Mendelssohn gegen den Willen des alten Zelter durch Aufführung der *Matthäus-Passion* ihn seinem deutschen Volke wieder nahe brachte. Echt deutsch ist auch der Meister gewesen, gesund und kräftig, kernhaft und nicht selten knorrig, Härten und Eckigkeiten nicht scheuend, auch wol [und ebenso] dem Geist der Zopfzeit Tribut zahlend mit Schnörkeln und modischen Verzierungen. Aber überall erfüllt von Leben und Kunde gebend von einer Zeugungskraft, die unerschöpflich erscheint und, je mehr sie sich ausgibt, um so kräftiger wird. So unendlich fleissig er gewesen als Instrumentalcomponist und so viel ihm die bald nachher, freilich auf neuen Grundlagen und zu neuen Zielen emporstrebende Instrumentalmusik auch verdankt, so liegt das Hauptgewicht seines Schaffens doch in der Gesangsmusik, die, insoweit sie der Bühne nicht angehörte, im wesentlichen geistlicher Art sein musste. Wie Händel, unsres Meisters grosser Mitstrebender, war Bach positiv gläubiger, evangelischer Christ; der evangelische Choral bildete den Ausgangspunct und den Grundstock seines künstlerischen Schaffens, und die Verherrlichung der christlichen Religion durch die Tonkunst erschien ihm als seine Lebensaufgabe.

Cantate und Motette sind von ihm auf den Höhepunct geführt worden, in den Choralbearbeitungen hat ihn niemand erreicht, mit der *Matthäus-Passion* hatte er etwas ganz Neues geboten und in der *h-Moll-Messe* den alten Text auch wieder auf ganz neue Art tonkünstlerisch gestaltet. Wie Dommer Bach

sehr richtig characterisirt, begnügt er sich nicht, den Inhalt nur in seiner Allgemeinheit zur Darstellung zu bringen, sondern verrät vielmehr den echten Nachkommen Heinrich Schützens durch das Bestreben, den Text durch Betonung des Wortes und Darlegung aller Einzelheiten zu interpretiren, in allen seinen Details auseinanderzusetzen und in seinen tiefsten Tiefen hinein zu erhellen. Dass Bach des Ausdrucks für alle menschlichen Regungen, von der kindlichen Freude bis zum tiefsten Seelenschmerz vollständig mächtig ist, braucht kaum ausdrücklich erwähnt zu werden. Unnötig ist es auch, seiner staunenswerten Meisterschaft im Contrapunct zu gedenken, die in der That etwas Verblüffendes hat, wenn die unglaubliche Freiheit und Ungenirtheit, die ihm erlaubte, sechsstimmige Fugen zu improvisiren und aller Fesseln zu spotten, in Rechnung gezogen wird.

Allerdings geht Bach auch manchmal bis an die äusserste Grenze des Zulässigen, wo die Wirkung von einem thatsächlichen Chaos nicht mehr weit entfernt zu sein scheint; denn in Compositionen für Chor mit begleitendem Orchester erhalten wir nicht selten den Eindruck, dass bei ganz selbständiger Führung des Orchesters wie des Chores auf den zufälligen Zusammenklang beider oft keine Rücksicht genommen wurde. (Beim Durchspielen am Clavier ergeben sich dann fast unerträglich dünkende Härten, die natürlich bei der beabsichtigten Darstellung durch Singstimmen und Instrumente ausserordentlich gemildert werden, aber doch in vielen Fällen als wirkliche Härten sich erweisen. Ein Beispiel hierfür gewährt die grossartige Litanei: „*Nimm von uns Herr, Du treuer Gott*“, in der die angeblich von Luther erfundene Melodie canonisch im vierstimmigen Chore erklingt, die letzt eintretende Stimme die Verlängerung bringt und das die Litanei mit seinem Vorspiele einleitende, die Choralzeilen durch Zwischenspiele verbindende Orchester vollkommen selbständig gestaltet ist. Sowol Chor wie Orchester sind hier durchaus genial behandelt worden, wir empfangen überall den Eindruck, dass Bach grade diese Litanei aus der Tiefe des Herzens heraus geschrieben habe, die Zusammenklänge von Chor und Orchester erscheinen aber oefters recht gewagt und bewegen sich manchmal auf den äussersten Grenzen des Erträglichen.)

In dieser Beziehung hat man den Meister auch keineswegs nachgeahmt, vielmehr in der Folgezeit mehr und mehr auf Vervollkommnung des Wohlklanges geachtet. Andererseits hat man aber auch unterlassen, äusserst viel

Nachahmenswertes aufzuspüren, zu studiren und sich anzueignen, vielmehr vorgezogen, den grossen unermesslichen Schatz, der hier aufgehäuft lag, unbeachtet und unbenutzt der Vergessenheit zu überliefern. Dass dies möglich gewesen, will uns heute zu Tage fast unglaublich erscheinen, auch sollte man annehmen, dass die Aufnahme, die Bach nur drei Jahre vor seinem Tode bei König Friedrich in Potsdam gefunden, mit der so schnell eintretenden Ignorirung einer so gewaltigen Persönlichkeit sich nicht in Einklang bringen lasse. War doch auch der weltberühmte Hasse stets bereit gewesen, Bach in Dresden bei sich zu empfangen oder den Meister zu besuchen, wenn ihn sein Weg nach Leipzig führte.

Aber gleichwol lässt sich die Thatsache nicht läugnen: Der Meister wurde bald genug nach seinem Tode vergessen, und einer viel spätern Zeit erst blieb es vorbehalten, ihn seinem Volke wieder nahe zu führen und ihm als einem der allergrössten Meister, die gelebt haben, den ihm gebührenden Platz in der Musikgeschichte zu sichern.

Bachs Nachkommenschaft

Von Bachs zahlreichen Kindern waren nur vier Söhne und drei Töchter am Leben geblieben. Von den erstern, die sämmtlich die Musik zu ihrem Lebensberuf erwählten, hat dem Vater geistig am nächsten gestanden der jedenfalls am meisten begabte Sohn Wilhelm Friedemann. Leider hat er in Folge ungeordneten Lebenswandels die grossen Hoffnungen nicht erfüllt, die man von ihm hegen durfte. Nachdem er in Dresden und Halle Organistenstellen bekleidet, die er wieder aufgeben musste, hat er später seinen Aufenthalt in Berlin genommen, wo es aber von Stufe zu Stufe mit ihm abwärts ging, bis er in elenden Verhältnissen 1784 daselbst seinen Tod fand. Nach einstimmigem Zeugnis der Zeitgenossen soll er ein ausgezeichnete Fugenmeister und Contrapunctist gewesen sein, auch besass er gewiss Tiefsinn und Gelehrsamkeit, darüber auch Züge, die an ganz moderne Genialität gemahnen und zu Vergleichen mit neuern Meistern, z.B. Schumann anregen könnten. Jedenfalls ist das Gesamturteil über ihn noch nicht etwa abgeschlossen, muss vielmehr so lange zurückgehalten werden, bis noch mehr von seinen Compositionen an das Tageslicht getreten sein wird. Traurig erscheint es auf jeden Fall, dass wir in Folge seines Leichtsinnes um die ihm anvertrauten andern Passionen seines Vaters gekommen sind, selbst wenn die-

selbe, wie behauptet worden, der *Matthäus-*, ja selbst der *Johannes-Passion* an Wert nachgestanden hätten. Uebrigens [Andrerseits] ist aber nicht gerade anzunehmen, dass Sebastian Bach seinem Lieblingssohne die weniger hervorragenden Passionen als Erbe überliefert haben sollte. – Die jüngern Söhne aus zweiter Ehe waren ebenfalls Musiker geworden und werden gegenwärtig gewöhnlich als der „Bückerburger“ und der „Londoner“ Bach bezeichnet. Beide gelangten in der Musikwelt zu Ansehn. Der erstere, Johann Christoph, starb 1795 als Capellmeister in der kleinen Hauptstadt des Fürstentumes Schaumburg-Lippe, als letzter aus Bachschem Stamme hervorgegangener Musiker kann dessen Sohn angesehen werden, der als Cembalist der Königin und Lehrer des Prinzen in Berlin angestellt war, 1845 daselbst starb, zum Ruhme des Namens aber nicht weiter beigetragen hatte. Johann Christian, erst Domorganist in Mailand, später in London bis 1782 als Lehrer und Componist lebend, wusste dem Geschmacke der Zeit geschickt zu huldigen und genoss infolgedessen grosse Beliebtheit. Weitaus die grösste Bedeutung für die Musikgeschichte gewann aber Sebastians zweiter Sohn Philipp Emanuel, der, wenn auch von Friedemann an Begabung übertroffen, diesem doch an Fleiss, Streben, Gediegenheit und geordneter Lebensführung so überragte, dass er befähigt wurde, sehr Bedeutendes, die Tonkunst Förderndes zu leisten, insbesondere aber für die von nun an sich freier regende Instrumentalmusik die Wege zu bahnen. – Mit ihm werden wir uns später eingehender zu beschäftigen haben.

Georg Friedrich Händel

Georg Friedrich Händels Vorfahren waren Kupferschmiede nach ihrem Berufe. Der Vater des Meisters hantirte als Barbier, unterzog sich aber auch den Verrichtungen eines Wundarztes. Seine erste Ehe hatte ihm Besitz und Wohlstand gebracht; 1653, in vorgerückten Alter verheiratete er sich zum zweitenmale, und zwar mit einer noch jugendlichen Pfarrerstochter, Dorothea Taust mit Namen, deren Grossvater Böhmen seines Glaubens halber verlassen hatte. Der erste Sohn aus dieser zweiten Ehe starb bald, der zweite, unser Meister, erhielt die Namen Georg Friedrich. Ausserdem gehörten noch zwei Schwestern zur Familie, von denen die erste unverheiratet starb, wäh-

rend die zweite, Dorothee Sophie, ihres Bruders Zuneigung in so hohem Grade besass, dass er ihre Tochter seiner Zeit zu seiner Erbin ernannte. Geboren wurde Georg Friedrich am 23. Februar 1685, also nur wenige Wochen vor Bach, zu Halle a.d. Saale, in einem Hause am Schlamme, das leicht zu finden sein soll, gegenwärtig auch durch eine Gedenktafel ausgezeichnet worden ist. Bei seiner Geburt war der Vater bereits 63 Jahre alt, die Mutter dagegen erst 34. Da sie das 80. Jahr erreichte, war es ihr vergönnt, noch den hohen Ruhm ihres grossen Sohnes mitzuerleben.

Wie beide Eltern kraftvolle Leute genannt werden durften, besass auch ihr Sohn einen starken kräftigen Körper und eine hohe imponirende Gestalt. Als geistiges Erbteil war ihm Energie und Freiheitsliebe vom Vater überkommen, innige Frömmigkeit dagegen von der Mutter. Gegen den musicalischen Beruf war der Vater übrigens so eingenommen, dass der junge Händel nur verstohlen, und zwar unter dem Dache auf seinem Spinette zu spielen wagte, wodurch er bei alledem aber frühzeitig den Grund legte zu seiner später so ausserordentlich entwickelten Virtuosität. Als eine kleine Reise nach Weissenfels, von der der Knabe ausgeschlossen bleiben sollte, ins Werk gesetzt ward, hatte er verstanden, die Mitreise zu erzwingen, und erregte dann in der kleinen Residenzstadt das allgemeine Interesse der Musiker, wie auch des Fürsten. Der hochangesehne Organist Zachau übernahm von dieser Zeit an Händels Unterricht, und dieser hat seinem Lehrer, obwol über dessen Orgelspiel wie Composition neuerdings ziemlich ungünstige Urtheile laut geworden sind, sein ganzes Leben hindurch grosse Dankbarkeit bewiesen. Frühzeitig schon versuchte der junge Mann sich im Componiren, wie er denn auch im allgemeinen als frühreif bezeichnet werden konnte.

Nur 11 Jahre alt, unternahm er 1696 eine Reise nach Berlin, wo der früher erwähnte, intrigante Buononcini den Knaben durch schwierige Compositionen in Verlegenheit zu bringen trachtete. Doch scheiterte er an Händels Geschicklichkeit, die nebenbei den ebenfalls in Berlin anwesenden Italiener Ariosti zu sehr freundlichem Verhalten Anlass gab. Am Hofe erregte Händels Spiel Aufsehn, und Friedrich I., jener Zeit noch Churfürst von Brandenburg, wollte ihn ausbilden lassen und nach Italien schicken. Der Vater lehnte jedoch ab, und, obwol er bald darauf starb, studirte, seinem Willen nachgebend, Händel Jura, nachdem er bereits mit 17 Jahren für universitätsreif anerkannt worden. Daneben muss er aber ganz eifrig sich mit der Tonkunst be-

schäftigt haben, da Telemann, der auch nach seiner Verwandten Willen nicht Musiker werden sollte, erzählt hat, es sei ihm, als er nach Leipzig zur Universität gereist sei, in Halle von dem „wichtigen“ G. F. Händel wieder Notengift beigebracht worden.

1702 war der junge Mann jedenfalls Student, Organist und Componist zugleich, und für letzte Tätigkeit zeugt das aus dieser Zeit stammende „*Laudate pueri*“. Das juristische Studium fesselte ihn aber nicht lange, da er im folgenden Jahre (1703) sich nach Hamburg wandte, das am Anfang des 18. Jahrhunderts eine grosse Anziehungskraft für alle Deutschen besessen haben muss, an Grösse und Reichthum aber auch die meisten deutschen Städte weit überragte. Für die damals in Blüte stehende Oper schrieb Händel die *Almira*, die ganz den Zuschnitt der venetianischen Oper, wie sie sich seit Cavalli gestaltet hatte, aufwies und deren Musik als recht ungleich bezeichnet werden kann. Deutsche und italienische Arien wechselten darin ab, ein Possenreisser fehlte nicht, andererseits erfreuten aber auch einige hochstrebende Stellen. Die später componirte Oper *Nero*, in der Mattheson als Sänger von der Bühne Abschied nahm, ist verloren gegangen, ebenso *Florinda und Daphne*. Eine Passion, die der junge Meister nach dem Evangelisten Johannes componirt hat, wird von seinem Biographen Chrysander sehr hoch gestellt. Der Text ist zusammengesetzt aus Bibelworten und sehr schlichten Versen des bereits erwähnten „Dichters“ Postel.

Hermann Kretzschmar rühmt eine grosse Bassarie als seltsam, aber sehr grossartig. Wie Riemann erzählt, habe Keiser die *Almira* und den *Nero* nochmals componirt und diese Opern dann an Stelle der Händelschen aufführen lassen.

Jedenfalls hat der junge Meister sich bald von der Bühne zurückgezogen und auf musicalischen Privatunterricht beschränkt, der ihm übrigens die Möglichkeit gewährte, sich 200 Ducaten zu ersparen. Mit Mattheson stand er anfangs in freundschaftlichem Verhältnisse. Wie dieser berichtet, sei 1703 Händel in Hamburg angekommen, reich an Fähigkeit und gutem Willen. Fast seine erste Bekanntschaft sei Mattheson selber gewesen, der ihn überall umhergeführt und mit den Hamburger Zuständen vertraut gemacht habe. Eine Zeitlang sei Händel im Theater an der zweiten Violine thätig gewesen, als aber einmal der Clavierspieler gefehlt, sofort als solcher eingesprungen, und habe sich dabei als ganzer Mann erwiesen. Mattheson hatte ihn dem engli-

schen Gesandten empfohlen, Händel auch zu einer Reise nach Lübeck bere-
det, wo für den berühmten Buxtehude ein Nachfolger gesucht wurde. Beide
Künstler spielten dort auf allen Orgeln und erwiesen auch dem Spiel des al-
ten Meisters die ehrerbietigste Teilnahme. Als sie aber erfuhren, dass, um
das Amt zu erhalten, der betreffende Aspirant sich dazu verstehen musste,
Buxtehudes Tochter zu heiraten, zogen sie vor, auf ihre Absicht zu verzich-
ten und Lübeck schnell zu verlassen. Bald darauf geriet Händel in Zwist mit
Mattheson, wurde beim Verlassen des Theaters von ihm insultirt, die Degen
flogen aus der Scheide, und die Sache hätte eine recht unangenehme Wen-
dung nehmen können, wenn Matthesons Klinge nicht zersprungen wäre.
Angesehene Hamburger brachten eine Aussöhnung der Beiden zu Stande, und
nach Matthesons Bericht waren sie noch bessere Freunde geworden wie vor-
her. Allerdings wird dies von Hermann Kretzschmar bestritten, demzufolge
Mattheson Händel schriftstellerisch sehr ungleich, nämlich bald günstig,
bald bissig behandelt habe. Jedenfalls war des jungen Meisters Aufenthalt in
Hamburg von kurzer Dauer.

Nachdem er daselbst mit dem Bruder des Grossherzogs von Toscana, Gaston
de Medici, bekannt geworden und sich genügend mit Geldmitteln versehen
wusste, wagte er es, nach Italien zu gehen, das in Deutschland, und zwar bis
zum Ende des 18. Jahrhunderts noch unbestritten für das Haupt-Musikland
anerkannt wurde. Die Oper war allerdings in Italien dermassen heimisch,
dass selbst die kleinsten Orte Singbühnen besaßen, während die Thätigkeit
der für sie schaffenden Componisten enorm genannt werden muss. Auch
wirkte unläugbar das Volksleben ein auf die Kunst, es bestand eine enge
Fühlung zwischen beiden, und Händel erfuhr durch die Wahrnehmung dieser
Zustände eine mächtige Einwirkung. Auch verraten vielfache Anzeichen in
seinen Compositionen die Liebe fürs italienische Volk und dessen Musik. Im
übrigen reiste er aber durchaus wie ein vornehmer Mann, war bei Prinzen zu
Gast, und hatte meist einen Palast und eine Kutsche zu seiner Verfügung.
Auch einen Geschmack für Gemälde hatte er nach Art der vornehmen Italie-
ner sich bereits angeeignet. Wahrscheinlich ist er direct von Hamburg nach
Florenz gereist und hat diesen Weg von Januar bis März 1707 zurückgelegt.
Die dramatische Cantate, die durch den grossen *Carissimi* populär geworden
war, hatte in der Hausmusik eine grosse Stellung eingenommen und unseren
Meister veranlasst, sich sofort in dieser Kunstgattung zu versuchen. Es ent-

standen 12 Solo-Cantaten, denen später 156 ähnlich geartete folgen sollten. Ueber Ostern verweilte Händel in Rom, wo er drei Psalmen componirte, darunter noch einmal *Laudate pueri*, welcher eine Neugestaltung erfuhr. Im Sommer ging er nach Florenz und schrieb daselbst seine erste italienische Oper *Rodrigo*, die eine sehr gute Aufnahme erlebte. Die Hauptpartie war einem Sopranisten übertragen, nur eine Nebenrolle mit einem Tenoristen (der einzigen hier verwendeten Männerstimme) besetzt worden. Die Zeit von Januar bis März 1708 brachte er in Venedig zu, woselbst er für das Theater Chrysostomo die *Agrippina* schrieb. Das gradezu scheussliche Textbuch war mit einer recht frischen Musik umkleidet worden; die Oper erlebte einen so grossen Erfolg, dass Händel mit einem Schlage in ganz Italien Berühmtheit erlangte. Allerdings war Venedig jener Zeit für Opernerfolge auch die tonangebende Stadt. Chöre kamen nach der damaligen Sitte in diesem Werke nicht vor; die Hauptpartie hatte die berühmte Vittoria Tesi übernommen, die Händel lange treu und ergeben geblieben ist und der man sogar ein Verhältnis zum deutschen Meister angedichtet hat.

Möglicherweise haben sich von berühmten italienischen Künstlern [Meistern] zur selben Zeit auch Gasparini und Lotti in Venedig aufgehalten. Als die Rückkehr nach Rom erfolgt war, entstanden zwei kleine Oratorien: *Resurrezione* und *Il trionfo del tempo*. Im ersteren fällt eine eigentümlich brillante Instrumentation auf mit vierfachen Violinen, die auch später von Händel gern verwendet worden ist. Auch wird mitgeteilt, dass der junge Meister dem grossen Corelli, der für den ersten Geiger seiner Zeit galt, einmal die Violine aus der Hand gerissen habe, um ihm eine gewisse Stelle etwas feurer, wie er sie sich gewünscht, vorzuspielen.

Da zu jener Zeit in Rom die Oper verboten war, schrieb Händel viele Cantaten und verlebte im übrigen daselbst die glücklichste Zeit seiner Jugend. 1690 war daselbst die „Arcadische Gesellschaft“ gegründet worden, der viele grosse Musiker, ausserdem aber auch andre Künstler, höchste Beamte, Fürsten, ja sogar der Papst als Mitglieder angehörten; auch versammelte sich eine andre beim Cardinal Ottoboni, bei der viele Musik gemacht und alle Compositionen des jungen Händel aufgeführt wurden. Händel lebte bei dem Fürsten Ruspoli und verkehrte viel in der allerhöchsten Gesellschaft. Cardinal Ottoboni veranlasste einen Wettstreit zwischen ihm und Domenico Scarlatti, bei welchem die Preisrichter zu keiner Entscheidung gelangten, Scarlat-

ti sich aber für Händel entschied und hierdurch den Grund legte zu dauernder Freundschaft, die von da ab die beiden grossen Künstler verband. Unerwähnt bleibe nicht, dass mehrfache Bekehrungsversuche an Händel herantraten, die er aber sämmtlich und in männlicher Weise abzuschlagen verstanden hat. Auch mit Alessandro Scarlatti wurde er bekannt, der in jenen Jahren seinen Aufenthalt nach Rom verlegt hatte, doch verweilte Händel vom Juli 1708 bis zum Herbst 1709 in Neapel, nachdem er mit schwerem Herzen von Rom geschieden war. In Neapel erstand ein Schäferspiel, *Acis, Galatea und Polyphem*, für Solostimmen, das mit der später sehr berühmt gewordenen Composition nur den Stoff gemein hat. Ferner französische Chansons und andre Schöpfungen, die auf Händels Beschäftigung mit italienischen Nationalweisen hindeuten. Er kehrte dann nach Rom zurück, verbrachte jedoch den Carneval 1710 in Venedig.

Dort traf er den früher besprochenen vortrefflichen Componisten Steffani, der für sein Capellmeister-Amt in Hannover einen Nachfolger suchte und Händel vorlaeufig als zweiten, neben ihm wirkenden Dirigenten in Vorschlag brachte. Obwol dieser nach Paris und London zu gehen beabsichtigte, nahm er den Antrag doch an, da die Hannövrische Capelle für ausgezeichnet galt, Engländer und Hannoveraner aber sich bereits wie ein zusammengehöriges Volk betrachteten. Denn das churfürstliche Haus von Hannover besass Berechtigung zur Thronnachfolge in England, und bekanntlich hat Georg I. auch sehr bald nach dieser Zeit den englischen Thron bestiegen.

Händel liess sich infolgedessen leicht ueberzeugen, dass der Weg nach London durch einen Aufenthalt in Hannover gut vorbereitet werde; günstige Urlaubsbedingungen waren ihm zugestanden worden, und er machte in der Folge so ausgiebigen Gebrauch davon, dass von seinem kurzen Verweilen in Hannover kaum etwas zu berichten bleibt. Steffani hatte ihm seine ganze Gunst zugewendet und überliess ihm, als seine diplomatischen Geschäfte ihn von der Musik fern hielten, seinen Capellmeister-Dienst vollständig; bereits 1710 nahm aber der junge Meister einen mehrmonatlichen Urlaub, um sich in London vorzustellen, und die warmen Empfehlungen des hannövrischen Hofes bahnten ihm so glücklich den Weg, dass er Anfang 1711 mit seiner Oper *Rinaldo* vor das Haymarket-Theater treten konnte.

Da wir England seit der kurzen, glänzenden Musikperiode, die mit der Regierungszeit der Königin Elisabeth zusammenfällt, aus dem Gesicht verloren

haben, wird es gut sein, der englischen Zustände zu gedenken, und zwar um so mehr, als kurz vor Händels Auftreten der bedeutendste und genialste Componist, den England bisher erzeugte, seine Wirksamkeit abgeschlossen hatte. Nach der Periode der Tallis und Bird war in England eine Zeitlang wenig Musik geschaffen worden, die Tonkunst aber mit grosser Liebe gepflegt und genossen wurden. Auch hier wie in Frankreich hatte man versucht, eine nationale Oper zu schaffen, doch war der Erfolg ausgeblieben, da die Bemühungen der Künstler nicht die Hülfe von Seite der Nation fanden, die Cambert und Lully gleich von Anfang nicht gefehlt hatten. Henry Purcell wäre der Mann gewesen, diese Aufgabe zu lösen, trotzdem er nur das Alter von 37 Jahren erreichte, wenn auch die Tonkunst als solche grosser und allgemeiner Zuneigung sich erfreute. Unter Cromwells puritanischer, aller Kunst feindlich gesinnter Regierung drohte aber der Stillstand in der Production für dieselbe gradezu vernichtend zu werden. Nach der Hinrichtung Carls I. (1649) waren die Theater geschlossen worden, und erst sieben Jahre später wurde ein solches wieder eröffnet. Nach dem Einzuge Carls II. 1660 nahmen aber sämtliche Künste einen neuen Aufschwung, in der Musik dominirten zuerst die Franzosen, später die Italiener, um die Instrumentalkunst aber machte sich sehr verdient der Engländer Bannister, der von 1669 an gleich Lully eine Bande von 24 Violinisten zu dirigiren hatte. In der letzten Hälfte trat nun der geniale Mann auf, Dank dessen Thätigkeit die unter dem Puritanismus niedergedrückte Tonkunst wieder aufzuatmen vermochte.

Henry Purcell, der bedeutendste der in England gebornen Tonkünstler, erblickte das Licht 1658 zu London, und erhielt seinen ersten Unterricht von seinem Vater und nach dessen Tod von seinem Oheim, die wahrscheinlich beide in Carls II. Kapelle angestellt waren. Auch Purcell selbst wurde als Sänger in diese Capelle aufgenommen und entwickelte sich so rasch, dass er als 22-jähriger Mann schon die volle Reife der Künstlerschaft sein nennen konnte. *Dido und Aeneas*, seine 1680 aufgeführte Oper, gilt als Meisterwerk und wurde für England epochemachend, insofern zum ersten Male das Musikdrama ohne Dialog und in englischer Sprache auf englischem Boden erschien. In gewisser Hinsicht ähnelt übrigens die Purcellsche Schreibweise ganz auffällig der Händelschen, wie letztere sich in England gestaltete. Der Ausdruck der Gesänge ist so gesund und selbst die dem Zeitgeschmack zusagenden und von Händel bekanntlich viel verwendeten Coloraturen der Gesangsstimme haben ein so kernhaftes Wesen, dass man stellenweise den deutschen Meister zu vernehmen glaubt. Auch wird man sich kaum dem

Eindrücke verschliessen können, dass Purcell von Händel jedenfalls sehr beachtet und studiert worden und auf dessen Schreibweise nicht ohne Einfluss geblieben ist. Langhans teilt ein interessantes Recitativ aus der *Dido* mit, in dem zu tonmalerischen Zwecken Coloraturen angebracht worden sind und das eine ganz entschiednere Originalität bekundet. Auch sollen die Chöre in dieser Oper, im Gegensatz zur italienischen Manier eine bedeutende Rolle spielen und in ihrer dramatischen Bewegtheit bereits auf Händel hinweisen. Purcell war sehr fruchtbar, ausser seinen 38 Opern hat er in seinem kurzen Leben auch noch Kirchenwerke geliefert, unter denen seine Anthems (Anti-hymnen oder Antiphonen), die der deutschen geistlichen Cantate verwandt sind, hervorragen, sowie ein Tedeum, dessen Traditionen Händel an mehreren Stellen in seinem *Utrechter Te Deum* gefolgt ist. Die Instrumentalmusik Purcells erscheint noch mager und wenig entwickelt, insbesondere wenn man sie mit der Bachschen vergleicht, dagegen hat er sich mit grossem Glück auf dem Gebiete des damals in England sehr beliebten Canons versucht und Langhans teilt auch hiervon anmutige Proben mit. Das Hauptgewicht liegt jedenfalls in seinen Opern, die man fast mehr als ausgeführte Schauspielmusiken wie als Opern bezeichnen könnte, die aber durchweg dramatischen Geist besitzen und neue Formen aufweisen. Der Meister hatte nämlich nach seiner *Dido*, die im Cavallischen Style mit Recitativen ausgestattet war, dem gesprochenen Dialog wieder eine Heimstätte bereitet und zu Gunsten desselben das Recitativ fallen lassen. Nach Hermann Kretzschmars Urteil findet sich für die Verschmelzung von Chor und Sologesang, wie er bei Purcell anzutreffen, in der früheren Musikgeschichte kein Vorbild. Seine Thätigkeit auf dramatischem Gebiete fand aber keine Nachahmung, und eine national englische Oper konnte sich somit nicht entwickeln, da zu viele Hindernisse in den Zeitverhältnisse einer solchen Entwicklung widerstrebten; Durst nach Macht und Wohlstand, sagt Langhans, hatten schon damals Englands geistige Kräfte derart in Anspruch genommen, dass weder Zeit noch Neigung verblieb zur Pflege idealer Güter, und man sich auch, was die Musik betrifft, daran gewöhnt hatte, zur Deckung des Deficits das Ausland heranzuziehen. Da nun Purcell selbst aus seiner Verehrung für die Italiener gar kein Hehl machte, und andererseits das von ihm gegebne keinen Componisten von Bedeutung zum Nachstreben anspornte, wird es nicht Wunder nehmen, wenn die jener Zeit alle Operntheater der Welt versorgen-

den Italiener auch in London Fuss fassten und, so lang es möglich war, daselbst allen nationalen Bestrebungen zum Trotz den Platz behaupteten. Dass Purcell aber viel zu früh gestorben ist und gewiss noch ausserordentlich viel Wertvolles geschaffen haben würde, kann zweifellos angenommen werden. Ob er aber der Mann gewesen wäre, den Zeitverhältnissen zu trotzen, die sich der Weiterentwicklung der englischen Musik, insbesondere der nationalen Oper sehr wenig förderlich erwiesen, muss freilich in Frage gestellt werden. Für solche Zeiten, sagt Chrysander, der Purcell mit Mozart vergleicht, gehöre ein Zuchtmeister, dies seien aber beide Künstler nicht gewesen, so ernst beide sonst die Kunst genommen hätten. Dass in Händel dagegen die Vollendung alles des von Purcell Angestrebten zu erblicken sei, wie Chrysander meint, kann ohne weiteres auch nicht Zustimmung finden, da an eine Weiterentwicklung der englisch nationalen Oper Händel doch wohl kaum gedacht hat, während sie Purcell jedenfalls sehr am Herzen gelegen haben würde.

1710, als Händel den englischen Boden zuerst betrat, war den Italienern daselbst die Herrschaft bereits gesichert. Durch den Herzog von Manchester soll der Meister nach England berufen worden sein, durch sein Clavierspiel wusste er sich schnell der Königin Anna Gunst zu erringen. Hill in Haymarket hatte ihn engagirt, den *Rinaldo* zu componiren, welchem Auftrag er in der unglaublich kurzen Zeit von 14 Tagen entsprach. Da die Oper ausser drei Duetten, einigen Instrumentalnummern und einem Schlusschor ungefähr 30 Arien enthielt, die nach damaligem Gebrauch zumeist eine recht grosse Ausdehnung besaßen, gibt uns diese Schlagfertigkeit im Schaffen einen überzeugenden Beweis von der Reife und Mächtigkeit seines Genies. Die Oper, welche mit ungeheurer Ausstattung in Scene ging (man erzählt von lebenden Vögeln, die auf der Bühne erschienen) erntete einen sehr grossen Erfolg. Händel hatte zum Teil auf die *Almira* zurückgegriffen und aus dieser Oper eine gegenwärtige allbekannte Arie „*Lascia ch'io piango*“ herübergenommen.

Im Sommer fühlte er sich aber verpflichtet, nach Hannover zurückzukehren, wo allerdings für längere Zeit keine Opernvorstellungen stattfanden. Händel schrieb in Folge dessen Kammermusik, nämlich zehn Kammerduette in Stefanischer Weise, sowie zwölf Concerte für die Hoboe, das damals ausserordentlich viel verwendete und bevorzugte Holzblasinstrument. Chrysander

spricht auch von neun deutschen Liedern, deren geringe Anzahl leicht ihre Erklärung findet in dem Umstande [mehr zu componiren Händel sich vielleicht nicht veranlasst gefühlt hat, da bekanntlich], dass jener Zeit bekanntlich die deutsche Dichtkunst in bedauerlicher Weise [am Boden lag] Mangel litt an kräftigen Talenten. Im November 1711 hatte sich der Meister nach Halle begeben, um als Taufpathe seiner Nichte Friederike Michaelsen zu fungiren.

Im November 1712 finden wir ihn aber wieder in London, wo er seinen *Pastor fido* zur Aufführung brachte, ein etwas schwächeres Werk. Höhern Rang nimmt der *Theseus* ein, der am 19. December zur Darstellung gelangte. Wenn Händels Name von da ab bis 1715 bei den Haymarket-Aufführungen nicht mehr genannt wird, so dürfte sich dies aus dem Bankrott des Unternehmens erklären. Dagegen soll nach Chryсандers Bericht eine Oper *Silla* beim Grafen Burlington aufgeführt worden sein, in dessen Hause Händel verkehrte und wo er mit dem berühmten Pope zusammentraf. Ein Dr. Arbuthnot, der ebenfalls häufig hier erschien, scheint Händel sehr nahe getreten und für lange Zeit in treuer Freundschaft verbunden geblieben zu sein.

Seiner Gemüthsart nach wäre Händel zuweilen heftig und rauh, gewöhnlich aber humoristisch und gutmütig, ausserdem ein brillanter Gesellschaftsmensch gewesen, bei dem auch die Gabe ironischer Darstellung noch besonders hervorgehoben wurde. In diese Zeit, 1713, fällt auch das *Utrechter Tedeum* und das *Jubilate*, zwei ganz herrliche Werke, bei deren ersten Purcells *Tedeum*-Composition auf Händels Arbeit nicht ohne Einwirkung geblieben zu sein scheint. Als Clavierspieler war Händel sehr gefeiert worden, auch im Theater hatte er sich als solcher, und zwar bei Gelegenheit der Aufführung seiner Opern hören lassen. Die Königin Anna hatte ihm ein Jahrgehalt von 200 fl. ausgesetzt und auch mit der Composition des zur Verherrlichung des Utrechter Friedens zu schreibenden Tedeums beauftragt. Dieses Werk sollte aber für den Meister unangenehme Folgen nach sich ziehn, indem es ihn mit dem churfürstlich Hannöverschen Hofe in Conflict brachte. Händel dem genannten Hofe zu entziehn, war zwar nicht der Königin Absicht gewesen, obwol sie mit ihrem gesetzlichen Nachfolger in einem sehr gespannten Verhältnisse lebte. Der Meister hatte aber seinen unbeschränkten Urlaub, den er von Hannover erhalten, dermassen ausgenutzt, dass er überhaupt nach dieser Stadt nicht mehr dauernd zurückkehrte. Das *Utrechter Tedeum* hatte man ihm ausserdem noch sehr verübelt, weil in dem betreffenden Friedensschluss-

se Hannovers Interesse geschädigt worden war. Als nun Königin Anna 1714 starb und der Churfürst als Georg I. den englischen Thron bestieg, wurde Händel zuerst von demselben vollständig übersehen. Aber Steffanis Freund, der seiner Zeit Händel in Venedig getroffen und für Hannover gewonnen hatte, der Baron von Kielmannsegg, schaffte Rath und gewann dem Meister die königliche Gunst zurück. Eine von Händel componirte Instrumentalmusik, die bei einer Wasserfahrt des Königs Interesse und Wohlgefallen erregte, bewirkte dieses erfreuliche Resultat; Der Meister wurde wieder zu Gnaden angenommen und sein Gehalt auf 400 fl. erhöht, ja später sogar auf 600, als ihm der Musikunterricht der Prinzessin übertragen ward.

Als 1715 das Haymarket Theater unter Heidegger wieder eröffnet wurde, debütierte der Meister daselbst mit seiner Oper *Amadigi*. Der Andrang des Publicums war ein ganz ungeheurer, der Erfolg gestaltete sich demselben entsprechend, grossartig. Im folgenden Jahre reiste Händel nach Deutschland, und zwar über Hannover und Halle nach Ansbach. Von hier holte er sich seinen Universitätsfreund Christoph Schmidt nach London, als Rathshelfer für seine Geschäfte. In Halle hatte er Zachaus dürftige Wittwe unterstützt, in Hannover die mehrfach vertonte *Brockessche Passion* componirt, deren erste Hälfte Johann Sebastian Bach eigenhändig copirt hat. Im folgenden Jahre 1717 wandte sich der Meister wieder zurück nach London, wo der *Rinaldo* eine Wiederaufführung erfuhr, und erschien auch bei Hofe, da der berühmte Geiger Geminiani nur von ihm begleitet sein wollte.

Dann aber nahm er ein Engagement des Herzogs von Chandos an, der in Cannons bei London eine vielbewunderte Residenz besass und über vorzügliche musicalische Kräfte verfügte. Doch war anfänglich der Chor nur auf drei Stimmen beschränkt und musste der Meister eine Zeitlang sich dieser Beschränkung fügen. Hier, wo er die Capelle des Besitzers leiten, Orgel spielen und Kirchenmusik liefern sollte [musste], entstanden die berühmten 12 *Chandos Anthems* und das *Te Deum* in B-Dur, späterhin auch das Oratorium *Esther* und das Schäferspiel *Acis und Galathea*.

Manche der Anthems sind zu späteren Oratorien benutzt worden, das erste derselben stellt eine Umarbeitung des *Jubilate* von 1713 insoweit dar, als die Chöre hier dreistimmig gesetzt worden sind. Unter den Tedeum-Compositionen gibt Kretzschmar dem hier entstandenen den Vorzug. Es ist für Sopran, dreifachen Tenor und Bass berechnet, auch sind Trompeten zur

Mitwirkung herangezogen worden. Händels erstes Oratorium wurde von dem Herzoge in fürstlicher Weise mit 1000 Pf. honorirt. Biblische Stoffe waren bereits in Frankreich in Gebrauch gekommen, wie unter andern auch Racines berühmte Tragödie *Athalie* bezeugt, – und die Componisten waren durch solche Stoffe veranlasst worden, eine Annäherung an den Passionsstyl zu suchen. In *Esther* findet sich auch eine Reihe von Chören, durch deren Verwendung das Werk sich merklich von den frühern Oratorien Händels unterscheidet. Der Schlusschor des Werkes ist von auffallender, ja geradezu maassloser Länge, auch macht sich der Mangel an grossen Scenen ziemlich fühlbar. Aufgeführt wurde es übrigens nur im Privatkreise des Herzogs. Ebenfalls Chöre enthält auch *Acis und Galathea*, mit dem eine Reihe von griechisch-weltlichen Oratorien eröffnet wird. Lange Zeit hielten diese Schöpfung die Engländer für Händels Meisterwerk, während sie bei uns verhältnissmässig <un>bekannt war. Doch scheint sie in neuerer Zeit sich auch bei uns wieder einbürgern zu wollen. Gleich *Esther* wurde sie unter dem Namen „mask“ dem Publikum dargeboten, durch welchen Ausdruck man ein phantastisches Bühnenspiel zu bezeichnen pflegte. Uebrigens erfuhr *Acis* eine theatralische Darstellung und die Chöre wären, wie später in *Cannons* üblich, für fünf Stimmen gesetzt.

In des Herzogs Diensten hat der Meister allerdings bis 1728 gestanden, doch hat er bereits acht Jahre vorher aufgehört, daselbst als Musiker thätig zu sein. Als Residenz ist *Cannons* später verschwunden, die kleine Orgel, auf der Händel gespielt hat, war aber aufbewahrt und mit einer Inschrift versehen. Mit dem Aufhören dieses dienstlichen Verhältnisses hatte auch des Meisters sorgloses und glückliches Leben ein Ende erreicht. Er kehrte nach London zurück, wo sich mittlerweile eine Verschiebung der gesellschaftlichen Verhältnisse vollzogen hatte. Gewisse Schichten der Bevölkerung, die plötzlich zu höherer Wohlhabenheit gelangt waren, hatten angefangen, mit dem Hofe und Adel in Concurrrenz zu treten. Indem auch sie sich die Förderung der Künste angelegen sein liessen, stellten sie ihrerseits aber auch Anforderungen hinsichtlich des Geschmacks an die Künstler, die sie befriedigt sehn wollten und die mit denen der höhern Gesellschaft in Widerspruch standen. Die letztere schmolte in Folge dessen und zeigte sich weniger geneigt, den Künstlern in der früher gepflegten Weise Schutz und Unterstützung zu gewähren. Händel, der auf Wunsch des Königs in den Dienst der Royal Aca-

demy of Music eingetreten, die in Form eines Actienunternehmens London ein würdiges Operntheater zu sichern bestrebt war, hatte unter den veränderten Lebensbedingungen viel zu leiden. London hatte soeben seine erste Gründerperiode erlebt, für das in Rede stehende Unternehmen waren als Stammcapital 50000 Pf. gezeichnet und jedem Actionär ein Platz im Theater gesichert worden. Im Sommer 1719 bereits hatte sich der Meister nach dem Continent begeben, um ausgezeichnete Sänger ausfindig zu machen und in Dresden Senesino, die Signora Durastanti, und den Bassisten Boschi gefunden, nebenbei auch seine Vaterstadt Halle besucht. Die Royal Academie war dann Anfang April 1720, aber noch ohne die Dresdener Sänger eröffnet worden, und zwar mit Händels Oper *Radamisto*. Sie erfuhr eine ganz grossartige Aufnahme, man hatte, der damaligen schlechten Sitte folgend, auf der Bühne selbst Zuschauerplätze angebracht, allerdings geschah dies auch zum allerletzten Male, und berichtet von Raufereien, die stattgefunden, und Quetschungen, die einzelne erlitten hätten, sowie von enormen Billettpreisen, die bis zum Achtfachen des gewöhnlichen Betrages gesteigert worden waren. Als Merkwürdigkeit wird ferner mitgeteilt, dass im Orchester zum ersten Male Hörner verwendet worden sind, wie wir denn von Alessandro Scarlatti wissen, dass auch dieser grosse Künstler erst in seiner allerletzten Zeit sich zur Wiederaufnahme der Blasinstrumente ins Orchester herbeigelassen hat. Die Oper erschien in des Meisters Selbstverlag, und der Componist erhielt ein Patent, konnte aber bei den damaligen sehr ungünstigen Verhältnissen gegen den unzerstörbaren Nachdruck nicht aufkommen. An des Meisters Seite wurde nun ein gewisser Pippo berufen, der als vollkommene Null ihn nicht weiter störte, aber auch der jüngere Buononcini, von dem er für eine Zeitlang sogar in den Schatten gestellt wurde.

Obwol als Character sehr wenig erfreulich, konnte man diesen Italiener als Künstler doch nicht geringschätzen. Kretschmar hält ihn sogar für den bedeutendsten Nachfolger der grossen Scarlatti und meint, dass er im speciell Dramatischen sowol Leo wie Lotti überlegen und nach Seite anmutiger Komik sehr begabt gewesen sei. Händel andererseits war von der Menge mehr angestaunt und bewundert als verstanden worden, auch fand man Ueberladung der Harmonie zu tadeln, Mangel an Melodie und lärmenden Character seiner Schöpfungen, wie dies späterhin und bis auf die neuste Zeit noch manchem grossem Genie zur Genüge beschieden gewesen ist. So war denn

Buononcini ohne Schwierigkeiten beliebt geworden und hatte sogar die Genugthuung erlebt, dass <ihn> 1723 die Royal Academie nach Paris eingeladen, um unter seiner Leitung dort zu gastiren.

Inbesondere stand die mächtige Familie Melborough auf Buononcinis Seite und erfuhr Händel durch sie mannichfache Kränkungen. Uebrigens hatte er nicht nur diejenigen zu Gegnern, die in Kunst einzig ein sinnliches Vergnügen suchten, sondern auch die Angehörigen einer Partei, die der italienischen Musik abgeneigt waren und die Wiederbelebung der nationalen englischen Oper anstrebten. Auch war sein gelegentlich recht schroffes und stolzes Auftreten für viele ein Stein des Anstosses geworden, obwol dasselbe ihn nicht gehindert hatte, manchmal sogar für seines Gegners, Buononcinis Werke einzutreten. Uebrigens sollte des letzteren Vorherrschaft nicht lange mehr währen, da seine wachsende Arroganz ihm schon viel geschadet hatte, schliesslich aber der Nachweis über die an Lottis Werk verübte Fälschung ihm ein schmähhliches Ende bereitete.

Als Händel 1724 mit dem *Julius Caesar* einen grossen Triumph erlebte, trat sein italienischer Gegner zurück und verliess England. Der deutsche Meister hatte mittlerweile in dem Zeitraum von 1721 bis 1728 nach dem *Radamisto* die Opern *Mucius Scaevola*, *Floridante*, *Ottone*, *Flavio*, *Julius Caesar*, *Tamerlan*, *Rodelinda*, *Scipione*, *Alessandro*, *Admeto*, *Richard I.*, *Siroe*, *Tolomeo* dargeboten, und die Genugthuung erlebt, dass sie sich schnell über ganz Europa verbreiteten. Der 1723 als dritter Dirigent herbeigezogene Ariosti war in Bezug auf das Theater in bescheidener Haltung und Stellung verblieben, als Virtuos auf der Viola d'amour aber hochgefeiert worden.

Noch vor Schluss der Saison im Jahre 1728 erfolgte ein Bühnenkrach, der durch unordentliche Wirtschaft, Unterschleife des Cassirers, Mangel an Consequenz in der Führung des Unternehmens seinen Grund haben, andererseits aber durch die riesigen den Sängerinnen und Sängern zu zahlenden Gagen verschuldet sein mochte, die durch aermliche Costume und Decorationen ausgeglichen werden sollten; natürlich zum grossen Missvergnügen des teilnehmenden Publicums. Andererseits war das Theater zu Maskerade und zweideutigen Vergnügungen missbraucht worden, die wachsende Arroganz der Castraten war in unangenehmster Weise fühlbar geworden, und zuletzt war es zu ganz anstössigen Scenen auf der Bühne selbst gekommen, wo, wie schon früher erzählt, die Cuzzoni und Bordoni, zwei weltberühmte Sänge-

rinnen, sich vor den Augen der Zuschauer gerauft und geprügelt hatten. Da nun auch der Puritanismus und mit ihm der nationale Patriotismus sich geltend machte und der berühmte Swift sich zum Führer der Opposition aufwarf, so konnte es nicht Wunder nehmen, wenn die sich mächtig fühlenden Gegner den Italienern auch auf ihrem eignen Felde, nämlich der Opernbühne zu begegnen versuchten.

Die sogenannte *Beggars opera*, die noch heute auf englischen Volksbühnen zur Darstellung kommt und ihrer Zeit mit so enormem Beifall aufgenommen wurde, dass sie 63 Darstellungen nacheinander erfuhr, konnte auf künstlerischen Wert allerdings keinen Anspruch erheben, schadete aber den Italienern, die vor leeren Häusern spielen mussten, ganz bedeutend. Ihr Inhalt bot gemeine Raub- und Mordgeschichten, aber auch politische Anspielungen und stellte sich im übrigen das als eine Parodie der italienischen hochtrabenden Oper. 1727 starb Georg I., und Händel, der den Titel als Hofcomponist von diesem Könige erhalten, schrieb ein Krönungs-Anthem für seinen Nachfolger, Georg II. Das Gehalt, was ihm als Hofcompositeur zukam, hatte er in grossherziger Weise englischen Musikern überlassen, obwol er seit 1726 naturalisirt war und als Engländer es mit Recht hätte beanspruchen können, Zweimal war ihm auch Gelegenheit geboten worden, durch Heirat mit der höchsten Aristokratie in Verbindung zu treten. Aber aus künstlerischem Stolz hatte er die betreffenden Vorschläge wegen verletzender Bedingungen, die man gestellt, zurückgewiesen. Ein neues Unternehmen (das Kings Theater) erhielt die Unterstützung des Königs und des Adels, ging aber später in Heideggers Haende über, obwol die eigentlichen Unternehmer schon von Anfang an Händel und Heidegger gewesen waren.

1728 begab sich der Meister nach Italien, Saenger zu engagiren und schloss mit Bernacchi ab, der sich auf der Bühne nachher aber nicht sehr bewährte und an dessen Stelle nachher Senesino trat. Die Signora Strada reifte [wurde] unter Händels Leitung zur grossen Künstlerin und erwies [bewährte] sich späterhin auch als edler Character. Steffani, Händels alter Freund und Gönner, traf auf dieser Reise das letzte Mal mit ihm zusammen, da er nach Jahresfrist das Zeitliche segnete. Auch seine alte Mutter sollte der Sohn in Halle zum letzten Male und auf ihrem Sterbelager begrüssen. Consistorialrat Francke, der weltberühmte Begründer der Halleschen Waisenhäuser und gemeinnützigen

Stiftungen, fand Veranlassung, mit warmen Worten des grossen Künstlers Mutterliebe zu rühmen.

1729 wurde dann in London die neue Oper eröffnet, für die Händel die Opern *Lotario*, *Partenope*, *Porò* sowie später *Ezio* und *Sosarme* lieferte, die aber sämtlich nur einen mässigen Erfolg erzielten. Uebrigens erschienen einige seiner früheren wie *Julius Caesar* wieder, auch wurden alle Werke im Drucke veröffentlicht, obwol ihre Herstellung fragmentarisch und unordentlich zu nennen war, und die unbedeutenden Honorare, die der Meister erhielt, für ihn keinen Wert haben konnten. Das Jahr 1732 wurde aber wichtig für die Gestaltung seiner künstlerischen Entwicklung, weil in ihm die Wendung zum Oratorium deutlicher hervortritt, eine Wendung, die mehr durch ungünstige Verhältnisse als durch Händels freien Willen veranlasst wurde. Äussere Umstände zwangen den Meister, *Acis und Galathea* und auch das Oratorium *Esther* auf das Haymarket Theater zu tragen [bringen]. Eine Aufführung des letzteren war nämlich von einem der mittlerweile ans Licht getretenen antiitalienischen Musikvereine und Operninstitute für den 20. April angekündigt worden. Darauf erfolgte als Antwort die im *Daily Journal* am 19. April veröffentlichte Anzeige, dass auf Befehl der Majestät am 2. Mai im königlichen Theater *Esther* zur Aufführung kommen würde. *Acis und Galathea* folgte bald, und Händel verzichtete auf die theatralische Action, obwol Scenerie und Decoration beibehalten wurden, im Gegensatz zu den Concurrentheatern, die die Werke als wirkliche Opern zur Darstellung gebracht hatten. Hauptsächlich dürften Rücksichten auf die grossen Aufgaben, die dem Chor in *Esther* gestellt waren, den Meister zu diesem Verzicht bewogen, aber auch der Spruch des Londoner Bischof Gibson sich von Gewicht erwiesen haben, der geistliche Stoffe nicht theatralisch dargestellt sehn wollte und seiner Ansicht auch zum Siege verhalf.

Von da ab behielt Händel immer das Oratorium im Auge und componirte zunächst die Aufsehn erregende *Deborah*, daneben allerdings auch die ganz hervorragende Oper *Orlando*. Zugleich blieb ihm auch Musse, zwölf Solosonaten mit Bass und sechs sogenannte Trios (Stücke für zwei Violinen, zwei Hoboen oder Flöten mit Basso) niederzuschreiben. Die *Deborah* hatte einen grossen Entrüstungsturm entfesselt, da die Eintrittspreise erhöht worden waren; auch wurde nur durch ihre Erniedrigung das Werk vor vollständiger Ablehnung bewahrt. Es gefiel zuerst durchaus nicht (März 1733), wur-

de dann aber doch noch dreimal in der Saison wiederholt. Händels Gegnerschaft war mittlerweile entschieden gewachsen, und herrisch, stolz, schroff und leidenschaftlich, wie der Künstler war, that er nichts gegen ihre Umtriebe. Da seine Hauptfeinde die italienischen Sänger bildeten [waren], protegirte er die verachteten Tenor- und Bassstimmen, zwang die Castraten, in englischer Sprache zu singen, was sie nie hatten thun wollen, und den Chor als eine Macht neben sich zu dulden. Als Senesino vom Meister abfiel, folgten diesem Herren mehrere Collegen, Signora Strada aber blieb treu.

In diese Zeit fällt das bedeutende Oratorium *Athalia*, das er für die Universität Oxford componirte und für welches er mit der Doctorwürde belohnt werden sollte. Doch lehnte er dieselbe ab, da von den dortigen Gelehrten in sehr unwürdiger Weise über Musik gesprochen worden war. Auch schrieb er ein Hochzeitsfestspiel und Trauungs-Anthem für die Prinzessin, seine Lieblings-schülerin, die eine ganz vortreffliche Musikerin gewesen sein muss, und während des Jahres 1733/34 zwei italienischer Opern für London. In Lincolns Inn Fields war mittlerweile ein Concurrrenztheater entstanden, das die Protection des Prinzen von Wales und des hohen Adels genoss und für welches Händels früheres Personal, darunter auch die Cuzzoni sowie als Leiter der grosse Gesanglehrer Porpora engagirt worden waren, sowie später auch Hasse, der sich aber bald zurückzog. Händel war nach Italien gegangen und hatte die Signora Durastanti sowie den Sopranisten Carestini gewonnen, leider aber nicht den grossen Farinelli, der bald darauf von seinen Gegnern gefesselt wurde. 1734 lieferte der Meister die *Arianna* und erlebte die Genugthuung, dass Porpora mit seiner Oper *Arianna* bedeutend hinter ihm im Erfolge zurückblieb. Der *Pastor fido* wurde umgearbeitet, die sechs ersten Hoboen-Concerte erschienen im Druck und sechs Fugen für Clavier entstanden.

Als nun die neue Opernsaison begann, ging auch Heidegger zu Händels Gegnern über, und der Meister war genötigt, mit Rich, dem Impresario der *Bettler-Oper* in Coventgarden sich in Verbindung zu setzen. Ausser der *Terpsichore*, einem Ballet mit Gesang, wurde auch *Ariodante* dargeboten, der es bis auf 12 Vorstellungen brachte; nebenbei [ausserdem] musste aber Händel, der Impresario und Capellemeister zugleich war, auch noch als Orgelvirtuos sich produciren, um das Interesse seines Publicums wach zu halten [zu sichern]. In den Zwischenacten der Opern soll er Concerte, wahrschein-

lich für Clavier, vorgetragen haben, die er gewöhnlich zu extemporiren pflegte. 1735 wurde die Oper *Alcina* dargeboten, vor deren Erscheinen des Meisters sehr treuer Freund Dr. Arbuthnot bereits gestorben war. Von da ab lockerte sich das Verhältniss, das ihn mit den Literaturgrössen verknüpfte, wie mit Pope, Swift und verschiedenen anderen. Auch verschlimmerte sich seine Lage zusehends; des Königs Gunst war ihm entzogen worden, und die Behörden chicanirten ihn, indem sie an günstigen Tagen seine Vorstellungen verboten. So brach denn 1737 der Bankrott herein, bei dem der Meister 10000 Pf., mit welchen er ins Unternehmen getreten, einbüsste. Mit Schulden beladen, konnte er seine Saenger nicht bezahlen, fühlte auch seine bis dahin so kräftige Gesundheit merklich erschüttert und erlitt im Frühjahr sogar einen Schlaganfall.

Uebrigens hatte die Gegenoper auch Bankerott gemacht, obwohl zuletzt noch der grosse Farinelli für dieselbe gewonnen worden war. Fast wie ein Wunder will es uns erscheinen, dass unter diesen trüben Verhältnissen der Meister im Stande gewesen, sein herrliches *Alexanderfest*, eine Ode zur Ehre der heiligen Caecilia zu schaffen. In drei Wochen hatte er es geschrieben, gleich nachdem Carestini abgegangen und infolgedessen keine Oper möglich war. Der Erfolg desselben war ganz enorm, man erzählt von 1500 Besuchern, die sich zu dem Werk gedrängt hätten, eine heutzutage geringfügig erscheinende Anzahl, die damals aber als sehr ungewöhnlich angesehen wurde. Ebenfalls wie ein Wunder erscheint des Meisters rasche und vollständige Genesung, die durch einen Besuch der Aachner Bäder erzielt wurde. Mit Heidegger scheint er um diese Zeit sich bereits wieder ausgesöhnt zu haben, da der erstere Händels Oper *Faramondo* zur Darstellung brachte. Diese Oper sowie der *Serse* erlebten übrigens nur fünf Aufführungen, und die Lebensverhältnisse schienen vorderhand sich nicht bessern zu wollen. Signora Stradas Gatte drohte dem Meister sogar mit dem Schuldgefängnisse, der inzwischen aber immer fort componirt und um diese Zeit ein Werk geschaffen hatte, das von Burney merkwürdigerweise als die Krone seiner Schöpfungen hingestellt wird, übrigens auch zuerst in Deutschland Verbreitung gefunden hat: die *Trauerhymne für die Königin Caroline*.

Von seinen Freunden liess der Meister sich zu einem Benefiz-Concerte bewegen, das ihm 800 Pf. einbrachte; auch wurde in Vauxhall Gardens von dessen Besitzern eine Bildsäule Händels aufgestellt. [Uebrigens] Ferner kamen

seine sämmtlichen Opern, auch die weniger erfolgreichen zur Veröffentlichung, und die ersten Geister der Nation wie Pope, Fielding, Hogarth traten für Händel ein. Die sogenannte Baronspartei blieb allerdings fern, der König besuchte aber die Händelschen Aufführungen, und der Prinz von Wales wurde nach seiner Vermählung zu ihm bekehrt. Dessen Sohn, der nachmalige König Georg III., ist dann ein wirklicher Verehrer des grossen Meisters geworden und hat sich als solcher auch durch die That erwiesen.

Die Oper verfiel von da ab in England zusehends, Händel wurde es aber recht schwer, sich von ihr zu trennen. Immer hilfsbereit, hat er bis 1740 noch drei Opern geschrieben, andres dagegen nur, wenn keine Oper herauszubringen war. So entstanden 1735 sechs Orgelconcerte, denen später noch zwei Sammlungen folgten. Da sich nun aber die opernlosen Perioden öfter wiederholten, kam der Drang zum Oratorium mehr und mehr zum Durchbruch. 1739 mietete der Meister das Haymarket Theater, um daselbst wöchentlich ein Oratorium vorzuführen. Von da ab fanden alljährlich in der Fastenzeit 12 Oratorien-Darbietungen statt, und im nächsten Winter erfreute man sich bereits zweier wöchentlichen Concerte. Begonnen wurde mit *Saul*, dem das gewaltige *Israel in Egypten* folgte. Doch wurde grade dies grosse Werk ungünstig aufgenommen und erhielt erst später seine jetzige Gestalt, erfuhr auch dann erst seine jetzige Wertschätzung. Das Jahr 1739 brachte die kleine *Cäcilienode*, die 12 Concerti grossi, auch eine zweite Sammlung Trios und die bekannte Tondichtung *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*. Eine damals bei Malern und Dichtern sehr beliebte Darstellung der menschlichen Temperamente mag den Meister zu dieser Schöpfung angeregt haben. Mit dem letzten Teile, der durch den langweiligen Text den Componisten etwas gelähmt haben mochte, war Händel übrigens später selbst nicht mehr einverstanden und ersetzte ihn durch die „kleine“ *Caecilienode*. In einem am 8. April 1741 gegebenen Concert verabschiedete er sich dann für einige Zeit vom Londoner Publicum mit dem *Allegro*.

Der Herzog von Devonshire hatte ihn nämlich nach Dublin eingeladen, um dort seinen *Messias* zum ersten Male öffentlich vorzuführen, und Händel, der seinen vielen Gegnern in London nicht recht trauen mochte, war sehr erfreut, dies grosse Werk an einem weniger gefährlichen Platze vors Publicum bringen zu können. Am 19. April fand die erste Aufführung des *Messias* statt, und Händel konnte, da der Ertrag für einen wohlthätigen Zweck be-

stimmt war, 400 Pf. abliefern. Hilfreich war der Meister zu allen Zeiten gewesen, und sogar dann, wenn er selbst sich in Sorgen befand, hatte er gerne mit Compositionen und Concerten die Bedürftigen nach Kräften unterstützt. In London wurde der *Messias* im März 1743 dreimal hintereinander aufgeführt, beim Hallelujahschluss erhob sich, wie unwillkürlich, der König und seinem Beispiele folgend die ganze Zuhörerschaft. Von da ab ist es eine Gewohnheit der Engländer geworden, dies Stück stehend anzuhören. Einen völligen Triumph sollte der Meister freilich erst von 1750 an erleben; seit diesem Jahre fanden dann auch jährliche Aufführungen des Werkes zum Besten des Findlingspitals statt. Er selbst hielt diese Schöpfung sehr hoch und hat 32 Aufführungen desselben geleitet.

Auch kann es wol als die populärste Schöpfung des Meisters angesehen werden, die in dieser Beziehung nur *Judas Maccabaeus* und *Samson* nahe kommen dürften. Letzteres Oratorium war bereits 1743 mit dem vortrefflichen englischen Tenoristen Beard zur Aufführung gekommen, als nächste Schöpfung war dann die *Semele*, also ein griechisch-weltliches Oratorium gefolgt, bei welchem das Publicum in Zweifel war, ob es auch als Oratorium und nicht eher als Oper aufzufassen sei. Im Jahre 1744 wurde es zugleich mit *Josef und seine Brüder* erstmalig dargeboten, und im Juni die Composition des *Belsazar* begonnen, die, weil der Dichter ziemlich langsam arbeitete, später vollendet wurde als der noch vorher fertig gestellt *Heracles*. Ausserdem hatte der Meister als Hofcomponist noch sein letztes Tedeum (das *Dettinger*) geschrieben, bei welchem ein enormer Orchesterglanz entfaltet wurde. Die eben erwähnten Oratorien erinnern sehr an Theaterursprung und errangen keinen besondern äussern Erfolg, man spottete über die Rostbeafsänger, und das herrliche Orchester wurde wenig beachtet; auch gaben die Damen der vornehmen Gesellschaft an Oratorienabenden mit Vorliebe Bälle, um den betreffenden Aufführungen Zuhörer zu entziehen. Händel stand vor einem neuen Bankerott und mag in trübseliger Stimmung gewesen sein, da in dieser Lebensperiode auch die Schaffensfreude sich weniger regte und nicht viel Compositionen, die in ihr erstanden, zu erwähnen sind.

Die Erhebung Carl Eduard Stuarts, der 1745 für seine Familie den Thron zurückzuerobern versuchte, aber besiegt wurde und fliehen musste, gab Veranlassung zum *Judas Maccabaeus*, mit dem 1746 Prinz von Cumberland als der Sieger begrüsst ward. Der weltberühmte Siegeschor, eigentlich für den

Josua bestimmt, ist erst 1751 in den *Judas* herübergenommen worden. Gluck hielt sich um diese Zeit in London auf, scheint aber mit Händel nicht bekannt geworden zu sein und England bald wieder verlassen zu haben. Der Meister soll nicht viel von ihm gehalten haben, was begreiflich erscheint, da Gluck rein musicalisch Händel jener Zeit und eigentlich auch überhaupt nicht gewachsen war und von den Werken, die ihm Unsterblichkeit verliehen haben, noch kein einziges geschaffen hatte. Grade um jene Zeit sagte sich der Meister von der italienischen Oper völlig los, obwol sich die Theater noch häufig genug an seinem Eigentume vergriffen und erfreute sich von da ab zusehend besserer Verhältnisse. Die Oratorienabende hatten sich eingebürgert, bildeten den Glanzpunct des Kunstlebens und stellten sich als wöchentliche Musikfeste dar. Die Fremden staunten über die Vortrefflichkeit und Güte des Orchesters, das aus 100 Künstlern zusammengesetzt war und des zwar nur 80 Personen zählenden Chores, dessen Mitglieder aber alle solistische Gesangsbildung besaßen. Die Altstimmen wurden von Männern gesungen und die Hoboen waren nach Befinden 20-fach besetzt. Händel dirigierte vom Cembalo oder von der Orgel aus, und ohne Tactstock.

Von 1747–49 lieferte er die Oratorien *Alexander Balus*, *Josua*, *Salomo*, *Susanna*, zuletzt *Theodora*, die meistens innerhalb vier Wochen componirt wurden, während *Susanna* sogar nur 14 Tage erfordert hatte. *Theodora* sollte für Händel ein Schmerzenskind bleiben, da sein Publicum sich in diese innige und zarte Weise der musicalischen Behandlung durchaus nicht finden konnte. Ferner darf nicht vergessen werden die sogenannte *Feuermusik*, eine grosse symphonische Suite, die mit der Zeit eine ganz bedeutende Popularität gewann. Ende 1749 widmete der Meister noch einmal dem Theater seine Dienste, indem er auf des Impresario Rich Verlangen zu dem Schauspiel *Alceste* einige Gesänge schrieb. Da dieser sie für den betreffenden Zweck zu gut fand, benutzte Händel dieselben in seinem *Hercules am Scheidewege*, liess sie auch zuweilen als Schluss des *Alexanderfestes* aufführen. 1750 zwang ihn eine leichte Verletzung, die er in Halle erlitten, zu einem Aufenthalt in seiner Geburtsstadt. 1751, das Jahr darauf, schrieb er *Jephtha*, das sein letztes Oratorium und grosses Werk bleiben sollte. Denn schon während er daran arbeitete, erblindete er, nachdem bereits früher gefahrdrohende Vorboten auf dieses Unglück hingewiesen hatten. Mehrere Staaroperationen wur-

den vorgenommen, um 1759 musste aber jede Hoffnung eines Erfolges aufgegeben werden.

Der Meister wurde von diesem Schicksalsschlage sehr schwer getroffen; war sehr niedergebeugt, setzte aber trotzdem seine Oratorienaufführungen fort. Während er selbst an der Orgel thätig war, und häufig auf ihr improvisirte, hatte sein getreuer Geschäftshelfer Christoph Schmidt die musikalische Leitung übernommen. Nach Burneys Zeugniß soll es ein trauriger Anblick gewesen sein, den 66-jährigen Meister nach der Orgel hinführen und bei Samsons Arie „*Nacht ists umher*“ erleichen und zittern zu sehn. Uebrigens nahm er sogar noch kleinere Compositionsarbeiten vor, die er Schmidt dicirte, fertigte Zusätze und Varianten zu älteren Arbeiten, gab dem *Trionfo del tempo* eine neue Gestalt und veranstaltete auch noch Concerte. Am 6. April 1759 hatte er sich bei einer Aufführung des *Messias* beteiligt, doch schon 8 Tage nachher, am 14. April, erlöste ihn der Tod aus der ihn niederdrückenden Lage. Für den 17. April war noch ein Concert angekündigt gewesen, am 20. wurde er in Westminster Abtei und zwar, seinem Wunsche gemäss, „in a private manner“ bestattet.

Doch existirt seit 1762 ein Denkmal, dass Händel in Lebensgrösse, vor der Orgel, darstellt. Einem Versprechen gemäss sind seine der Oxforder Bibliothek zugeordneten Werke dieser übergeben worden und grade dadurch zeitweilig in grosse Gefahr geraten. Sein Testament hatte der Meister schon 1750 gemacht, doch erhielt es nachträglich noch viele Zusätze. War auch der von ihm hinterlassene Hausstand sehr bescheiden zu nennen, so verfügte er ausserdem doch über ein Vermögen von 20000 Pf., von welchen ein Teil zum Zweck von Legaten abgesondert wurde.

Opern

Seine Opern sind alle bereits mit Namen genannt worden, und so mögen hier bloß diejenigen hervorgehoben werden, die ein besonderes hervorragendes Aufsehen erregt haben, oder über die etwas Besonderes zu sagen ist. Einen ungeheuren Erfolg erntete der *Rinaldo*, ein ungewöhnliches Maass von Leidenschaft findet Kretzschmar in *Amadigi*. Das in England nochmals neu componirte Werk *Acis und Galatea* ist bekanntlich von den Engländern für Händels Meisterwerk erklärt worden und stellt [zeigt] sich uns gewissermassen als weltliches Oratorium dar, dem noch andere wie *Semele*, *Alexander*

Balus, *Heracles* folgen sollten. Händel glaubt an Griechenlands heitre Götter: Dies lehrt uns augenscheinlich sein schönes Werk, mit der sonnigen Anfangsnummer, der graziösen Gestalt der Galatea und der plumpen des Polyphem. Obwol als „mask“ bezeichnet, ist es doch oft genug als Oper aufgeführt worden und kann deswegen auch dieser Art Kunstschöpfungen zugeordnet werden. Für eine der Hauptopern gilt ferner *Radamisto*, in dem die im Unglück bewährte treue Gattenliebe gefeiert und die Partie der Zenobia gerühmt wird. Mit einem Recitativ des *Julius Caesar* soll Senesino mehr gemacht haben, als vorher jemand mit den brilliantesten Arien. Ferner rühmt Kretschmar die daemonische Gewalt, die sich in *Tamerlan* offenbare, sowie eine Kerker-Szene aus *Rodelinda*, die an den *Fidelio* erinnere. Im *Alessandro* erschienen die Cuzzoni und Bordoni, deren verschiedene Stimmlagen der Meister berücksichtigt hatte, zum ersten Male nebeneinander auf der Bühne. Einen grossen Erfolg hatte auch *Ottone* zu verzeichnen, vor dessen erster Aufführung Händel zu der bekannten Auseinandersetzung mit der Cuzzoni gezwungen wurde. Diese hatte sich nämlich geweigert, eine Arie zu singen und der Meister, schnell entschlossen, packt sie und hält sie zum Fenster hinaus mit der Drohung, sie auf die Strasse fallen zu lassen. Das scheint geholfen zu haben, da von da ab die Sängerin mit Händel wenigstens für eine geraume Zeit gut stand, bis sie schließlich doch zu Porpora überging. Ausserdem wären noch die *Arianna* zu nennen, mit der Händel die Porporasche *Arianna* erfolgreich besiegte, und die ein berühmtes Menuett am Schluss der Ouverture enthielt, das nachher ein Lieblingsstück der Orchester geworden ist. *Partenope* wird von Burney ausserordentlich hochgestellt, in *Ariodante* und *Alcina* findet Kretschmar Zeichen einer neuen Entwicklung, indem hier breite Finales angestrebt und ein reicheres Orchester verwendet worden seien. Es folgten dann noch zehn Opern, die aber meist mit Ausnahme des *Arminio* des Erfolges entbehrten.

Instrumentalmusik

Dass Händel zu den grössten Instrumental-Virtuosen seiner Zeit gehörte auf der Orgel wie auf dem Claviere, steht natürlich zweifellos fest. Hatte er doch in noch sehr jungem Alter es wagen können, sich um des allgefeierten Buxtehude Stellung zu bewerben und, nur um wenige Jahre gealtert, mit dem hochverehrten Meister des Clavierspieles, Domenico Scarlatti, in Wett-

streit zu treten. Neben ganz brillanter Technik muss ihm namentlich die Gabe genialer Improvisation zu Gebote gestanden haben, da er allen Zeugnissen zufolge durch sie ganz hinreissend gewirkt haben soll.

Unter seinen Instrumentalcompositionen wären zu erwähnen die zwölf Hoboe-Concerte, die eigentlich Suiten sind, da die Hobe nur zeitweilig hervortritt, vielmehr jedoch die acht *Claviersuiten*, die als eigenartig gerühmt werden und in welchen die berühmten E-Dur-Variationen über den „*Harmonischen Grobschmied*“ sich vorfinden. Bekanntlich ist dies Werk ein Repertoirestück vieler Pianisten geworden und erzielt auch heutigen Tages noch eine schöne und brillante Wirkung. Die sogenannte *Wassermusik* (aus 25 kleinen Stücken zusammengesetzt) verdankt eigentlich ihrer Entstehung ihre Berühmtheit, da durch sie bekanntlich Händel König Georgs I. Gunst wieder erlangte. Zwölf Solo-Sonaten mit Bass werden als für Händels Bedeutung unwichtig bezeichnet, während sechs sogenannte Trios, worunter zweistimmige Sonaten für zwei Violinen, zwei Hoboen oder Flöten und Bass zu verstehen sind, insoweit hervorzuheben wären, als ihre Adagios durchweg wertvolle Musik enthalten. Mattheson lobt sechs grosse Clavierfugen mit Thema und Gegenthema; ferner sind sechs Orgel-Concerte zu nennen, welcher Sammlung noch zwei andere gefolgt sind, und von denen nach Burneys Bericht die Spieler auf Tasten Instrumenten sowohl in Concerten wie zu Hause, ohne Zuhilfenahme anderer Repertoirestücke fast 30 Jahre gezehrt hätten. Nach Kretzschmars Urteil verlieren sie sehr, wenn das Orchester fehlt, doch hebt er ihren Gedankeninhalt, besonders nach der humoristischen Seite hin, rühmend hervor. Die 1739 entstandenen berühmten Concerti grossi unterscheiden sich von den andern Concerten dadurch, dass verschiedene Solo-Instrumente sich hervorthuen.

Enthält der virtuose Teil manches weniger bedeutende, so ist der Gesamtcharacter der Compositionen doch kernhaft, gesund, frisch und ursprünglich zu nennen; dass seine *Feuermusik*, die der *Wassermusik* sehr überlegen ist, eine ungemaine Popularität erlangt hat, ist schon erwähnt worden.

Oratorien

Wie wir gesehen, hatte Händel durch die Meisterschaft, die er sich in der Pflege der italienischen dramatischen Musik erworben, die Möglichkeit gewonnen, das Oratorium so lebenskräftig zu gestalten, dass es sich siegreich

neben der Oper behauptete. Der Weg dazu aber führte über die italienische Oper und wir mussten seine Opernthätigkeit nach Gebühr würdigen, um sein Schaffen auf dem Gebiete des Oratoriums richtig beurteilen zu können. [...] Nach Kretzschmars Urteil ist noch für besonders wertvoll anzuerkennen der bei uns wenig verbreitete *Saul*, in dem Händel mit das Grossartigste geliefert habe, was er überhaupt geschaffen. Besonders erscheinen die Schilderungen der Eifersucht gegen David, der Siegesfeier der Israeliten, des Neides als eines schleichenden Gespenstes, der Hexe von Endor und der Todtenklage um den gefallenen Saul ihm vorzüglich gelungen. Auch liegt Saul ein gutes Buch zu Grunde, während das der *Deborah* für abtossend erklärt werden kann. Gleichwol ist letztere für die Entwicklung der ganzen Kunstart vorbildlich geworden, da in den Chören das Hauptgewicht liegt und man ausser den *Chandos Anthems* derartig eingerichtete Werke noch gar nicht kannte. Auch *Athalia* wird von Kretzschmar für eines der grossartigsten Oratorien angesehen und deren Musik als frisch, gross angelegt und sehr wirkungsvoll bezeichnet. In *Semele*, die zu den griechisch-weltlichen zu rechnen ist und die das Publicum wie der Dichter für eine Oper angesehen wissen wollten, werden die prachtvollen Ensembles, ein schönes Duett der sich wiedersehenden Schwestern und als Hauptstück die Sterbescene hervorgehoben. *Heracles* wird sehr gerühmt und als eigentliches musicalisches Drama bezeichnet und in demselben die Eifersucht der Dejanira sowie die gewaltige Soloscene des zu Tode getroffenen Heracles mit grosser Auszeichnung genannt, ebenso wie die vortrefflichen Chöre „Eifersucht, o Höllenfahrt“, „Der Menschheit Rächer sank dahin“, „Krönt den Tag mit Festesglanz“. *Belsatzar* ist nach Kretzschmar unter den geschichtlichen das gewaltigste der Händelschen Oratorien und verlangt scenische Aufführung. Besonders hervorragend findet er die Wiedergabe der von einer unsichtbaren Hand an die Wand des Palastes geschriebenen Worte „mene mene tekel upharsin“. Nicht [so hervorragend] mit den vorhergehenden an Bedeutung zu vergleichen sind *Josef und seine Brüder*, das *Occasional Oratorio* (eine Sammlung von Chören und Arien), *Alexander Balus* (ein aus dem Buch der Maccabäer bekannter Perserheld) sowie *Susanna*. *Salomo* schätzt Kretzschmar dagegen sehr wegen seines grossen musicalischen Reichthums sowie der grossen Kunst der Stimmenbehandlung. Im Uebrigen kann man den Styl als recht weltlich bezeichnen, da im dritten Act eine Art Hof-Concert zur Ehre der Königin von Saba stattfindet und durch die schlagende Komik eines Bläsertrios die *Bettleroper* parodiert zu sein scheint. Von den weniger bekannten Oratorien rühmt Dommer

mit Recht als eines der schönsten *Theodora*, das die Geschichte zweier christlicher Märtyrer behandelt und sich durch seinen sanftführenden Styl von den andren Werken dieser Gattung unterscheidet. Im *Jephtha* wirkt besonders grossartig die bedeutende Scene im zweiten Teil, wo in die Siegesfreude die Kunde vom Unglück hereinschlägt.

Ausserdem wäre es hier am Platze noch der Werke kirchlichen Characters zu gedenken, die mit der Form des Oratoriums nichts gemein haben, wie der Anthems, Tedeums und ähnlich geartete Compositionen. Die *Chandos Anthems* gehören zu Händels Ruhmesthaten und wollen ihrem Namen nach, der von Antihymnus abstammt, eigentlich eine Bezeichnung darstellen für kunstvolle Kirchenmusik. Sie sind breit angelegt, enthalten je 10-12 Sätze und ausserordentlich lange Chöre. Zum ersten Male findet sich hier der Styl der spätern Oratorien vorgebildet und berühmte Stellen aus *Israel in Aegypten* sind bereits schon in den ersten Skizzen niedergelegt. Das dritte Anthem (ein Bussgesang) ist das bedeutendste, und das sechste („Wie der Hirsch schreit“, das in drei Bearbeitungen vorhanden ist) kommt ihm sehr nahe. Das erste, mit dem *Jubilate* von 1719 identische, das mehr ritual gehalten ist, zeigt gleichwie das *Utrechter Tedeum* den Meister schon in vollster Kunstreife. Ueber das *Chandos Tedeum*, dem Kretzschmar unter den dreien den Preis reicht, ist früher schon berichtet worden. Von sehr glänzender und reicher, an einzelnen Stellen aber auch ganz tiefgehender Wirkung erweist sich das Dettinger, das leider nur sehr selten zur Aufführung gelangt und nach seinem wirklichen Wesen kaum gekannt ist. Die von Burney über alles erhobne *Trauerhymne für Königin Caroline* hat im ganzen einen zarten und weichen Character und verrät, das Händel bei der Abfassung des Werkes selbst jedenfalls sehr ergriffen gewesen sein muss. Der Choral „Herr Jesu Christ, Du höchstes Gut“ bildet den Untergrund des äusserst kunstvollendeten ersten Satzes. Das rein weltliche *Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* ist, von seinem letzten langweiligen Teile abgesehen, ein ganz reizendes Werk, das sehr hübsche Genrebilder enthält und in dessen Lach-Chor „Freude, komm“ nach Kellys Bericht Orchester und Publicum eingestimmt haben sollen. Ausserdem steckt dasselbe voll realistischer Motive, wir bekommen Vogelgezwitscher und Grillenzirpen zu hören sowie Glockengeläute und des Nachtwächters Horn. Das ebenfalls ganz weltlich gehaltene *Alexanderfest*, eine Ode zu Ehren der heiligen Caecilia, hat eine speciell musicalische breite

Ausführung erhalten, während Historie und Handlung zurücktreten. Dagegen sind die Trauerfeier für Darius, das Bacchusfest, die Sturm- und Donnerscenen rein musikalisch ausgebeutet worden. Im Wesentlichen muss uns klar werden, dass Händel von Haus aus mit Leib und Seele Operncomponist gewesen ist und Kretzschmar in sofern Recht zu haben scheint, wenn er meint, er sei nicht als Kirchencomponist aufzufassen. (In der That ist er vorwiegend Dramatiker, und als solcher einer der grössten Operncomponisten der Zeit nach Scarlatti und vor Gluck, während seine Oratorien mehr als Musikdramen wie als Kirchenmusik aufzufassen sind, und die Anthems, Tedeums und ähnlich gearteten geistlichen Werke auf diesen Titel eher Anspruch erheben könnten.) Auch wird ganz richtig nachgewiesen, dass durch Mendelssohn eine falsche Auffassung vom Wesen des Oratoriums verbreitet worden sei, indem dieser durch Verschmelzung des dramatischen mit dem Passionsstyl eine Entstellung des dem Oratorium eignen dramatischen Wesens verursacht habe, die demselben in keiner Weise zum Vorteile gereichen konnte. Die Wendung von der Oper zum Oratorium sei hauptsächlich erfolgt, weil biblische, besonders jüdische Stoffe von jeher beliebt und den zum grössten Teile puritanisch gesinnten Engländern besonders vertraut gewesen seien. Alles dies zugegeben, wird man andererseits doch nicht umhin können, den Meister in soweit, wenigstens seiner künstlerischen Wirkung nach, als grossen, Bach ebenbürtigen Componisten geistlicher Musik anzuerkennen, als Händel, ein tief und innig gläubiger Christ, die biblischen Stoffe und insbesondere den *Messias* mit so tiefer Herzensanteilnahme, Wärme und Ueberzeugung dargestellt hat, dass er hierdurch, wenn auch anders geartete, aber doch eben so grosse Wirkungen auf uns hervorbringt wie sein grosser Zeitgenosse Johann Sebastian Bach.

[...]

Und sie <die Aufklärung> nahm das ganze Zeitalter derart für sich in Anspruch, dass an Weiterentwicklung religiöser Kunst überhaupt kaum zu denken war. So erklärt es sich aus denselben Ursachen, dass Johann Sebastian Bach so schnell in Vergessenheit geraten und eine so lange Zeit vergehen konnte, ehe Händels Werke sich in Deutschland verbreiteten und segensreiche Einwirkung ausübten.

In England war freilich der Meister nicht allein überaus populär, sondern auch als Nationalcomponist von der britischen Nation für dieselbe in An-

spruch genommen, ja gradezu für den grössten englischen Tonkünstler erklärt worden. Dass er bei den elenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen, die damals in Deutschland herrschten, sich von den englischen Zuständen sympathisch berührt fühlte, und dass England auf ihn ganz entschieden eingewirkt hat und zwar vielleicht ebenso sehr wie Italien, wird wol niemand in Abrede stellen. Aber so wenig er Italiener geworden, vielmehr Deutscher geblieben ist in seiner Musik, ebensowenig kann man ihn für einen wirklich englischen Componisten ansehen [erklären].

Letzteres wollte man noch dadurch erhärten, dass man ihm die Autorschaft der beiden Nationalhymnen „*God save the king*“ und „*Rule Britannia*“ zuschrieb. Gegenwärtig gilt aber für sicher nachgewiesen, dass Henry Carey, ein zu Händels Zeiten lebender Dichter-Componist, die erste Hymne verfasst hat, ein unermüdlich für englische Volksmusik und englische Oper tätiger Mann, der 1743, von der Erfolglosigkeit seiner Bestrebungen überzeugt, seinem Leben ein Ende machte. Das *Rule Britannia* aber, das allerdings sehr Händelisch anmutet, stammt aus einer sogenannten „mask“ *Alfred* von Augustine Arne, einem der talentvollsten Componisten, die nach Carey sich der englischen Oper gewidmet haben. Da freilich Arne, wie Langhans berichtet, die zur mask geschriebene Musik grösstenteils dem 1746 entstandnen *Occasional Oratorio* Händels entlehnt hat, kann man bei alledem die berühmte Nationalmelodie ebenso gut dem deutschen wie dem englischen Meister zuschreiben.

Jedenfalls hat es recht lange Zeit gedauert, ehe Deutschland die Händelschen Oratorien kennen lernte. Denn während in London der *Messias* alljährlich aufgeführt wurde, erlebte er bei uns, wie schon berichtet, erst 1784 die erste Wiedergabe. Wie Händels Name schon in Folge der massenhaften englischen Aufführungen sich nie aus der Erinnerung verlor, musste auch ausserhalb Englands sein Ruhm nicht allein lebendig bleiben, sondern auch stetig wachsen. Und so hat er denn thatsächlich bis über Mozarts Zeit hinaus allgemein als der grösste Componist der Welt gegolten.

Eine Einwirkung auf die deutschen Musikverhältnisse begann Händel aber erst dann zu äussern, als seine Oratorien auch in seinem Vaterlande zahlreichere Aufführungen erfuhren; und dies wurde nicht eher möglich, als bis in den 30-er Jahren des 19. Jahrhunderts die rheinischen Musikfeste sich derartige Vorführungen zur Aufgabe machten und zwar hauptsächlich auf Anregung des in dieser Angelegenheit sehr eifrig tätigen Mendelssohn.

Ferner ist nicht zu vergessen, dass die in den 50-er Jahren des 19. Saeculums begonnenen und unermüdlich fortgesetzten Gesamtausgaben beider Grossmeister zu Stande gebracht wurden, die sorgsam revidirt und schön ausgestattet als die wertvollsten Denkmäler gelten können, die Deutschland seinen grossen Söhnen errichtet hat. Standbilder haben ihnen bekanntlich ihre Geburtsstädte Eisenach und Halle schon seit Jahren gesetzt, populär geworden sind Bach und Händel aber hauptsächlich durch diese Gesamtausgaben.

[...]

DIE SITUATION DER MUSIK UM 1750

Die unseligen Verhältnisse des in Hunderte von kleinen Sonderexistenzen zerrissenen Deutschland, welches erst im Laufe unseres Jahrhunderts, und zwar in seiner zweiten Hälfte zu dem Wohlstande wieder gelangen sollte, den es vor dem entsetzlichen Dreißigjährigen Kriege besessen, konnten einem Componisten, der sein innerstes Selbst nicht aufopfern wollte, keine andere Stellung gewähren. England dagegen, das seit den Zeiten der Königin Elisabeth mehr und mehr aufblühte und dessen unbedeutende Kriege dem zunehmenden Reichtum wenig schaden konnten, bot natürlich Chancen für eine viel grossartigere Wirksamkeit und persönliche Stellung. – Uebrigens hatte Händel auf das deutsche Musikleben des vorigen Jahrhunderts kaum mehr Einfluss als Bach; er war der gefeierte, von den Componisten studirte Meister, seine Werke wurden aber erst wieder deutsches Eigenthum, als in unserm Jahrhunderte die Musikfeste und grossen Aufführungen bedeutender Gesang-Vereine dem deutschen Publicum die Bekanntschaft mit seinen Oratorien vermittelten. Seitdem ist er im Verein mit Bach als Grossmeister in unsrer Kunst lebendig geblieben und wird durch seine Oratorien hoffentlich noch manche Generation erheben, wenn auch die *Matthäus-Passion*, das *Magnificat* und einzelne wunderbare Motetten des Leipziger Meisters tiefere Wirkung hervorbringen dürften, dem letzteren auch als Instrumentalcomponisten und Contrapunctisten die Palme zuerkannt werden muss. Hatte ich im Anfange gesagt, Bach und Händel hätten der evangelischen Kirche ihre Kirchenmusik in solcher Vollendung geschenkt, als es die Zeit zulies, so ge-

schah dies, weil die Epoche des Zopfstyles in der bildenden Kunst und Architectur, des Schwulstes und der nüchternsten Prosa in der deutschen Literatur, sowie des ins uebertrieben Virtuosenhafte ausgearteten Kunstgesanges allüberall für die Erfüllung einer derartigen Aufgabe wenig günstig erscheinen wollte. Auch Bach und Händel zeugen besonders in den Einzelgesängen von diesem schädlichen Einflusse. Hätte ein freundliches Geschick vergönnt, dass schon zu Luthers Zeit die Musik zu der Entwicklung gekommen wäre, die sie 1700 erreicht hatte, so würden wir von den zwei Grossmeistern wahrscheinlich noch unmittelbarer berührende und frischere Kunstleistungen erhalten haben; denn dann hätten sie in einem reichen Lande gelebt, in dem die neue geistige Saat eben zu keimen anfang und überall ein so frischer Atem wehte, dass Ulrich von Hutten ausrufen konnte: „Es ist eine Lust zu leben!“ Dieses Wort konnte man im Anfange des vorigen Jahrhunderts weniger als zu irgend einer Zeit in Deutschland wiederholen.

Durch die Herrschaft der neapolitanischen Schule in der dramatischen Musik war auch der Kunstgesang sehr gefördert worden. Nachdem Caccini durch seine Lehrthätigkeit die noch sehr unentwickelte Gesangstechnik über die ersten Anfänge hinausgebracht hatte, machte das Virtuositum bald rapide Fortschritte. Doch wurden gleichzeitig wie in der katholischen Kirche, wo keine Frauenstimmen gelitten waren, und, da Knaben für den Kunstgesang nicht ausreichten, künstliche Sopranisten und Altisten für sie eintreten mussten, diese letztern auch auf der Bühne heimisch.

Grosse Resultate erzielte die Schule des Pistochi, des Fedi in Rom sowie andre in Modena, Mailand, Florenz und Neapel; doch litt unter dieser Entwicklung die Composition mehr und mehr, da der Componist zum blossen Handlanger des Sängers herabsank, seine Erfindung unter dem Wust von äusserlichem Tongekräusel erstickt wurde. Als die grössten Vertreter dieser Virtuosität dürfen gelten: die Sopranisten Ferri, Cafarelli und besonders Carlo Broschi, genannt Farinelli (1705–1782). Durch ihre Leistungen wurde das Publicum so verwöhnt und verweichlicht, dass es Männerstimmen nicht mehr hören wollte und diese eine Zeitlang vollkommen aus der Oper verschwanden. Dagegen liessen sich die Frauenstimmen nicht von der Bühne verdrängen, obwol es an Versuchen nicht gefehlt hat, und sind hier als besonders ausgezeichnet die Tramontini, die Cuzzoni und Hasses Gemahlin Faustina Bordoni zu erwähnen (*1693).

Es mag zum Teil dem Ueberwiegen der Gesangsvirtuosität zuzuschreiben sein, dass die italienische Oper nicht zu einer für alle Zeiten giltigen Höhe sich aufschwang; jedenfalls wird es aber begreiflich erscheinen, wenn die der italienischen Mode huldigenden deutschen Componisten noch weniger ein derartiges Resultat erzielen konnten.

Von den sich gegen die Italiener wehrenden wie Fux und Heinichen ist schon die Rede gewesen, über die andern ist wenig zu sagen, da sie wie Hasse in Dresden, Graun in Berlin eben rein italienisch schrieben, während in München und Stuttgart die betreffenden Plätze gleich in die Hände von Italienern wie z.B. Bernabei und Jomelli gefallen waren. Auch Friedrich der Grosse war von der italienischen Kunst so gefangen genommen, dass er Hasse für den grössten Operncomponisten hielt, über Gluck sich sehr wegwerfend äusserte und seine Abneigung gegen deutsche Sänger erst überwand, als Gertrud Schmähling, unter dem Namen der Mara weltberühmt geworden, ihm durch ihre Kunst gewaltig imponirt hatte.

Ein interessanteres Bild als diese der Gesangsvirtuosität und italienischer Compositionsweise huldigenden Fürstenhöfe gewährt Frankreich, auf welches wir unsere Blicke zurückrichten wollen.

Wie schon gesagt, hatte Lully keine ihm ebenbürtigen Nachfolger gehabt, den mit grossen Erfolgen gekrönten Campra ausgenommen, - und war die Gefahr nahe getreten, das glücklich Gewonnene an die überall sieghaften Italiener wieder zu verlieren.

Durch Philipp Rameau (*1689) wurde dieser Gefahr vorgebeugt. Zuerst als Clavier- und Orgelspieler ausgebildet, fesselten ihn Untersuchungen über die musicalische Theorie, welchen er durch seinen *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels* einen ausserordentlichen Dienst leisten sollte. Erst spät und nach langen Kämpfen gelangte Rameau zur Anerkennung, hauptsächlich durch den Erfolg seiner Oper *Hippolyte et Aricie*, die sich denselben freilich auch allmählich erkämpfen musste. Von Lully unterschied er sich durch reichere harmonische Behandlung, die manchmal sogar gesucht zu nennen ist, selbständige Begleitung und originelle Verwendung der Orchestermittel. Auch der italienischen Oper ist Rameau in diesen Dingen überlegen [vorausgeeilt]. Im übrigen erscheint seine Musik mehr als die Vollendung, nicht als die Umgestaltung des Lullyschen Strebens. Auch für die Instrumentalkunst, insbesondere das Clavierspiel, welches durch François Couperin

(*1668) bereits wesentlich gefördert worden war, hat Rameau Bedeutung gewonnen. Indem des ersteren Compositionen die Beziehung zum Tanz deutlich aufweisen, wird gleichwol in ihnen die festere organische Form des Rondos angestrebt; Rameau thut über Couperin noch einen Schritt hinaus, indem er der wirklichen Sonatenform sich nähert. – Seinen grössten Ruhm verdankt allerdings Rameau seinen theoretischen Arbeiten. Indem er, die Bedeutung der Obertöne erkennend, sich bemühte, aus der Natur selbst die Grundgesetze der Musiktheorie zu erklären, that er den ersten Schritt, um von willkürlichen Hypothesen zu philosophischen Untersuchungen zu gelangen, und hat bis in unser Jahrhundert hinein durch sein Werk diesen Teil der Musikwissenschaft wesentlich und vorteilhaft beeinflusst.

Es war Rameau nicht beschieden, wie Lulli beinahe ein Jahrhundert lang als Componist lebensfähig zu bleiben und die französische Bühne zu beherrschen. Ein Gastspiel der Italiener in der grossen Oper, wo sie unter dem Namen *Les bouffons* komische Intermezzi aufführten und bei welchem sie viel sympathischer als früher aufgenommen wurden (*Les buffons*), forderte zu Vergleichen mit der französischen Gesangkunst auf. In diesem Streite konnte letztere nur schlecht bestehen; auch trug sich derselbe auf die Wertschätzung beider Literaturen über. Da erleuchtete und grosse Geister wie Grimm, Diderot und Rousseau die Partei der italienischen Bouffonisten, welche sehr glücklich durch den Componisten Duni, <der> eine bedeutende Schöpferkraft besessen, vertreten war, nahmen, Rousseau insbesondere seine gewaltige Feder gegen die französische Oper, hauptsächlich Lully, in wahrhaft vernichtender Weise walten liess und schliesslich auch vor der practischen Bethätigung sich nicht fürchtete, indem er eine kleine Oper, *Le devin du village*, von ihm gedichtet und componirt, aufführte, so musste sich Rameaus und seiner Anhänger ein grosser Schreck bemächtigen. Rousseaus Werk, obwol den dilettantischen Musiker nicht verläugnend, zeigte doch der künftigen französischen komischen Oper die Wege und hielt sich während voller 80 Jahre auf der Bühne. Allerdings waren von der französischen komischen Oper bereits selbständige Versuche gemacht worden, im Style der italienischen Opera buffa etwas national Französisches zu liefern. Doch bedurften sie zuerst italienischer Hilfe und fanden diese bei dem begabten Duni (1709–1775), welcher, nachdem er 1757 mit *Le peintre amoureux* einen durchschlagenden Erfolg in Paris errungen, nun, obwohl im vorgerückten Alter, sich mit vollem Eifer der Opéra

comique widmete. Seine Nachfolger auf die-sen Gebiete waren aber Franzosen, Philidor (*1726) und Monsigny (*1729), die mit Erfolg auf dem betretenen Pfade vorwärts schritten, und demjenigen, welcher das Gebäude krönen sollte, die Wege bahnten. Es war Gretry (1741–1813), der, in Rom studierend, hauptsächlich von den dramatischen Intermezzi sich angezogen fand, über den einzuschlagenden Weg sich aber klar ward, als ihm eine Oper Monsignys zu Gesicht kam. Nach längerem Kämpfen in Paris drang er mit den Opern *Lucile* und *Le tableau parlant* durch, um 1785 durch *Richard cœur de Lion* den Höhepunkt seines Ruhmes zu erreichen. – Für die ganze Entwicklung der spätern komischen Oper ist Gretry ein Lehrmeister geblieben, Boieldieu, Auber würden ohne ihn unmöglich gewesen sein; überdies hat er aber auch *Essais* veröffentlicht, in welchen er sehr beherzigenswerten Lehren über die dramatische Kunst Ausdruck gibt und in seiner Weise sich nicht minder als Kunstreformer bekundet wie sein grosser Zeitgenosse Gluck. Durch Mehul und Cherubini wurde Gretry aus der Gunst des Publicums verdrängt, und da seine in neuerm Style geschriebnen Werke nicht gefielen, bald vollständig vergessen. Doch glaube ich kaum, dass hiermit für alle Zeit das Urteil festgestellt ist; durchaus nicht unmöglich will es mir erscheinen, dass diesem lebenswürdigen und feinen Künstler eine spätere Auferweckung noch vorbehalten bleibt.

War zur Schaffung der komischen französischen Nationaloper zuerst die Hilfe des Italieners Duni von Nöthen gewesen, so sollte sich die Wiedergeburt der grossen Oper, welche uns jetzt zu beschäftigen haben wird, durch die Arbeit eines Deutschen vollziehen: Christoph Ritter von Gluck, wie er später hiess, sollte durch seinen grossen Kampf mit den Italienern die Aufmerksamkeit der Welt fesseln. Geboren 1714 zu Weidenwang [eigentlich Erasbach] in der bayrischen Oberpfalz, wurde er durch fürstliche Gönnerschaft nach Wien befördert und kam von dort nach Mailand, wo er in der Schule des Sammartini solche Fortschritte machte, dass er nach vier Jahren einen Opernerfolg errang, Aufträge zu andern Opern erhielt und sich in Folge dessen veranlasst sah, über Paris nach London zu gehn, wo um die-selbe Zeit Händel auf der Höhe seines Ruhmes stand. In England war er mit weniger Erfolgen gesegnet und hielt es darum für besser, sich nach Wien zurückzugeben, doch erscheint es zweifellos, dass die Pariser grosse Oper des Lully und Rameau, wie nicht minder die gewaltigen Chöre Händels seinen Styl

und seine Kunstanschauungen aufs Wesentlichste beeinflusst haben. In Wien beschäftigte sich Gluck mit der neuern französischen Opéra comique und schrieb in dieser Form mehrere Werke, wie z.B. *Le cadi dupé*. Im Verkehr mit bedeutenden Männern ward er sich mehr und mehr klar über die Mängel der italienischen Opern und die Notwendigkeit der Reform.

Durch die Bekanntschaft mit Calzabigi, Autor renommirter Dramen, ward ihm die Möglichkeit gegeben, seine Pläne ins Werk zu setzen. Indem beide sich für den Stoff des Orpheus entschieden, gingen sie ans Werk mit dem Bestreben, den der Oper verloren gegangnen Zusammenhang mit der antiken Tragödie wiederzugewinnen. Calzabigi folgte im Wesentlichen den Principien, auf welchen die Lulli-Rameausche Oper sich aufgebaut, Gluck liess aber seine musicalischen Vorgänger weit hinter sich zurück, da er in viel gewaltigerer Weise von der Erhabenheit des antiken Geistes durchdrungen war. Die enormsten Schwierigkeiten bereitete ihm die Einstudirung, da die Herrschaft der Gesangstyralen gebrochen, die Faulheit der Orchestermitglieder überwunden und beide mit dem total neuen Style vertraut gemacht werden mussten. Glucks Feuereifer, der von allen Zeitgenossen nicht genug gerühmt werden kann, überwand alle Schwierigkeiten und errang auch einen Erfolg 1762, der sich zwar erst bei der dritten Wiederholung einstellte, dann aber auch so verallgemeinerte, dass er über Wien hinaus sich verbreitete und Aufführungen in andern Städten Deutschlands wie Italiens veranlasste. Erst nach fünf Jahren trat Gluck mit einem zweiten Werke, der *Alceste* hervor, welche er mit einer Widmungsschrift versah, die das künstlerische Glaubensbekenntniss des Autors enthält.

Publicum und Musiker wurden durch dieselbe gleichmässig erbittert, indem das erstere sich ärgerte, seinen bisherigen Liebling, die italienische Oper, wegen ihrer Langweiligkeit und Sinnlosigkeit getadelt zu sehn, die Collegen Glucks aber sich entsetzten, dass ein Musiker laut bekannte, er werde sich nicht nach den Regeln der Tonkunst richten, falls die dramatische Wahrheit dies erfordere. So hatte denn *Alceste* auch weniger Erfolg im Anfang, obwol sich im Verlauf die Freunde mehrten und das Werk sich zwei Jahre ununterbrochen auf dem Repertoire des Wiener Theaters erhielt. Konnte man in den beiden genannten Opern die Dichtung von Monotonie und Unbelebtheit nicht ganz freisprechen, so täuschte sich Gluck, als er *Paris und Helena* componirte, noch gründlicher in der Dichtung, welcher ein wirklicher Gip-

felpunct fehlte, und erlebte mit diesem Werke ein richtiges Fiasco. – Da die Gegnerschaft gegen Gluck nun wuchs, wie wir wissen, auch Friedrich der Grosse sich sehr abfällig über ihn äusserte und die Verhältnisse in Deutschland, welches ganz vollständig unter der Herrschaft der italienischen Oper stand, seinen Reformplänen kein Gelingen versprachen, so musste ihm die Bekanntschaft mit Bouilli de Roulet, Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien, sehr wertvoll erscheinen.

Denn durch seine Mitwirkung kam die nach Racines Tragödie *Iphigenie in Aulis* gedichtete Oper zustande, deren Aufführung in Paris Gluck, nachdem er verschiedene Kämpfe hatte bestehen müssen, unterstützt durch das Machtwort seiner ehemaligen Schülerin, der Kronprinzessin von Frankreich, Marie Antoinette, endlich durchsetzte. Die Bekehrung Jean-Jacques Rousseaus, welcher von da aber der eifrigste Anhänger der Gluckschen Muse ward, gewährte dem Meister eine grosse Hülfe; gleichwol musste auch *Iphigenie* sich ihr Terrain allmählich erkämpfen und verschwand, als Louis XV. starb, zeitweilig vom Repertoire. Der für die französische Bühne hergerichtete *Orpheus* fand zwar grossen Erfolg. Als Gluck aber, nach Wien zurückgekehrt, sich daran machte, zwei für Paris bestimmte Opern, *Roland* und *Armide*, auszuarbeiten, erhielt er die Nachricht, dass seine Gegner, denen sich auch die Anhänger Lullys zugesellt hatten, durch Berufung von Piccini, dem damals berühmtesten italienischen Operncomponisten, der auch einen *Roland* componiren sollte, ihm einen Streich zu spielen gedachten. Er vernichtete seine Arbeiten am *Roland* und überhäufte den Wortführer der italienischen Partei, Marmontel, mit Vorwürfen. Durch derartige Veröffentlichungen wurden nun die Parteistreitigkeiten zu solcher Erbitterung gesteigert, dass über Gluck und Piccini alle drohenden politischen Fragen vergessen schienen. Als im Jahre 1776 *Alceste* eine grosse Niederlage erlitt, glaubten sogar die Italiener, triumphiren zu können, doch gewann auch diese Oper allmählich Freunde und mehr noch die 1777 aufgeführte *Armida*, obwohl auch sie längere Zeit zuerst beanstandet wurde. Die beiden Gegner standen sich dabei persönlich so freundlich gegenüber und gaben ihrer gegenseitigen Wertschätzung solchen Ausdruck, dass z.B. Gluck, als Piccini in einer Probe seines *Roland* sehr mutlos geworden war, die Direction übernahm und die Ausführenden zum Gehorsam brachte. *Roland* hatte grossen Erfolg und die Piccinisten hofften, indem sie den Italiener veranlassten, gleichzeitig mit

Gluck eine *Iphigenie in Tauris* zu componiren, diesem den Rang abzulaufen. Gluck wusste aber durchzusetzen, dass sein Werk zuerst herauskam und erlebte mit demselben einen sofortigen ungeheuren Triumph. Auch des vorzüglichen Textbuches von Guillard soll hier rühmend gedacht sein. Piccini hatte ebenfalls grossen Erfolg und eine Zeitlang wurden beide Opern alternierend gegeben, schliesslich entschied sich das Publicum aber mit grosser Mehrheit für Gluck, und ein endlicher Triumph wurde mit dieser Entscheidung besiegelt. Ausser einem verhältnissmässig unbedeutenden Werke *Echo und Narciss*, das kalt aufgenommen ward und ihn veranlasste, wieder nach Wien zurückzukehren, hat der Meister dann nichts weiter geschrieben und ist 1787 in Folge eines wiederholten Schlaganfalles gestorben. Sein Werk lebt aber noch heute, denn durch ihn erfüllte die Tonkunst ihre dritte Hauptaufgabe. Gluck schenkte uns die erste lebensfähige weltliche Musik, und zwar auf dem Gebiete der ernsten dramatischen Kunst.

Ist auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass Glucks Schöpfungen, die heute schon selten genug vorgeführt werden, einmal völlig verschwinden, so glaube ich, dass doch auch die Hoffnung gehegt werden kann, sie würden dann später wieder neu entdeckt werden. An Adel, Grösse und erhabner Einfachheit sowie wahrhaft keuscher Treue in Wiedergabe des dichterischen Textes ist niemand vor, noch nach ihm diesem Meister gleich gekommen, auch Mozart und Richard Wagner nicht. Der der italienischen Oper am nächsten stehende *Orpheus* lehrt uns auch, welch hohe melodische Schönheit Gluck entfalten konnte, wenn er wollte; seine Kraft, Grösse und einfache Erhabenheit zeigt sich aber am herrlichsten in *Alceste*, besonders dem II. Finale, in *Armida*, besonders in dem rührenden Schlusse des III. Actes und in der ganzen *Iphigenie in Tauris*. Welch grosse Verdienste um das Gebiet der Instrumentation Gluck sich erworben, lehrt allein die gewaltige Overture zur aulidischen *Iphigenie*. Da sein Einfluss auf manchen grossen spätern Componisten sich nur zu bemerkbar macht, so werde ich mich noch mehrfach mit ihm zu beschäftigen haben und will mich darum wieder der italienischen Oper zuwenden.

Es ist notwendig, nachdem wir von der Ausbreitung, Vervollkommnung und Uebertriebenheit des Kunstgesanges gesprochen haben, auch der Fortschritte der Instrumentalmusik zu gedenken. Nachdem wir seinerzeit der Neapolitanischen und Venetianischen Schule gedacht haben, wollen wir des zu Rom als im Palestrinastyl componirenden und als Compositionslehrer besonders thätigen Pasquini nicht vergessen,

dessen Schüler Gasparini der Lehrer des später so berühmten Instrumentalcomponisten Domenico Scarlatti werden sollte. Von Baj, dem letzten würdigen Vertreter des Palestrinastyles, wurde schon gesprochen; mit seinem Tode erlischt das Interesse an der zu Rom waltenden Thätigkeit.

Wir haben auch der Schule von Bologna zu gedenken, deren Sprösslinge alle Gattungen der Composition pflegten. Ihr gehörte jener Bononcini an, welcher Händel als Opernunternehmer in London unmöglich machte, sowie der ihn überstrahlende, aber mehr auf dem Gebiete der Kirchenmusik sich auszeichnende Clari. Auch die Theoretiker traten in grösserer Anzahl auf, unter denen einzig der weltberühmte Pater Martini erwähnt sein sollte, dem auch der junge Mozart sich auf seiner Fahrt nach Italien noch vorgestellt hat. – Wenden wir uns nun der eigentlichen Thätigkeit auf dem Gebiete der Oper zu, so finden wir, dass, von dem seiner Zeit sehr berühmten Florentiner Conti abgesehen, die neapolitanische Schule mehr und mehr an Glanz zunahm und insbesondere die Gesangschule des auch als Componisten thätigen, bereits bei Besprechung Händels erwähnten Porpora hierzu viel beitrug. Mit Feo (*1699) schliesst sich die Reihe der der älteren Schule zugehörigen Meister. Den später auftretenden Anhänger dieser Schule Pergolese haben wir schon bei Besprechung seines *Stabat mater* kennen gelernt und müssen ihn namentlich als Componisten des komischen Intermezzos *La serva padrona* rühmend hervorheben, weil dasselbe gelegentlich einer Wiederaufführung, die ihm in Paris vor etwa 20 Jahren zu Teil wurde, eine überraschende Lebenskraft bewiesen hat. Ferner sei der ebenso schon erwähnte Jomelli, welcher hauptsächlich am Stuttgarter Hofe wirkte, als erfolgreicher Operncomponist nochmals genannt, sowie die Ihnen gleichfalls bekannten Meister Duni und Piccini. Letzterer, als Rivale Glucks in der ersten grossen Oper wirksam, hat seine Haupttriumphe gleich Duni der komischen zu verdanken und ist für die Musikgeschichte auch dadurch bedeutend geworden, dass er die Form der Arie von lästigen Fesseln befreite und das ausgeführte Finale, das für die classische Opernmusik so wichtig werden sollte, anbahnte. Als durch Glucks reformatorische Arbeiten beeinflusst mögen von dessen Zeitgenossen mit Auszeichnung erwähnt werden die Meister Sacchini und Traetta. Wenig oder gar nicht berührt von ausländischen Einflüssen stellen sich dar die berühmten Operncomponisten Paisiello, Zingarelli und Cimarosa. Da diese schon zu Mozarts Zeitgenossen ge-

hören, ebenso wie die weiter zu besprechenden Meister Sarti, Martin y Solar, [...]

Am Hof Friedrichs > II. in Berlin als Capellmeister angestellt, wurde Johann Friedrich Reichardt (*1752) von diesem kunstsinnigen Fürsten später beurlaubt, um in Paris seine Opern zur Aufführung zu bringen. Dies gelang ihm freilich nicht, überdies aber kostete es ihn auch seine Stelle, da er sich für die Principien der Revolution begeistert hatte. Nach dem Tode des Monarchen war er in Berlin wieder thätig und fungirte später in Cassel am Hofe Jérôme Napoleons. Obwol er in der eigentlichen Oper nicht erfolgreich war, muss er doch erwähnt werden als Erfinder des sogenannten Liederspiels, welches er der lärmenden Oper als lyrischen Gegensatz zur Seite [entgegen-] stellen wollte. Das Erscheinen der Goetheschen Singspiele regte ihn zu weiteren Arbeiten an und die meisten derselben sind von ihm in Musik gesetzt worden. Ausserdem wurde er besonders als Liedercomponist für seine Zeit bedeutungsvoll; die meisten Goetheschen Lieder wurden von ihm componirt und erfreuten sich grosser Verbreitung, mussten aber auch vor den spätern grossartigen Leistungen auf dem Gebiete der Lyrik verschwinden. Nachdem ich nun die Entwicklung der gesammten Vocalmusik bis zu dem Zeitpuncte verfolgt habe, von welchem aus ich dann die specielle Geschichte der Neuzeit in noch [natürlich viel] grösserer Ausführlichkeit beginnen werde, bleibt mir noch übrig, mich dem Zweige der Tonkunst zuzuwenden, der, mehr und mehr gepflegt, für die Vocalmusik einen drohenden Rivalen darstellen sollte und seine höchste Blüte auch nicht durch Mozart, sondern später erst erreicht hat. Sie begreifen, dass ich von der Instrumentalmusik rede, die im 18. Jahrhundert zu immer grösserer Bedeutung gelangt ist. Wie sehr die hohe Entwicklung, welche um diese Zeit die Instrumentalvirtuosität erfahren, günstig auf die unabhängige Instrumental-Composition einwirken musste, habe ich Ihnen früher schon mitgeteilt. Ebenso, dass der polyphone Styl, der bisher allein angewendet wurde, vor dem homophonen zurücktrat, vor allem, nachdem Domenico <Scarlatti> sich diesem Felde der Tonkunst gewidmet hatte.

Vor allem ist hier des Instrumentenbaues zu gedenken. Auf die ersten Anfänge kann ich nicht zurückgehen, muss aber bemerken, dass vor der allgemein bekannten Laute die Violine früher sehr zurücktrat, während natürlich die Orgelspieler als die bedeutendsten Instrumentalisten angesehen wurden. Die Orgel war bekanntlich mehr und mehr vervollkommen worden und hatte ihre grösste Vollendung ungefähr um 1730 erreicht, in welcher Zeit der grösste Orgelbauer, Silbermann, mit dem grössten Orgelspieler, Sebastian Bach, zusammentreffen sollte. Der Geigenbau ward zu einer Kunst erhoben durch den Tiroler Tiefenbrucker, der sich 1510 in Bologna niederliess. Indem sich seine Nachfolger auf die Herstellung der wenigen, nur durch ihre Grösse verschiedenen Arten der heutigen Streichinstrumente beschränkten, erzielten sie bemerkenswerthe Resultate. Gasparo da Salo und insbesondere sein Schüler Maggini gehören schon der Glanzzeit des Geigenbaus an. Durch die Familie Amati in Cremona wurde besonders die Lieblichkeit des Tones gesteigert; den Höhepunct der Kunst bezeichnen aber die Namen Guarneri und Stradivari, die bis heute weiter nicht erreicht worden sind. Gleichzeitig entfaltete sich natürlich die Geigenvirtuosität. Ihre Ausbildung und Literatur hat die Violine wesentlich zu danken dem Arcangelo Corelli (†1713) zu Rom. Ohne besondere Kunstfertigkeit zu entfalten, wusste er durch sein seelenvolles Spiel so hinzureissen, dass er für den grössten Geiger seiner Zeit galt. Seine edlen Compositionen, obwol in der Form noch nicht sehr ausgebildet, können als das Fundament der Kammermusik [Geigenliteratur] angesehen werden. Sein College Vivaldi, der auch als Operncomponist Erfolge hatte, that auf dem Instrumentalfelde weitere

Schritte von Bedeutung; insbesondere verdanken wir ihm die Anfänge des Violin-Concerts (Stück für Solo-Violine mit Begleitung), welches zur Form der eigentlichen Sonate führen sollte. Johann Sebastian Bach z.B., welcher Vivaldi ausserordentlich schätzte, wurde durch dessen Compositionen veranlasst, in seinem italienischen Concert auch die Sonatenform ausnahmsweise anzuwenden.

Diese Sonatenform, insoweit als wir eine Verbindung mehrerer Stücke zu einem, durch getrennte Abteilungen gegliedertem Ganzen darunter verstehen, ist sehr allmählich entstanden und verdankt ihren Ursprung der Tanzmusik. Die Stadtpfeifer, welche zu Tänzen aufspielen mussten, machten sich ein Vergnügen daraus, auch wenn keine Veranlassung zum Tanzen gegeben war, ihr Repertoire abzuspielen und gaben durch die so hervorgebrachte Reihenfolge verschiedener Tänze die Veranlassung zur Entstehung der Suite, deutsch seiner Zeit Parthey, italienisch Partita genannt. Der innere Zusammenhang ihrer Sätze war natürlich nur sehr locker, als Grundsatz galt, die Suite mit einem heitern Stücke, gewöhnlich der Gigue, zu beschliessen; als häufig angewandte Reihenfolge der Tänze finden wir die Ordnung Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Die Sonate, unter welcher man früher alles, was für Instrumente geschrieben ist, benannte, ähnlich wie in noch früherer Zeit die Toccata, entwickelte erst ganz allmählich sich zu der cyclischen Form, in welcher sie bei den Classikern auftritt und der Suite gegenüber als Fortschritt sich kundgibt.

Das Violin-Concert (Concerto grosso) geriet bald in Folge von Uebertreibungen auf Abwege; die Virtuosität steigerte sich aber mehr und mehr, bis sie in Tartini, dessen edle Compositionen für die Literatur sehr wertvoll geworden sind, ihren ersten Höhepunkt erreichte. Inzwischen waren auch die Holzblasinstrumente vervollkommen worden, die Flöte erhielt mit Quantz in Berlin ihren Meister, auf der Oboe zeichneten sich aus die Brüder Besozzi in Turin, das Fagott wurde umgestaltet und handlicher gemacht, als letzte im Bunde erfand man um 1700 die Clarinette, die aber so spät in den Orchestern Eingang fand, dass sie in vielen Mozartschen Compositionen noch fehlt.

Die Blechinstrumentbläser hatten, insbesondere die Trompeter, schon früh einen hohen Grad von Vollkommenheit erreicht, den sie bald nach Händels Tode einbüssen sollten; denn früher waren sie sowol wie die Hornisten nicht auf die Naturtöne beschränkt gewesen und hatten besonders über eine fabelhafte, heute nicht mehr erreichbare Höhe verfügt. Die Posaunen, in früherer Zeit häufiger verwendet, scheinen mit der Blütezeit der neapolitanischen Schule ausser Gebrauch gekommen zu sein, und wurden erst von Gluck und Mozart zum Zweck erschütternder Wirkungen wieder herangezogen. Als das ausgezeichnetste Orchester jener Zeit wird das Mannheimer gerühmt, wo der Violinist Stamitz und die Capellmeister Holzbauer, später Cannabich eine segensreiche Wirksamkeit entfalteten. Den Uebergang von der italienischen Opernouverture zur Orchester-Symphonie soll besonders durch Stamitz angebahnt worden sein. Die bedeutendste Förderung sollte die Instrumentalmusik allerdings durch die Clavierspieler erfahren. Von den Verdiensten Couperins und Rameaus habe ich schon gesprochen. In Deutschland machte sich um die betreffende Literatur verdient der Leipziger Cantor Kuhnau, welcher 1696 sieben Sonaten herausgab, in denen er über die Suite hinausstrebt, in Italien aber Domenico Scarlatti, Sohn Alessandros (*1683), der schon früh den Ruf errang, der bedeutendste italienische Clavierspieler zu sein; durch seine gründliche contrapunctistische Ausbildung aber auch in den Stand gesetzt wurde, als Componist sehr Wertvolles zu leisten. Hauptsächlich sind die Compositionen dieses Künstlers bedeutungsvoll, weil er mit Glück versucht

hat, vom contrapunctistischen Styl sich zu emancipiren und den homophonen harmonischen an seine Stelle zu setzen. Ferner hat er der Sonatenform, unter welcher man im engern Sinne bekanntlich die Form des ersten Sonatensatzes im Gegensatz zu den verschiednen Rondoformen versteht, sich bedeutend genähert. Seine Compositionen sind zwar gewöhnlich nur einsätzig, zeigen aber ein Streben nach Erweiterung der Form in der angedeuteten Richtung. Dass auch die Claviertechnik ihm manches verdankt, erscheint nach dem Gesagten selbstverständlich. Hinsichtlich des gedanklichen Inhaltes übertraf diesen letzteren bei weitem aber der Künstler, welcher die Blütezeit der Instrumentalmusik einleitete, die letztere technisch bereits so vervollkommen und formell fertig hinstellen sollte, dass selbst Haydn und Mozart nach dieser Zeit kaum etwas zuzufügen hatten. Es war des grossen Sebastian Bach bedeutender zweiter Sohn Philipp Emanuel, dem wir diese musicalische That zu danken haben. Bach thut über Domenico Scarlatti den bedeutsamen Schritt hinaus, dass er die Sonate mit wirklichem Gedankeninhalt erfüllt. Die Form erscheint ferner so ausgearbeitet, dass weder Haydn noch Mozart viel weitere Mühe aufzuwenden fanden; endlich wurde aber durch Bach die Praxis der älteren Componisten aufgegeben, die die Vortragsdetails fast ganz den Ausführenden überliessen, so dass mit dem Erscheinen seiner *6 Sonaten mit veränderten Reprisen* (1759) sich die clavierspielende Welt zum ersten Male der Mühe eines selbständigen künstlerischen Reproduirens überhoben sah. Sein älterer Bruder Friedemann, auf welchen als den noch mehr für Musik begabten der Vater alle Hoffnungen gesetzt hatte, konnte diese leider nicht erfüllen. Nicht das Talent fehlte ihm, selbst Genie kann ihm zugesprochen werden, wol aber Character, Ausdauer, Fleiss, Energie, all die hohen Tugenden, durch die neben seinem Genie der alte Bach die uns überraschenden herrlichen Kunstresultate erzielt hatte. Philipp Emanuel, zum Rechtsstudium bestimmt, aber mit einer vorzüglichen musicalischen Erziehung ausgestattet, beendete zwar seine juristischen Studien, nahm aber eine Stellung als Accompanatus beim Kronprinzen von Preussen, nachmals Friedrich dem Grossen, an, in dessen Gunst er sich sehr festsetzte, und erwählte in Folge dessen die Musik als Hauptberuf. Später, um 1767, folgte er dem Ruf, der ihn als Nachfolger von Telemann nach Hamburg führte. Die ausserordentliche Verehrung, mit welcher sowol Haydn wie Mozart für ihn erfüllt waren, muss uns als unwiderlegliches Zeugniß gelten für die grossen Verdienste,

welche Bach um die Instrumentalmusik sich erworben hat.⁴ An Grösse hinter seinem Vater, an Schönheit und Formvollendung hinter den Wiener Meistern zurückstehend, können die Compositionen Philipp Emanuels trotzdem einen ehrenvollen Platz beanspruchen. Wurde von seinen Zeitgenossen zu Gunsten des Sohnes der Vater vergessen, dessen Grösse sie noch nicht zu begreifen vermochten, so geschieht das Umgekehrte in unsrer Zeit und zwar ebenfalls ohne Berechtigung. Philipp Emanuel, obwohl im Einklang mit dem Zeitgeist etwas dem galanten, überzierlichen Rococostyle huldigend, birgt unter der conventionellen Aussenseite einen so vorzüglichen gediegenen Kern, dass es zu hoffen ist, man werde auf seine Compositionen mehr, als es bisher geschehen, zurückgreifen und durch Aufnahme ausgewählter Piècen unsere Concertprogramme auffrischen.

Bachs höchst bedeutende pädagogische Schrift *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* sichert ihm auch unter den Musikschriftstellern einen Ehrenplatz und verdient wegen sehr beherzigenswerter Ratschläge selbst heute noch, studirt zu werden.

Uebrigens erfuhr auch das Clavier, das im Gegensatze zu dem von Philipp Emanuel Bach noch bevorzugten Clavichord mehr und mehr die allgemeine Gunst gewann, eine immer grössere Vervollkommnung. Vor manchen andern war es der Augsburger Organist und Instrumentenmacher Stein, welcher sich in dieser Beziehung hohe Verdienste erworben hat; Mozart kann in einem 1777 an seinen Vater gerichteten Brief dasselbe nicht genug rühmen; insbesondere betont er, dass die Instrumente mit Auslösung gemacht seien und auch die Dämpferhebung sich viel solider erweise als bei Instrumenten anderer Meister.

Wie es zu geschehen pflegt, und wie, was insbesondere den Geigenbau betrifft, schon besprochen worden ist, gesellten sich den Meistern der Instrumentalcomposition auch jene Meister zu, welche für die sich vorbereitende Literatur würdige Ausführungswerkzeuge zu liefern bestrebt waren. Schon lebte und wirkte aber auch der Mann, dem überhaupt die Instrumentalmusik ihre ersten mit allgemeiner Begeisterung aufgenommenen Meisterwerke verdanken sollte.

⁴ 6 *Sonaten mit veränderten Reprisen* 1759, H.v. Bülow Auswahl von Compositionen. neu redigirt. Mozart pflegte zu sagen: „Er ist der Meister und wir sind die Buben.“

JOSEF HAYDN (I)

Es ist Josef Haydn, geboren 1732 zu Rohrau bei Hainburg, unweit der ungarischen Grenze, der als Vorgänger, Zeitgenosse und Nachfolger von Mozart schon eine so ausführliche Besprechung verlangt, wie ich sie all den bedeutenden Gestalten des von Mozart bis auf die Neuzeit sich erstreckenden Zeitraumes zgedacht habe. Haydn war Sohn eines Wagners, der bei seinen häufigen Rundreisen im Lande durch Gesang und Harfenspiel zu ergötzen wusste. Diese Musikliebe des Vaters erscheint für den Knaben bestimmend geworden zu sein, da er von früh auf nur in der Tonkunst und für sie lebte und dachte. Mit einem herrlichen Sopran ausgestattet, hatte er das Glück, einen Platz unter den Chorknaben in der Stephanskirche in Wien und zugleich mit diesem ausgedehnten Musikunterricht sowie sonst gute Schulbildung zu erhalten. Nach Verlust seiner Stimme ging es ihm zwar mehrere Jahre schlecht, doch blieb er der Musik getreu, studierte besonders Bach sowie, nachdem er Metastasios und besonders Porporas Bekanntschaft gemacht hatte, auch die italienische Kunstgesangsmethode. Inzwischen hatte er schon so viel componirt, dass er den Auftrag erhalten konnte, die bereits erwähnte Oper *Der krumme Teufel* zu schreiben. Mit 26 Jahren endlich gewann er seine erste feste Anstellung als zweiter Capellmeister beim Grafen Morzin, einem in der Nähe von Pilsen begüterten Edelmann, welche er nach einem Jahre mit der zweiten Capellmeisterstelle in Eisenstadt, das dem Fürsten Esterhazy gehörte, vertauschte. Hier blieb er über 30 Jahre lang, wurde 1766 erster Kapellmeister und legte den Grund zu seinem späteren Weltruhme durch die Fülle von Musik, welche er, unbeirrt von der Welt und ihren Strömungen, in der Einsamkeit des am Neusiedlersee gelegenen Städtchens producirte. Gleichwohl sind die Eisenstadter Schöpfungen, von einigen bereits sehr vollendeten Streichquartetten abgesehen, noch nicht den Werken zuzuzählen, durch welche Haydn bis jetzt unter uns fortlebt. Seine Opern haben zu keiner Zeit eigentliche Erfolge errungen, seiner Kirchenmusik bleibt jener Mangel an echter Glaubenskraft [gläubiger Religiosität], durch welche die ganze Zeit gekennzeichnet ist und sich unvorteilhaft unterscheidet von den Epochen Bachs sowol wie Palestrinas. Doch haben *Die Sieben Worte des Heilands am Kreuze* eine weite Verbreitung gewonnen und entbehren auch keineswegs der Empfindungswärme sowie einer gewissen würdevollen Wir-

kung. Von seinen mehr als 100 Symphonien haben für uns bloß die nach Mozarts Tode geschriebnen Wert behalten. Doch errangen auch die früheren grosse Erfolge und verbreiteten sich in ganz Deutschland nicht nur, sondern gingen selbst bis Paris, London und Italien. In seinen Streichquartetten, worin Haydn überhaupt am grössten erscheint und ihm eigentlich vor Mozart die Palme gebührt, erreichte er am frühesten die Vollendung und fand von seiten des Meisters, den er stets in bescheidener Weise über sich stellte, die neidloseste Anerkennung. Das Verhältniss der beiden durch 24 Lebensjahre getrennten Künstler bildet ein wohlthuendes Bild und konnte auch schon zu jener Zeit als Ausnahme gelten, da wir sonst aus Mozarts Leben wissen, dass er der Neider und Feinde in Hülle und Fülle besessen hat. Die eigentliche Characteristik der frühen Haydnischen Musik beschränkt sich darauf, dass er Philipp Emanuel Bach fortgesetzt hat; dass aber sein durchaus gesundes, kindlich naives, dem schalkhaften Humor zugeneigtes Naturell der Instrumentalmusik ein neues Gewicht verleihen musste, die sie noch anmutender, herzwinnender erscheinen liess und ihr die ganze Welt mit Leichtigkeit erobern sollte. Der leichtlebige Süden schien für diesen Zweck denn auch wie geschaffen; Oesterreich wurde die Heimstätte der neueren Instrumentalmusik, Mozart und Schubert waren Kinder des gesegneten Landes, der früh eingewanderte Beethoven schrieb all seine Hauptwerke am Strande der Donau. Die entscheidende Wendung in Haydns Leben trat ein, als er einer Einladung nach London folgte. Durch seine dortigen Triumphe sollte er sich Weltruhm erringen. Da diese Reise aber 1790 erst begonnen ward, Mozart bereits 1791 starb, so gedenke ich hierüber mich erst später zu verbreiten.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Kulturgeschichtliche Einleitung

Die Musik hatte alle ihre Kräfte entwickelt, die katholische und die evangelische Kirche hatten eine bis jetzt nicht wieder erreichte musicalische Literatur erhalten, die dramatische Kunst war im ernstesten, wie im heiteren Genre lebensfähig geworden, die Gesangsvirtuosität hatte sich zur höchsten Höhe emporgeschwungen, die Virtuosität der Instrumentalisten begann aufzublühn, und mit Haydns Streichquartetten und Symphonien hatte sich die

Tonkunst ein neues Gebiet erobert, von dessen Aufschliessung frühere Zeiten sich nichts hätten träumen lassen. Alles schien der Vollendung zuzustreben, und es war zu erwarten, dass wenn auch für die kirchliche Kunst das Erreichbare geleistet schien, die weltliche durch neue grosse Meister noch höheren Zielen entgegen geführt werden mochte. Dass ein einzelner Künstler als Universalgenie alle bisher gewonnen Resultate der Kunst verjüngt darstellen und steigern sollte und zwar in der kurzen Zeit von höchstens 15 Jahren (1776–1791), hätte wol Niemand zu fordern gewagt, niemand für möglich gehalten.

Dieser grosse, in gewisser Hinsicht unstreitbar grösste Künstler wurde der Musik geschenkt mit Wolfgang Amadeus Mozart, geboren in Salzburg, dem vielleicht schönsten Fleck deutscher Erde, am 27. Januar 1756, gestorben in Wien am 5. Dezember 1791, viel zu früh für ihn und die gesammte Welt.

Mit der Beschreibung des Lebens und der Werke dieses unvergänglichen Genies sowie der Einwirkungen, die seine Thätigkeit auf die Mitstrebenden und Nachfolgenden geäussert hat, beginne ich die Ihnen von mir zugesagte Specialgeschichte der neuesten musicalischen Epoche.

Es scheint mir bei alledem angezeigt, Ihnen erst ein Bild der allgemeinen politischen und Cultur-Zustände zu geben, die in Deutschland und den übrigen europäischen Ländern um die Mitte des vorigen Jahrhunderts herrschten.

Ihre Kenntniss wird uns manches sonst kaum Begreifliche verständlich, manches Staunenswerte vielleicht auch noch grossartiger erscheinen lassen; jedenfalls haben sich die Lebensverhältnisse seit jener Epoche so sehr verändert; dass es nützlich [gut] sein wird, sich über die damaligen Gewohnheiten und Anschauungen Klarheit zu verschaffen, um auf Grund dieser Klarheit die historischen Vorgänge mit Gerechtigkeit beurteilen zu können.

[Von den sehr verderblichen Wirkungen, die der entsetzlichste aller modernen Kriege, der 30-jährige, auf unser Vaterland geäussert, hatte ich Ihnen schon gesprochen. Während die Heere der Kaiserlichen und der Schweden verhältnissmässig eine äusserst kleine Truppenzahl aufwiesen, hatte die unselig lange Dauer des Krieges und die unmenschliche Art, mit welcher er geführt ward, zur Folge, dass Deutschland sich in eine Wüstenei verwandelte, seine Bevölkerung auf den sechsten Teil herabsank, aller Wohlstand vernichtet, die hoch entwickelte Cultur geknickt wurde und das Gefühl der Zusammengehörigkeit der Stämme, welches früher niemals sehr stark entwickelt gewesen, sich völlig verlor. Ein Geschlecht war heraufgewachsen, das den Frieden nur vom Hörensagen kannte, es für selbstverständlich ansah, wenn jeder Soldatentrupp beim Einzug in ein Dorf, bei der Einnahme eines befestigten Platzes raubte, plünderte und die noch vorhandenen Bewohner zum Teil unter greulichen Martern tödtete. Nach Beendigung dieses Massengemetzels blieben die Musiker die einzigen Bildungsträger der deutschen Nation und hielten unentwegt ihre Fahne aufrecht. Im übrigen Deutschland hatte sich alles an die französische Cultur angeschlossen, die Höfe hatten versucht, dem glänzenden Beispiel Ludwigs XIV. nachzuahmen, in die deutsche Sprache war eine Unzahl der Fremdwörter eingedrungen, die wir jetzt mühsam wieder herauszubringen trachten, aller Zusammenhang mit der mittelalterlichen Poesie aber zerstört worden. Die Anfänge eines Dramas; welche unter Hans Sachs sich bemerk-

bar gemacht und mit dem Auftreten von Ayzer zu noch grösseren Hoffnungen berechtigt hatten, waren verschwunden, eine neue Literaturperiode hatte zwar begonnen, aber in den 100 ersten Jahren ihres Bestehens eigentlich wenig anderes gezeitigt als die allerdings sehr edle und schöne Blüte des evangelischen Kirchenliedes. Das politische Leben des Volkes war gänzlich zerstört, was von demselben sich erhalten hatte, war nach den Niederlanden geflüchtet, die seit Carl V. sich übrigens [überhaupt] vom deutschen Reiche zum Teil losgelöst hatten. Deutschland war zerklüftet in nahezu 600 reichsunmittelbare Souverainetäten; der Kaiser sass im fernen Wien an der ungarischen Grenze und hatte bis zu Ende des 17. Jahrhunderts alle Anstrengungen aufzubieten, um die in Ungarn herrschenden Türken nicht in seine Residenz und Deutschland eindringen zu lassen; im Westen brandschatzte Louis XIV. nach Belieben unser Vaterland, nahm mitten im Frieden Strassburg weg und begann schliesslich den 13 Jahre dauernden spanischen Erbfolgekrieg, dessen Hauptschlachten zum grossen Teil wieder auf dem Boden des ausgezogenen und total verarmten Deutschlands stattfanden. In Folge der furchtbaren Wildheit und Grässlichkeit, mit welcher der 30-jährige Krieg sich offenbart hatte, war nach Schluss desselben eine furchtsam ängstliche Stimmung über den verschonten Rest des deutschen Volkes gekommen. Jedem dünkte es geraten, sich im Frieden der Häuslichkeit zu begnügen, alles öffentliche Hervortreten zu vermeiden, vorsichtig vor allem, was Anstoss erwecken könnte, auszuweichen und somit jene kleinliche Lebensauffassung zur herrschenden zu machen, die in der deutschen Gesellschaft so lange sich mit Erfolg behauptet hat und zum Teil noch behauptet und die wir mit der Bezeichnung Philisterium zu characterisiren pflegen. Für die Kunst ist dies Philisterium von je ein Hemmnis gewesen, und wo auch in der Musik es sich bemerkbar macht (sei es als zopfige Ueberladung oder als schwunglose Trivialität oder als conventionelle Phrase), niemals werden wir sein Auftreten als ein der musicalischen Entwicklung nützlich begrüssen können. Dieses Philisterium trug natürlich auch wesentlich dazu bei, den mehr und mehr sich geltend machenden Despotismus der kleinen Souveräne, welcher im Anfang des vorigen Jahrhunderts eine bedenkliche Höhe erreichte, zu kräftigen und alles politische Leben im deutschen Volke vorläufig vollends zu ersticken.

Ist es da nicht wunderbar, das zu einer solchen traurigen Zeit Deutschland zwei Grossmeister erzeugte wie Bach und Haendel, den grossten Künstlern aller Zeiten an Macht und Gewalt gleichstehend und von den Vertretern der damaligen schwülstig-bombastisch unnatürlichen Literatur der zweiten schlesischen Schule durch eine tiefe Kluft getrennt, wie Riesen über sie hinausragend?]

Wahrlich, wenn unser Vaterland die Tonkunst von jeher hoch und in Ehren gehalten hat, so erfüllte es damit nicht nur die Befriedigung eines künstlerischen Verlangens, sondern ebensowohl eine Bethätigung seiner Dankbarkeit. Die Tonkunst hat am Anfang des vorigen Jahrhunderts Deutschland davor bewahrt, den letzten Rest aller Cultur zu verlieren und zu den barbarischen Völkern herabzusinken. Die Weltherrschaft, welche nach der mittelalterlichen Vorstellung dem römischen Kaiser deutscher Nation gehörte, war de facto von Carl V., der zugleich Spanien beherrschte, nachdem er über den französischen König Franz I. den entscheidenden Sieg bei Pavia errungen hatte, auf Spanien übergegangen.

Hauptsächlich trug allerdings zu diesem Resultate bei die Entdeckung Americas, insbesondere der reichen, bereits cultivirten Staaten Mexico und Perù. Im Einklang mit dieser hervorragenden Weltstellung entfaltete [errang] bekanntlich die spanische Literatur in Roman und Drama sich zu hoher Blüte. Wunderbarer Weise kam es aber nie zu einer eigentümlich national spanischen

Musikliteratur, obwol die Vorbedingungen ebensogut gegeben waren wie anderswo, – und so hat die Musikgeschichte wenig Veranlassung, dieses Land eingehender zu berücksichtigen. Italien befand sich in einem ähnlichen Zustande wie Deutschland; in eine Anzahl despotisch regierter Souverainetäten zerteilt, vegetierte [war] es ohne jegliches politisches Leben und sezulte sogar teilweise unter drückender Fremdherrschaft. Auch die nationalen, stolzen Republiken von Genua und Venedig hatten ihre besten Tage gesehn und näherten sich allmählich dem Niedergange.

Gleichwohl litt die Tonkunst unter diesen Zuständen keineswegs; zu Mozarts Zeiten galt Salieri, zu Beethovens Rossini als der tonangebende grösste Meister in Wien, und nur spät und mit Mühe setzte die Deutsche Musik in Deutschland ihre Oberherrschaft durch. Zu Zeit von Mozarts Auftreten aber galt Italien noch als das gelobte und auserlesne Land der Tonkunst, auf welches alle Blicke gerichtet waren und wo der Ruhm eines jeden neu auftretenden Künstlers begründet werden musste. Spanien war unter den Nachfolgern Philipps II. langsam von seiner Höhe gesunken, während Frankreich unter Richelieu und Louis XIV. sich immer mächtiger entwickelt hatte. Seine bedeutende Literatur insbesondere gewann einen ausserordentlichen Einfluss auf die ganze gebildete Welt und wusste sich sowol in Italien und England wie sogar in Spanien fühlbar zu machen, obwol all diese Länder bedeutende Literaturblüten erlebt hatten. Am unumschränktesten herrschte sie während eines Jahrhunderts in Deutschland. England war unter der Königin Elisabet zu grosser Blüte gelangt, insbesondere nachdem Spaniens Pläne durch die Zerstörung der Armada vereitelt worden waren, – zu Cromwells Zeiten genoss es sogar vorübergehend einer bevorzugten, dominirenden Weltstellung und mit der glücklichen Beendigung der 1689-er Revolution durch Wilhelm von Oranien gelangte es zu einem Zustande der Ruhe und inneren Ungestörtheit, der keinem andern continentalen Lande in dieser Weise beschieden war, naturgemäss aber das Wachsthum des nationalen Reichthums und die Begründung der angestrebten Handelsherrschaft über die Welt im höchsten Grad befördern musste. Der Puritanismus, welcher dort zur Herrschaft gelangt war, hatte sich freilich für die Kunst verhängnisvoll erwiesen. Die grosse, wenn auch kurze Blüte des Dramas, für welches in Shakespeare der bedeutendste Dichter seit Christi Geburt erstanden war, hörte plötzlich auf und hat bis in die Neuzeit keine nennenswerte Fortsetzung erfahren. Englische Schauspieltruppen, die in Deutschland Shakespeares Tragödien vorführten, machten ihn daselbst bald heimisch, ebenso später Wielands Uebersetzung, und Shakespeares Einwirkung wurde sehr bemerklich, als die grosse Epoche unserer Literatur herannahte.

Unähnlich den anderen Ländern, aber begreiflich durch die traurige politische und religiöse Geschichte Deutschlands, die ich vorher in den Hauptzügen zu zeichnen versuchte, ist diese geistige Neuentwicklung unseres Vaterlandes der politischen vorhergegangen.

Auf dieselbe etwas näher einzugehen will umso gebotener erscheinen, als die späteren Meister der Tonkunst stets mit der deutschen Literatur in Berührung gestanden haben, von deren Dichtern zum Schaffen angeregt worden sind, wir auch Werke wie die Beethovensche *Egmontmusik* besitzen oder die *Neunte Symphonie*, aus welchen das Doppelgestirn in Poesie und der Musik uns entgegenleuchtet. Dieser gesteigerten Culturentwicklung des deutschen Volkes werden <wir> an dieser Stelle mit einigen Worten gedenken müssen.

[Von dem Hamburger Senatsherrn Brockes und seiner Passionsdichtung, die als poetisches Erzeugniss keineswegs wertvoll ist, haben wir schon gesprochen. Immerhin war sie dadurch noch bedeutsam, dass der Dichter sich des für die deutsche Sprache wenig passenden Alexandriners

entledigt und somit einen ersten Schritt zur Emancipirung von der französischen Literatur gethan hatte. Dieselbe wurde zwar sehr geschützt und gepflegt durch den seiner Zeit hochberühmten Professor Gottsched in Leipzig, welcher sich eine Zeitlang als Dichter der deutschen Literatur geberdet hat, kurz darauf aber in völlige Vergessenheit geriet. Haben seine Anstrengungen auch die Entwicklung der deutschen Poesie nur zu hemmen versucht [im engern Sinne wenig gefördert], so fordert doch die Gerechtigkeit auf zu sagen, dass diese Macht durch strenge, fast pedantische Disciplin der Ausbildung der Sprache selber nützlich gewesen, dass Gottsched durch Begünstigung der Theaterunternehmungen der dramatischen Kunst Eingang verschafft hat und die deutsche Schauspielkunst, welche auch zur Zeit der französischen Literaturherrschaft bereits sehr hoch stand, ihm entschieden zu Dank verpflichtet ist. So hat er der Theater-Unternehmerin Friederike Caroline Neuber treulich zur Seite gestanden und sie veranlasst, die französischen Meisterwerke zur Darstellung zu bringen, auch ist <er> jedenfalls mit daran beteiligt gewesen, dass 1737 unter dem Jubel ganz Deutschlands auf jener Bühne der Hanswurst feierlich zu Grabe getragen wurde. So konnte dann später auch das deutsche Singspiel in Leipzig aufblühen, dessen wir seiner Zeit schon gedacht haben und das für Mozarts Kunstschaffen eine wichtige Grundlage geworden ist. Gleichzeitig mit Gottsched bereitete sich aber eine grosse poetische Revolution vor, die nachdem der Schweizer Albrecht von Haller in wirksamster Weise vorgearbeitet hatte, ihren ersten bedeutenden Ausdruck fand in Klopstock, dem Erlöser, welche die Reihe der grossen Erscheinungen unserer neueren Literatur eröffnet. Klopstock ist derjenige gewesen, welcher die deutsche Sprache sowol von Schwulst wie von Nüchternheit befreit und wieder poetisch gemacht hat. Die beglückende Ueberzeugung, welche die Nation erhielt, dass es der deutschen Sprache ebenfalls gegeben sei, einen höhern Flug zu wagen, lässt es begreiflich erscheinen, wenn der Dichter der heute zu wenig gelesenen Oden bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ziemlich den ersten Rang behauptete.

In einem Gespräch des hochgebildeten Kaiser Joseph II., welches er mit Mozart führte, fragte der erstere, wen er für den grösseren deutschen Dichter halte, Klopstock oder (was für die damalige Zeit sehr bedeutsam ist) Gellert?

Sie sehen auch hieraus wieder, wie die nach Klopstock gekommenen, teilweise ihn überragenden Geister doch eben auch ihre Zeit gebraucht haben, ehe sie den Rang einnahmen, den ihnen die Geschichte jetzt zuerkennt. Der Umstand, dass Mozart Zeitgenosse dieser später Gekommenen war und gleich ihnen um seine Anerkennung und den ihm gebührenden Platz zu kämpfen hatte, darf nicht aus den Augen verloren werden, wollen wir von seinem Leben und Wirken ein richtiges Bild erhalten.]

Denn, obwol Deutschland durch die überaus traurigen Folgen des 30-jährigen Krieges in seiner Kraft erschüttert und auf mehr als ein Jahrhundert hinaus lahm gelegt war, erlebte es doch auch eine gewaltige Entwicklung seiner Literatur und gesammten Cultur, die im Gegensatz zu den andern Voelkern der politischen nicht nachfolgte, sondern vorausging. Anfänglich hatte sich, um nur nicht alle Cultur einzubüssen, unser Volk an die französische angeschlossen, die Höfe hatten versucht, das glänzende Beispiel Ludwigs XIV. nachzuahmen, in die deutsche Sprache war die Unzahl der Fremdwörter eingedrungen, die wir jetzt mühsam wieder herauszubringen

trachten, – aller Zusammenhang mit der mittelalterlichen Poesie aber war zerstört worden

So litt unsere Literatur grade zur Zeit der grossen Meister Bach und Händel an dem Uebelstande, dass die Sprache nicht zum lebendig poetischen Ausdrucke gelangte, und fand erst in Klopstock den Erlöser, der sie sowol vom Schwulst, <der> einst masslos geherrscht hatte, wie von der ihm folgenden kalt-academischen Nüchternheit befreite und wieder in Wahrheit poetisch machte.

Eine weitere Entwicklung erfuhr die deutsche Literatur durch Wieland, der zwar anscheinend den Franzosen wieder huldigte, aber durch die Geschmeidigkeit und Zierlichkeit seiner Schreibweise die höhern Kreise, die bisher von deutscher Sprache und Literatur nichts wissen wollten, für dieselbe gewann, und dessen anmutiges Epos *Oberon* auch heute noch mit berechtigtem Vergnügen gelesen und geachtet wird. Als eine machtvollere, tiefere Wirkungen äussernde Persönlichkeit stellt sich uns Lessing dar, der die deutsche Literatur thatsächlich von der französischen Oberherrschaft befreite, durch seine unvergleichliche *Hamburger Dramaturgie* (sowol Theaterkritiken von stets dauerndem Wert enthaltend) sowie durch seine drei noch heute lebensfrischen dramatischen Meisterwerke: *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti* und *Nathan der Weise*.

Nachdem Winckelmann den Deutschen das Verständnis der antiken bildenden Kunst erschlossen hatte, gab uns Lessing ferner in seinem *Laokoon* eine Meisterabhandlung, die Klarheit zu bringen trachtete über die Unterschiede und Grenzen der verschiedenen Künste und nur in den philosophischen Arbeiten Schillers ebenbürtige Gegenleistungen gefunden hat.

Mit Herder trat ferner in die Literatur ein hoher, insbesondere universal gearteter Geist, der zwar nicht als Schöpfer bedeutender dichterischer Werke auftritt, aber als Vermittler des gesammten geistigen Welteigentumes unserer Literatur die grössten Dienste geleistet hat. Seine Fähigkeit ist nach Vilmar's treffendem Ausspruche, sich an das eigentümlichste, innerste, edelste Leben aller Nationen anzuschliessen, das eigne Innere diesen Elementen zu eröffnen, sie zu erfassen und in das eigne Herz, Blut und Leben aufzunehmen.

Hatte das Zeitalter der Renaissance die Griechen und Römer, die Folgezeit die Franzosen, Italiener und Engländer zu verstehen und in den Bereich des deutschen [eigenen] Lebens hinein zu ziehn versucht, so fanden diese Versuche ihr Ziel und Ende in Herder. Zugleich bildete er aber auch den Mittelpunkt

all jener Kreise, welche sich von jetzt an nach allen andern Völkern der Erde wie Persern, Arabern, Hindus, Chinesen, Japanern bewegen sollten und welche thätig, wie sie heute noch sind, Zeugniß davon ablegen, dass in der Fähigkeit, die Eigentümlichkeit fremder Racen und Nationen zu begreifen, dem deutschen Volke sich keiner gewachsen zeigt. –

Bald nach Herder trat nun auch der grösste Dichter unserer Nation und neben Shakespeare der grösste der neueren Zeit auf den Schauplatz, Wolfgang Goethe.

Ehe wir von diesem jedoch das hier Nötige berichten, scheint es mir angebracht, eines schon erwähnten Schriftstellers zu gedenken, der der gesammten Nation unendlich lieb und teuer gewesen ist, der lange Zeit den Ruhm viel grösserer Geister überstrahlte, und der als Mittelglied zwischen Gottsched und Goethe und als vielleicht nötige Vorstufe für den letztern nicht übergangen werden darf. Es ist Gellert, der Dichter von Fabeln und religiösen Liedern (wenigstens gründet sich sein dichterischer Ruhm hauptsächlich auf diese beiden Productionsarten), Professor an der Universität Leipzig, – im wesentlichen der französischen Schule angehörig, aber jedenfalls mit dem Talente der populären, leicht eingänglichen Schreibart in solcher Weise begabt, dass seine unglaubliche, in ganz Deutschland fühlbare Einwirkung verständlich wird. Ein gewisses spiessbürgerlich achtbares Element mutete die damals ebenso geartete bürgerliche Gesellschaft sympathisch an, das Philisterium erschien in Gellerts allverehrter Gestalt zu höherer Würde emporgehoben, während mittelst der Leichtigkeit des sprachlichen Ausdrucks er sich auch von einer neuen liebenswürdigen Seite zeigen konnte. Diese Verbindung dürfte die grossen Erfolge Gellerts genügend erklären. Inwieweit aber auch in der Musik das Philisterium sich hat geltend machen können, habe ich schon früher besprochen, und so scheint es mir angezeigt, an dieser Parallele nicht vorbeizugehen, umsomehr als die beiden Grossmeister Goethe und Mozart gleichzeitig demselben und in gründlicher Weise den Rest gaben.

Goethe, nur sieben Jahre älter als Mozart, erfüllte durch seine beiden Jugendwerke *Götz von Berlichingen* und *Die Leiden des jungen Werther* die Welt mit seinem Ruhm. Insbesondere das letztere Buch erlangte eine Verbreitung, die bei den damaligen socialen kleinbürgerlichen Zuständen in Erstaunen setzen musste. Der Schule des sogenannten Sturm und Dranges angehörig, befreite er sich doch noch von den bedenklichen Elementen, die jener Epoche anklebten und von denen die geringeren Begabungen sich schwerer oder gar nicht loszulösen verstanden. Durch *Götz* wusste er sich mit Shakespeare so abzufinden, dass er, ohne später in Abhängigkeit zu bleiben, seine eigne Bahn weiter gehn konnte, im *Werther* besiegte er sich selbst, indem er die krankhafte Sentimentalität, von der die damalige Welt und er selbst angesteckt war, künstlerisch darstellte, verklärte und damit von sich abthat. Als Lyriker bis jetzt nicht erreicht, befreite er die deutsche Sprache von den letzten Fesseln und gab Producte von einer Wahrheit und Wär-

me, von einer Sicherheit, Innigkeit und Festigkeit, dass nur das beste aus dem alten Volksliede ihnen zur Seite gestellt werden kann. Wenn irgendwo zwischen Künstlern verschiedener Künste eine Parallele erlaubt ist, so darf man Goethe, den Lyriker, mit Mozart vergleichen, und beide können sich die-sen Vergleich zur Ehre schätzen.

Nach seinen ersten Erfolgen siedelte Goethe bald nach Weimar über und gewann dort als vertrauter Freund des Herzogs und spätern Premierministers eine Lebensstellung, wie sie keinem andern deutschen Dichter je wieder be-schieden war. Die deutschen Musiker, insbesondere der arme Mozart, waren viel schlechter dran, wie uns die Geschichte zeigen wird; erst eine spätere Zeit hat für einigermassen würdigere Behandlung der Musiker Sorge getra-gen. Die Goetheschen Dichtungen *Iphigenie* und *Tasso*, die den grossen Ein-fluss der griechischen Literatur widerspiegeln, gingen freilich fast unbeach-tet vorüber und dürften den zeitgenössischen musicalischen Kreisen kaum bekannt geworden sein; *Egmont* vielleicht eher, obwohl auch dieser erst spät allgemeine Verbreitung fand, *Faust*, *Wilhelm Meister*, *Hermann und Dorothea* sind erst nach der französischen Revolution veröffentlicht worden, und das letztgenannte Werk verdankt ihr gradezu seine Entstehung.

Mittlerweile war Schiller aufgetreten und hatte mit seinen wilden *Räubern* gezündet, denen die gleichgearteten Tragödien *Fiesco* und *Cabale und Liebe* gefolgt waren. Heineses *Ardinghello* und Gerstenbergs *Ugolino* schienen e-benfalls auf eine Fortsetzung der Sturm- und Drang-Periode hinzudeuten. Jedenfalls standen diese Producte im schneidendsten Gegensatze zu Goethes *Iphigenie* und *Tasso*, den abgeklärten Bildern hoher und reiner Menschlich-keit, und es ist als eine wunderbare Fügung zu betrachten, dass so anschein-nd widerstreitende Naturen wie Schiller und Goethe sich schliesslich der-massen zusammenfinden sollten, wie das später, zum Heile unserer Literatur wirklich geschehen ist.

Schiller war durch und durch beeinflusst von dem grossen Gedanken der neuen Zeit, für seine *Räuber* erhielt er vom französischen Convent sogar ei-ne Anerkennung, die ihm allerdings mehrere Jahre später erst zugekommen ist. *Fiesco* nennt sich ein republicanisches Trauerspiel, in *Cabale und Liebe* wird der Despotismus der kleinen deutschen, Louis XIV. nachahmenden Hö-fe aufs Schärfste gezeichnet und gezeisselt. Die grossen Gedichte, *Das Lied an die Freude* und *Die Künstler* bezeichnen [bilden] den Uebergang zu einer höheren Entwicklung. Das letztgenannte war einst mit Recht hochgefeiert

und wird heute viel zu wenig, insbesondere von Künstlern zu wenig gelesen. Es enthält so tiefe bedeutende Gedanken über das Wesen der Kunst, so beherzigenswerte Ermahnungen für die Künstler, Ermahnungen, die heute, mehr als je gehört und befolgt werden sollten, dass es in Künstlerkreisen enorm populär [allgemein-bekannt] zu sein verdiente, selbst wenn auch ihm nicht eine so grosse Formvollendung zuzusprechen wäre, wie sie ihm eignet.

Für uns Musiker ist das weniger bedeutende *Lied an die Freude*, da es in der *Neunten Symphonie* eine unsterbliche Vertonung gefunden, natürlich eine liebe Bekanntschaft. Auch die Tragödie *Don Carlos* muss der Uebergangsperiode zugezählt werden. Der Kampf gegen den Despotismus und die Begeisterung für die Humanitätsideale der Neuzeit bilden auch hier den wesentlichen Gedankeninhalt, die Form ist aber edler geworden, die frühere, überschäumende Wildheit hat sich verloren.

Schiller erfuhr von jetzt ab den für ihn sehr segensreichen Einfluss Goethes, und, da er fleissig arbeitete, auch dem Theater nach wie vor in Liebe zugetan war, so verdankt ihm unsre Literatur jene dramatischen Meisterwerke, die neben Lessings, Goethes und Kleists Producten den Kern unsres klassischen Repertoires darstellen. Vor allem ist hier zu nennen die gewaltige Trilogie *Wallenstein*, der sich in rascher Folge anschlossen *Maria Stuart*, *Jungfrau von Orleans*, *Braut von Messina*, *Wilhelm Tell*. In diesem letzten der ganz zu Ende geführten Werke lebt der alte Freiheitssänger wieder auf, der die Deutschen zur Einigkeit gegen den Unterdrücker Napoleon ermahnt und wie Vilmar so schön sich ausdrückt, in fast rührender Weise erkennen lässt, dass der Dichter ein Prophet ist.

Das dem *Tell* folgende Fragment *Demetrius* zeigt Schiller auf seiner höchsten Höhe, und wir müssen beklagen [bedauern], dass grade diesem ausgesprochenen dramatischen Genie [Talente], welches in den letzten Lebensjahren sich so überaus fruchtbar erwiesen hatte, nicht eine längere Wirksamkeit beschieden sein sollte. Die schönste Blüte Schillerscher Poesie [Dichtkunst] ist aber mit Recht gefunden worden in seinen grossen philosophischen Gedichten. Weder vor noch nach ihm ist es je wieder einem Dichter gelungen, in so wundervoller Weise philosophische Tiefsinnigkeit und formvollendete Lyrik zu verbinden. Insbesondere *Die Ideale*, *Der Spaziergang* sowie die Krone unserer lyrischen Literatur: *Das Ideal und das Leben* mögen als ganz unvergleichliche Leistungen namhaft gemacht werden. Das letztgenannte Gedicht

kann man als eine Art Künstler-Evangelium bezeichnen, es ist nicht leicht zu verstehen; wer aber zu vollem Verständniss durchgedrungen ist und trotzdem keinen ergreifenden, tief einschneidenden Eindruck davon erhalten hat, der sollte vielleicht auch mit der Kunst überhaupt sich weiter nicht abgeben. Goethes Interesse für das Theater war, während er an dem grossen Romane *Wilhelm Meister* arbeitete, der eigentlich das Leben der Theaterwelt poetisch darstellen sollte, mehr und mehr erloschen, zu nicht geringem Verdrusse Schillers. In Folge dessen ist während der Arbeit selbst der Plan des Romans wahrscheinlich geändert worden; das Theater trat in den Hintergrund, und die Ausbildung des Helden zum freien vollendeten Menschen, der keine der ihm von der Natur gewordenen Gaben verkümmern lässt, stellt sich als neu-aufgestelltes Ziel dar, ein Ziel, das Goethe auch für sich selbst, als Menschen, erwählt hatte. Es ist dieses umfangreiche Werk, welchem man allerdings eine zu grosse Behaglichkeit und zeitweilige Schwunglosigkeit und Breite der Darstellung nicht absprechen kann, immerhin bis jetzt unerreicht geblieben in bezug auf Styl (nur Goethes eigenes Werk, die *Wahlverwandtschaften* dürften es vielleicht übertreffen), auf Gedankenreichtum, auf lebendige Charakteristik und Universalität in der Fülle des Dargestellten. Künstlerisch noch höher stehend, weil gedrängter, seines etwas krankhaften Gehaltes wegen aber als weniger erfreulich wirkend, ist der später erschienene Roman *Die Wahlverwandtschaften* zu bezeichnen. In der Glätte des Styles übertreffen sie auch *Wilhelm Meister*, obwohl sie an Frische ihm nachstehen. Thatsächlich schreibt Goethe in den *Wahlverwandtschaften* ein so modernes Deutsch, dass man glauben könnte, der Roman habe gestern die Presse verlassen. Gleichwohl gehört derselbe aber nicht zu den Lieblingen des deutschen Volkes. Desto mehr wurde ein solcher die herrliche poetische Erzählung *Herrmann und Dorothea*, unter den vielen Grossthaten unseres grössten Dichters eine der schönsten Perlen; <sie> erscheint einfach und schlicht in der Fassung und doch von unsagbarem und, wie es scheint, unverwelklichem Reize. Hier bildet die französische Revolution den gewitterhaften Hintergrund, auf dem sich eine Liebeswerbung abspielt, so einfach und fast ohne jede Verwicklung, dass man die eigentliche Handlung des Werkes mit wenigen Worten erzählen könnte. Deutlicher wie sonst erfahren wir in dieser Schöpfung, dass es unendlich viel mehr auf das wie? ankommt als auf das was?, und dass der schlichteste Gegenstand bestrickenden [innerlichen] Zauber ausstrahlen kann, wenn er von der rechten Hand mit Meisterschaft behandelt wird. Diesem Werke wandte sich die allgemeine Teilnahme des deutschen Volkes wieder zu; in noch höherem Grade wurden a-

ber die Geistighochstehenden der Nation befriedigt und mit Stolz erfüllt, als 1808, zur Zeit der tiefsten Erniedrigung des Vaterlandes, Goethe seinen ersten Teil des *Faust* herausgab, dieses Weltwunder, welches seines Gleichen in keiner andren Literatur besitzt, und um dessen willen die deutsche Literatur mit Recht von den andren beneidet werden kann, muss unbedingt die grösste poetische Leistung des deutschen Volkes genannt werden, ist Ihnen gewiss allen zu bekannt, als dass ich mich weiter darüber zu verbreiten trachte. Auch hat noch niemand, wie Adolf Stern sich treffend vernehmen liess, mit kurzen Worten die ganze Gewalt, die Inhaltsfülle und den Reiz der sprachlichen Vollendung der *Faust*-Dichtung auszudeuten vermocht. Schon die Anläufe zum Gesamttwerk, sagt Adolf Stern, der Prolog auf dem Theater, der Prolog im Himmel, der grosse Monolog Fausts, die Scenen am Ostermorgen, der Spaziergang, die Unterredungen Fausts mit Mephisto stehen in der modernen Dichtung einzig da, der Zauber neuer Lebensoffenbarungen ist in sie eingeschlossen. Die ihnen folgende Gretchen-Tragödie erwies unwidersprechlich das gewaltige, aus den Tiefen unmittelbarer Lebensfülle schöpfende dramatische Talent Goethes. *Faust* war nicht für die Bühne bestimmt, Goethe selbst schreibt später mit Besorgniss und fast ängstlichem Tone, man dächte daran, *Faust* auf die Scene zu bringen; und doch, das Wagnis ist nicht allein geglückt, nein, wir können kühn behaupten, dass unsere grössten eigentlichen Dramatiker Lessing, Kleist und selbst Schiller eine tiefergehende Wirkung nicht erzielen, als der erste Teil des *Faustes* ausübt, wenn er gut aufgeführt wird. Seit der Publication dieses Werkes begann die kleine Gemeinde, die in Goethe den ersten Dichter der Nation verehrte, stetig zu wachsen.

Er selbst aber wandte sich bald nachher mehr von der Poesie ab und den Wissenschaften zu, in denen er, ohne Anerkennung bei den Zeitgenossen zu finden, ja vielfach von ihnen verlacht, bekanntlich als Naturforscher sehr Bedeutendes geleistet hat; die *Metamorphose der Pflanzen* wird als eine bemerkenswerte That anerkannt, und sein Name wird von den bedeutendsten Gelehrten mit Auszeichnung genannt.

Eine eigentümliche Stellung in der poetischen Literatur nahm die erste romantische Schule ein, welche sich in erbitterter Feindschaft gegen Schiller gefiel und vielleicht in Folge dessen nie recht populär geworden ist. Ihre bedeutendsten Vertreter, Tieck und Novalis, haben einzelne unvergängliche Erzählungen und Lieder geschaffen; von den beiden Schlegel erwarb der eine sich und der Nation durch seine vortreffliche Shakespeare-Übersetzung bleibende Verdienste, der andre durch seine kritische und philosophische Thätigkeit. Das verdammende Urteil, welches lange Zeit diese Schule getroffen, ist als einseitig zu bezeichnen; konnte dieselbe auch die Wirkung unsrer grössten Dichter nicht entfernt erreichen, so war doch die Betonung des deutschen nationalen Standpunctes anzuerkennen als dankenswerte That, da Schiller und Goethe, insbesondere der letztere, in der Gräcisirung unserer Literatur etwas sehr weit vorgegangen war. So ist

besonders die Herausgabe von *Des Knaben Wunderhorn* durch Achim von Arnim und Clemens Brentano als sehr verdienstliche Leistung zu bezeichnen, denn durch sie wurde die alte deutsche Volkspoesie dem modernen Bewusstsein wieder nahe gebracht.

Die neben den beiden grossen Dichtern auftretende erste sogenannte romantische Schule konnte niemals recht populär werden, obwohl sie in Tieck ein Haupt besass, das in seinen besten Werken, insbesondere den Erzählungen, unsere Literatur mit sehr wertvollen Gaben bereichert hat, die auch heute noch volle Lebensfrische atmen.

Gewissermassen mit Unrecht ist diesen Romantikern zugezählt worden der grosse Heinrich von Kleist, der lange nach seinem traurigen Tode erst in seinem vollem Werte erkannt wurde, den wir jetzt aber mit sicherem Bewusstsein unsern grössten Dichtern beigesellen. Er steht menschlich ganz auf nationalem Grunde, und die Knechtung Deutschlands hat ihm thatsächlich das Herz gebrochen, denn von einer glühenden Vaterlandsliebe war kein Dichter erfüllt als er, selbst nicht die später so gefeierten Poeten des Freiheitskrieges Theodor Körner, Arndt und Schenckendorf. Poetisch mehr auf Shakespeare fussend als Schiller und Goethe, hatte er sogar versucht, die deutsche Poesie nochmals auf ganz neuen Grundlagen aufzubauen. Auch würde ihn, wenn er das Jahr 1813 erlebt hätte, die Erhebung Deutschlands zu Leistungen begeistert haben, die unsere Literatur um ganz neue Wirkungen bereichert hätte.

[Poetisch fußt er mehr auf Shakespeare als Schiller und besonders Goethe und hat in seiner *Penthesilea* sogar versucht, einen ganz neuen Anlauf zu nehmen. Der von einigen am höchsten gestellte *Prinz von Homburg* ist eher als eine Frucht der Resignation anzusehn als ein Zeugniß des Fortschreitens. Wäre es Kleist möglich gewesen, das Jahr 1813 zu erleben, so würde ihn das vielleicht zu Leistungen, die unsre Literatur um ganz neue Wirkungen bereichert hätte, angeregt haben.

Den andern, von ihrer Aufgabe erfüllten und mit wahrer Begeisterung singenden Poeten des entscheidenden Jahres war er hinsichtlich der Begabung wie ein Riese überlegen. Den Ton freilich haben die erstern, insbesondere Theodor Körner, besser getroffen; jener fast an calabresische Rachsucht erinnernde Ingrim, der bei Kleist zwar imposant, aber auch befremdend wirkt, war den Kämpfern von 1813 fremd. Die hingebende Vaterlandsliebe, die wehevollte Furchtlosigkeit und anspruchslose Opferwilligkeit kamen in ihren Liedern zu ergreifendem Ausdrucke. Nachdem im denkwürdigen Jahre 1813 unter den unsäglichsten Anstrengungen, insbesondere von preussischer und norddeutscher Seite das Joch des Unterdrückers gebrochen war, lebte nun das ganze deutsche Volk wieder auf.]

Durch die Errungenschaften dieses denkwürdigen Jahres lebte nun das ganze deutsche Volk wieder auf, begann es sich als Gesamtheit zu fühlen und eine neue und kräftigere Einheit als Ziel anzustreben. Dass die hohe Politik vorzüglich

[insbesondere] Oesterreichs diese Bestrebungen auf längere Zeit zu hindern wusste, dass die berechtigten Wünsche des Volkes, das Hab und Gut, Leben und Blut an die Befreiung des heimischen Bodens gesetzt, unberücksichtigt blieben, dass die studirende Jugend, insbesondere nachdem der fanatische Ludwig Sand den allgemein verhassten, für einen russischen Spion geltenden Kotzebue ermordet hatte, aufs kleinlichste verfolgt und bedrängt wurde, – ja dass später eine allgemeine Verfolgung Platz griff, die sich gegen jede patriotische Äusserung richtete und das Verlangen nach deutscher Einigkeit und Kraftentfaltung bis aufs Messer bekämpfte, sei hier nicht verschwiegen.

In den besten der deutschen Männerherzen, also auch in denen der grossen Tonkünstler hatten aber die neuen Ideen Boden gefunden und liessen sich nicht mehr vertreiben; eine neue Zeit war angebrochen, in welcher Brutalitäten, wie man sie noch gegen Mozart sich erlaubt hat, eines Salzburger Erzbischofs gegen einen grossen Künstler begangen, sich nicht mehr wiederholen sollten; die Zeit der unbegründeten Vorrechte war vorüber, und auch die geistige und künstlerische Bildung, die früher nur in den exclusiven Kreisen geherrscht hatte, sollte sich verbreiten, verallgemeinern und viel grössere Schichten des Volkes mit ihren Segnungen durchdringen.

Es sei nun hier noch vergönnt, einige Aussprüche dieser Grössen unserer Literatur über die zeitgenössische Musik einzuschalten. Im „deutschen“ *Merkur* schrieb Wieland schon 1775 folgende bemerkenswerte Sätze: „Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo der mächtige Genius eines Gluck das grosse Werk der musicalischen Reform unternommen hat. Der Erfolg seines *Orpheus* und der *Iphigenie* würde Alles hoffen lassen, wenn nicht unüberwindliche Ursachen grade in jenen Hauptstädten Europas, wo die schönen Künste ihre vornehmsten Tempel haben, sich seinen Unternehmen entgegensetzten. Künste, die der grosse Haufe blos als Werkzeug sinnlicher Wollüste anzusehn gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einsetzen und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpiert worden, ist ein grosses und kühnes Unternehmen. Eine Reihe von Künstlern wie Gluck wäre dazu nötig, diese Verbannung aller Sirenenkünste, diese schöne Zusammenstimmung aller Teile zur grossen Einheit des Ganzen auf dem lyrischen Schauplatz, beherrschend und fortdauernd zu machen. Genug, dass er uns gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unseren Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für das Singspiel das thäte, was jener für die Tragödie des Sophocles und Euripides that.“ Der weitschauende Herder lässt sich über Gluck in ei-

nem fast prophetischen Tone aus; man möchte glauben, dass er die grosse Wagnersche Bewegung der jüngsten Jahrzehnte vorausgesehen habe. Wir wollen Worte desselben citiren [Er spricht sich folgendermassen über Gluck aus]: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der, diesen Trödelkram wertloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von seiner Herrscherhöhe, auf welcher der gemeine Musiker sich brüstet, dass die Poesie seiner Kunst diene, stieg er herab und liess, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zu liess, 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 Opernklingklangs umwirft und ein Odeon aufrichtet, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action, Decoration eins sind.“ – Von Goethe aber besitzen wir folgendes wertvolle Wort über Mozarts *Don Juan*, das sich in einem an Schiller gerichteten, allerdings erst 1797 geschriebenen Briefe findet: Schiller hatte sein Vertrauen zur Oper ausgesprochen: dass aus ihr wie eben aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte, und Goethes Antwort lautete: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im *Don Juan* auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben. Dafür steht aber dieses Stück auch ganz isolirt, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt.“

Mozarts Leben

Der Vater von Wolfgang, Hofcomponist und Vicekapellmeister am fürstlich-erzbischöflichen Hofe in Salzburg, war ein gediegener Musiker, von strenger, etwas pedantischer Lebensanschauung und, entsprechend den damalig herkömmlichen Gepflogenheiten, von grosser Unterwürfigkeit den Mächtigen der Erde gegenüber. Leopold Mozart muss ein vorzüglicher Geiger gewesen sein und hat durch eine ausgezeichnete Violinschule, die seiner Zeit hochangesehen war, sich als trefflichen [vorzüglichen] Pädagogen documentirt. Sein Hauptverdienst um die Welt und die Tonkunst besteht aber darin, dass er ihr den Wolfgang nicht nur gab, sondern durch sorgfältige, maassvolle, auf alles Bedacht nehmende und alles entwickelnde Erziehung zu solcher wunderba-

rer Entfaltung brachte, dass dieser eben der Tonkunst grösster Meister werden konnte.

Für gewisse Einzelheiten werde ich statt meiner bewährte Berichterstatter reden lassen.

Nach Otto Jahns Biographie ist die Mutter eine gutmütige, aber geistig nicht bedeutende Frau gewesen, die eine Neigung für das Derb-Komische gezeigt haben soll, welche den Salzburgern eigentümlich ist. Hierin ist Wolfgang ihr echter Sohn, der von dieser Laune ein gut Teil mitbekommen hat. Von sieben Kindern des Ehepaares sind nur die 1751 geborene Tochter Maria Anna, das Nannerl genannt und der fünf Jahr jüngere Wolfgang am Leben geblieben.

Nach Schichtners Zeugniß (der Hoftrompeter war) componirte der vierjährige Knabe ein Clavier-Concert, was sein Vater als Galimathias bespötteln wollte, bis bei näherer Durchsicht ihm Thränen der Freude und Bewunderung aus den Augen fielen, die wol für sich sprechen werden. Die ganz ausserordentlichen etc. [...]

Auch die Schwester war musicalisch sehr begabt und reifte frühzeitig zur Künstlerin heran; auf den Kunstreisen, welche der Vater früh mit den Kindern unternahm, hat sie an Wolfgangs Triumphen teilgenommen.

Ihres Bruders Entwicklung geschah aber in so früher Zeit, dass er als dreijähriger Knabe schon durch sein Clavierspiel in Erstaunen setzte und mit vier Jahren seinen ersten Compositionsversuch wagte. [Eine erste Reise] Die Anfangsreise führte den Vater 1762 mit beiden Kindern nach München. Der Erfolg derselben ermutigte ihn, noch im September desselben Jahres sich nach Wien zu begeben, wo das Clavierspiel der beiden das höchste Staunen hervorrief und die sehr musicalisch gebildete kaiserliche Familie die Salzburger in jeder Weise auszeichnete und belohnte. Anfang des folgenden Jahres nach Salzburg zurückgekehrt, verweilten sie daselbst nicht lange. Leopold Mozart hatte Paris im Auge und suchte auf der Reise dahin die Kinder bei den deutschen Höfen zu produciren, welche von seinem Wege nicht zu weit ablagen. Während der Reise nach München (so wird erzählt) habe Wolfgang, der sich schon oft auf der Orgel getummelt, gewissermassen im Umsehn den Gebrauch des Pedales erlernt. Die Violine hatte er schon früher zu spielen versucht und liess sich während der jetzt unternommenen Kunstfahrt [Reise] auch auf dieser hören. Ueber München und Augsburg begaben sie sich nach Schwetzingen, wo der Mannheimer Hof sich aufhielt und Leopold Mozart die Bekanntschaft des damals besten Orchesters machte, gaben

dann in Frankfurt am 18. August, Coblenz, Bonn und Brüssel Concerte und langten am 18. November in Paris an.

Hier erregte Wolfgang nicht nur als Virtuose auf dem Clavier, der Orgel und der Violine das höchste Staunen, sondern er wurde ganz besonders bewundert wegen seiner Begleitung und des vom Blatt Spielens.

Was aber das Begleiten jener Zeit besagen wollte, wird man verstehn, wenn wir erfahren [ich Ihnen sage], dass hierunter nicht das Abspielen eines fertigen Clavierauszuges verstanden wurde, man vielmehr vom Künstler verlangte, dass er aus der Partitur einen solchen Auszug heraus schäle oder auf dem bezifferten Basse aufbaue. Im Uebrigen musste der Musiker, wenn er als vollendeter Künstler gelten sollte, auch im Stande sein, über gegebne Themen zu fantasiren, auf Verlangen aus dem Stegreif einen gegebenen Satz nach den strengsten Regeln durchzuarbeiten und vorzuführen, ebenso jedes Stück in den verlangten Ton zu transponiren u.a.m., lauter Virtuosenleistungen, welchen der junge Mozart schon in diesen Jahren gewachsen war. Der Vater wagte es in Folge dann auch, den siebenjährigen Knaben als Componisten zu produciren, und liess vier Sonaten für Clavier und Violine stechen, die der Princessse Victorie, zweiter Tochter des Königs, gewidmet wurden.

Noch viel günstiger war der Erfolg der jungen Künstler in England, wohin sie im April 1764 abreisten und wo sie fast fünf Vierteljahre verweilten. Wolfgangs Entwicklung schritt auf dieser Reise in gradezu grossartiger Weise vorwärts; wie sein Vater nach Hause berichtet, ist das zwölfjährige Mädchen eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa, während der grossmächtige Wolfgang in seinem achtjährigen Alter alles weiss, was man von einem Mann von 40 Jahren fordern kann. Die genauen und durchaus unanfechtbaren Aufzeichnungen eines erst skeptischen, später durchaus enthusiastischen Engländers namens Barrington beweisen, dass der Vater in keiner Weise übertrieben hat. Die Rückreise verzögerte sich, da infolge von Einladungen der Haag in Holland, nochmals Paris, sodann Lyon und die Schweiz berührt wurden, so bedeutend, dass erst Ende 1766 Salzburg wieder erreicht wurde.

Hier angekommen, widmete sich unter der Leitung des Vaters der Knabe ernsten musicalischen wissenschaftlichen Studien; in der Composition hatte er so bedeutende Fortschritte gemacht, dass Leopold Mozart Anfang 1768 mit den grössten Siegeshoffnungen eine zweite Wiener Reise unternehmen

konnte. Doch sollte er vielen Schwierigkeiten begegnen; nur mit Mühe setzte er es beim Kaiser durch, dass seinem Sohne der Auftrag zu einer Oper erteilt wurde. Da die Sänger der Opera buffa denen der Opera seria sehr überlegen waren, gab man der ersteren den Vorzug; Wolfgang lieferte in kürzester Zeit die Partitur und gab in derselben ein Werk, das, wenn es auch nicht die genialen Meisterwerke der späten Epoche voraussehen lässt, doch durch die enorme Sicherheit, mit welcher der junge Meister das gesammte Material beherrscht und gleichzeitig den richtigen Styl der italienischen Oper innehält, uns in Verwunderung setzt. Neid und Kleinlichkeit regten sich jetzt aber dermassen in Wien, dass die Oper nicht zur Aufführung kam; denn das Orchester weigerte sich, unter der Direction eines zwölfjährigen Knaben zu spielen, und der Vater sah sich veranlasst, *La finta semplice* zurückzuziehen. Einigermassen entschädigt wurde er hierfür durch die in einem Privathause stattfindende Aufführung des schon erwähnten Singspieles *Bastien und Bastienne*; da Wolfgang ferner kurz vor der Abreise von Wien den kaiserlichen Auftrag erhielt, eine Messe zu componiren, so konnte er sich doch noch in Gegenwart des Hofes und zwar an der Spitze des erst renitenten Orchesters als Componist und Dirigent betätigen. – Nachdem im folgenden Jahr in Salzburg wieder sehr eifrig studirt worden war, dachte der Vater daran, seinen wunderbaren Knaben nun auch in dem Lande zu produciren, das jener Zeit noch unbestritten als das erste in musicalischer Hinsicht galt. Wenn auch Wolfgang mittlerweile zum Concertmeister des Erzbischofes ernannt worden war, so hinderte dies des Vaters Tun nicht, und vor Ablauf des Jahres 1769 brachen beide nach Italien auf.

In Mailand imponirte der Knabe dem greisen Sammartini, Glucks Lehrer, dermassen, dass man ihm ohne Bedenken die Composition einer Oper für die nächste Saison übertrug. In Bologna stellte ihm Padre Martini die schwersten Aufgaben, die Wolfgang in Art eines gereiften Meisters löste. In Rom überraschte er die Mitglieder der päpstlichen Capelle durch die aus dem Gedächtnis erfolgende Vorspielung des Allegrischen *Miserere*, welches er nach nur einmaligem Hören zu Hause niedergeschrieben hatte. In Neapel aber setzte er alles ins höchste Erstaunen durch sein virtuosos Clavierspiel. Zurückgekehrt nach Mailand, erlebte er mit seiner Oper *Mitridate* einen solchen Triumph, dass er sogleich zur Composition einer zweiten verpflichtet werden sollte. Die Academien von Bologna und Verona machten Wolfgang

zu ihrem Mitgliede, und der Papst ernannte ihn zum Ritter vom Goldenen Sporn, eine Auszeichnung, die Gluck erst in seinem 40. Jahre erhalten hatte. In Padua führte er das Oratorium *La Betulia liberata* auf, ein Festspiel *Ascanio in Alba* veranlasste den anwesenden Altmeister Hasse zu dem wahrge-wordnen Spruche: „Dieser Knabe wird uns alle vergessen machen.“ Für Mailand endlich lieferte er die verlangte zweite Oper *Lucio Silla* (1772). Da beide Mozart aber zu dauernder Anwesenheit nach Salzburg zurückgerufen wurden, so musste Wolfgang, leider für immer, Italien wieder verlassen.

Inzwischen war zu Hause ein Regierungswechsel vorgegangen, der sich später als sehr ungünstig erweisen sollte, indem der neue Erzbischof weniger noch als sein Vorgänger befähigt war, die Grösse des in seinen Diensten stehenden Künstlers zu begreifen. Mozart hegte allerdings die Hoffnung, in München eine ihm zusagende, angemessene Stellung zu erhalten, und diese erschien begründet, als der 18-jährige Jüngling 1774 den Auftrag erhielt, die Oper *La finta giardiniera* zu componiren. Allein obwol dieselbe im Anfang des folgenden Jahres ausserordentlichen Beifall fand, verhielt sich der Kurfürst Max III. doch sehr gleichgiltig, so wie es sich darum handelte, Wolfgang dauernd zu fesseln. So musste er bedauerlicher Weise nach Salzburg zurückkehren, wo er unaufhörlich für die Kirche und die Tafel seines Herrn Musik zu liefern hatte. Die Festoper *Il re pastore* fällt ebenfalls in diese Zeit sowie viele Gelegenheitscompositionen. Leopold Mozart fühlte, dass sein Sohn auf diese Weise verkümmere, er wollte ihn aufs neue auf Reisen schicken, weil er aber zu seiner Lebensklugheit wenig Zutrauen hatte, ihm die Mutter mitgeben. Ein Urlaubsgesuch wurde aufs ungnädigste vom Erzbischof abgeschlagen, der nicht leiden konnte, wenn seine Leute so in's Betteln herumreisten, so dass Wolfgang Mozart um seine völlige Dienstentlassung einkommen musste, die ihm denn auch auf die denkbar widerwärtigste Weise erteilt wurde. Dass dieselbe nicht auch auf den Vater ausgedehnt ward, dürfte gewissen Reibereien, die in der Capelle stattfanden, zuzuschreiben sein, die der Erzbischof durch den hochangesehenen Leopold Mozart am besten zu schlichten hoffte.

In München sowohl wie in Mannheim wurden wieder vergebliche Versuche gemacht, zu einer gesicherten Stellung zu gelangen; der Mannheimer Aufenthalt gewann aber insoweit Bedeutung für des jungen Meisters Lebens, als er dort Aloisia Weber kennen und lieben lernte, die Tochter eines Theater-

copisten, die Wolfgangs Neigung erwiderte. Später wurde sie gleich ihrer Schwester Josepha, für die Mozart die Königin der Nacht schrieb, als sehr bedeutende Sängerin gefeiert. – Mit Wolfgang ist sie aber ziemlich bald auseinander gekommen; die Kälte, mit der sie ihm in der Folge begegnete, vermochte der junge Mann erst nach langen Kämpfen zu verwinden. Doch wusste er sich mehrere Jahre nachher durch seine Heirat mit Constanze, ihrer Schwester, zu trösten, mit der er in sehr glücklicher Ehe vereinigt gewesen ist.

Vorderhand führte [ging also] die Reise Mutter und Sohn nach Paris, und hier warteten Wolfgangs leider Enttäuschungen aller Art. Letzteres muss umso mehr Wunder nehmen, als durch den Triumph, den der deutsche Meister Gluck gerade um jene Zeit über die Italiener errungen hatte, für Mozart, seiner musicalischen Meisterschaft, wie auch seiner gesellschaftlichen Weltgewandtheit und Feinheit halber günstige Erfolge vorauszusehen waren.

Der der Familie von jeher sehr zugethane Baron Grimm beklagt sich aber in einem Brief an den Vater über den mangelnden Unternehmungsgeist Mozarts, dem er für die Hälfte seines Talents ebensoviel von jenem Geiste zugeteilt wünschte, und sucht somit für die Erfolglosigkeit des Aufenthalts den jungen Meister selbst verantwortlich zu machen. Doch bewährte er sich wieder als wahrer Freund der Familie, nachdem zu allen übrigen Misslichkeiten Wolfgang auch noch den harten Schlag erfuhr, hier seine Mutter begraben zu müssen. Grimm öffnete ihm seine Wohnung, vermochte aber nicht, ihn lange zu halten, da der Vater zur Rückreise nach Salzburg drängte, wo ihn der Erzbischof mit einem für die damalige Zeit leidlichen Gehalt als Organist und Concertmeister anzustellen wünschte. Vor seiner Abreise wurde durch den glänzenden Erfolg einer bestellten Symphonie ihm seitens des Publicums immerhin eine erfreuliche Genugthuung gewährt.

1779 langte Mozart wieder in seiner ihm mehr und mehr unangenehm gewordenen Heimat an. Er schreibt u.a. an seinen Vater: „In Salzburg weiss ich nicht, was ich bin. Ich bin alles, ich bin zuweilen auch gar nichts. Der Erzbischof kann mich gar nicht genug bezahlen für die Slaverei in Salzburg! Ich empfinde alles Vergnügen, wenn ich gedenke, Ihm eine Visite zu machen, aber lauter Verdross und Angst, wenn ich mich wieder an diesem Bettelhofe sehe.“ Mozart tritt jetzt ein in die grossartigste und zugleich traurigste Periode seines Lebens, denn von nun an zeigt er sich als vollendeter

und grösster Meister der Tonkunst, andererseits aber hat er mit Widrigkeiten und Niederträchtigkeiten der gemeinen, ihn umgebenden, über ihn herrschenden Welt so zu kämpfen, dass ein Gefühl der Beschämung jeden anwandeln muss, der von den Leiden dieses grossartigen Genius Kenntnis erhält. Im Jahre 1780 entstanden die Chöre zu Geblers *König Thamos*, welche später als selbständige Hymnen veröffentlicht wurden und schon den Componisten der *Zauberflöte* ahnen lassen; ferner Musikstücke zu einer Oper *Zaide*, die fallen gelassen wurde, sowie instrumentale, Clavier-Compositionen, Vespern und Messen in erstaunlicher Anzahl. Da der Erzbischof jeden, auch den kleinsten Urlaub verweigerte, so rächte sich Mozart durch den ungeheuersten Fleiss, doch musste der sehr ungnädige Landesherr ihn schliesslich frei lassen, als von München aus die Bestellung zu einer Opera seria für 1781 an Wolfgang gelangte, da gegen diesen Hof allerlei Rücksichten zu nehmen waren.

Die gewählte Oper war *Idomeneo, re di Creta*, von dem in Salzburg lebenden Abbate Varesco gedichtet, wodurch dem Componisten der Vorteil erwuchs, mit seinem Poeten im Voraus sich aufs Genaueste verständigen zu können. Im *Idomeneo* gab uns Mozart seine erste dramatische Meisterschöpfung, ein wunderbar edles, grossartiges, reiches Werk, das an musicalischem Gehalt kaum hinter einem der später gekommenen, höchstens dem *Don Juan* und der *Zauberflöte* zurücksteht, *Titus* weit überragt und das von dem Meister selbst stets für eins seiner vorzüglichsten Werke erklärt worden ist. Bei Besprechung von Mozarts Werken werde ich Gelegenheit haben, in Einzelnes einzugehen. [für jetzt will ich nur berichten, dass] Der Erfolg in den Proben ist, nach Wolfgang's Briefen zu urteilen, ein ganz ungewöhnlicher gewesen, während wir von der Aufführung leider keine briefliche Kunde besitzen, indem nämlich Vater und Schwester zu derselben nach München gereist waren. Aus den bereits erwähnten Mitteilungen [Briefen] des jungen Meisters lässt sich aber schliessen, dass ein ganz grosser Erfolg dem Werke beschieden gewesen war [sein musste], und so wird es Vater und Sohn gleichmässig unangenehm berührt haben, als ein plötzlicher Befehl des Erzbischofs Hieronymus den jungen Mozart nach Wien, dem zeitweiligen Aufenthalt seines Herrn, beordnete.

Er gehorchte, wahrscheinlich ohne eine Ahnung zu haben, welche Gemeinheiten ihn dort erwarteten. So war er gezwungen, mit den Lakaien zusam-

men zu speisen, wobei ihm an Rang die Leibkammerdiener noch vorausgingen: Mozart, der an den Tafeln der Grössten sich heimisch gefühlt und ungezwungen bewegt hatte! In den von der Aristocratie veranstalteten Soireen liess er sich freilich nicht in einen Winkel schicken, um zu warten, bis er, zum Spielen aufgefordert, hervortreten könnte, sondern mischte sich mit sicherem Tacte unter die Gesellschaft, die ihm dies übrigens sehr erleichterte, denn der Erzbischof war eine in ganz Wien äusserst verhasste Persönlichkeit. Derselbe rächte sich an Mozart, indem er ihn überall verhinderte, sein Talent zu seinem eignen Vorteile auszunutzen, sogar die Mitwirkung bei einem Wohlthätigkeitsconcerte, durch die er sich beim Kaiser und Publicum beliebt machen konnte, in kleinlichster Weise untersagte [wurde ihm von seinem Quäler versagt]. Endlich wurde das durchaus unwürdige Dienstverhältniss aufgelöst, denn da der Erzbischof sich nicht gescheut hatte, Mozart in der allerrohsten und gemeinsten Weise zu beschimpfen, mit Worten wie Bursch, Lump zu tractiren und ihn schliesslich auf eine ganz bescheidne Frage mit Hinauswerfen zu bedrohen, so musste Mozart natürlich seine Entlassung fordern, die ihm auch schriftlich für den folgenden Tag zugesagt wurde. Mozart erhielt dieselbe aber nicht, und als er endlich bei dem Oberkuchenmeister des Fürsten, Grafen Arco, im erzbischöflichen Vorzimmer dringend um eine Audienz bat, liess dieser Herr Graf sich zu einer Brutalität hinreissen, <die> man nicht erzählen mag und durch die er wie sein trauriger Gebieter sich eine sehr jammervolle Berühmtheit in der Geschichte der Musik erworben haben.

Einen höchst unerfreulichen Eindruck erhalten wir bei dieser Gelegenheit aber auch von Vater Leopold, den ich deswegen auch gleich von Anfang an <als> einen vor den Mächtigen der Erde servil sich bückenden Mann gekennzeichnet habe. Wolfgang sollte ja die sichere Stellung in Salzburg nicht aufgeben, die Brutalitäten sich ruhig gefallen lassen, ja Leopold meinte, durch eine Dame oder eine andere Standespersion liesse sich die Sache noch ins Gleiche bringen. Mozart hatte allerdings vor Zorn glühend dem Vater berichtet: Er werde sich seine Satisfaction selbst nehmen, sobald er dem Herrn Grafen irgendwo begegne, liess sich auch nur mit äusserster Mühe, und weil der Vater es durchaus zu seiner Beruhigung verlangte, abhalten, dem Grafen einen Drohbrief zu schreiben und auf Selbsthilfe zu verzichten. Der Briefwechsel zwischen Vater und Sohn, welcher bei dieser Angelegenheit sich

natürlich zu einem sehr regen und ausführlichen gestaltete, lässt aber Leopold nach unserm heutigen Empfinden in einem höchst unwürdigen, unerfreulich philiströsen Licht erscheinen, während die grosse Pietät des Sohnes gegen seinen Vater durch alle Erbitterung und Wuth hindurchleuchtet und das Bild des jungen beleidigten Künstlers in jeder Weise verklärt und adelt.

Mozart hatte seine Freiheit gewonnen und dachte nicht daran, Wien zu verlassen, obwol es ihm dort im Anfang gar nicht glücken wollte. Der Vater, der bisher stets gewohnt gewesen, den sorglichen Mentor zu spielen, konnte sich durchaus nicht in die neue Selbständigkeit des Sohnes finden und behandelte ihn verkehrt, indem er, statt ihm das Leben möglichst zu erleichtern, dasselbe mit unbegründeten Bedenken und Vorwürfen erschwerte. Bei dem Kaiser galt Salieri so ziemlich alles als Operncomponist, und Mozart war am Hofe bis dato nur als Clavierspieler bekannt geworden, wurde vom Kaiser als solcher aber ausserordentlich geschätzt. Wie ich schon früher einmal erwähnt habe, verlangte man in jener Zeit bei allerdings beschränkter Virtuosität vom Clavierspieler auch die Thätigkeit des Improvisators und des Partiturlesers, setzte also Fähigkeiten voraus, die heute nur beim Componisten oder Dirigenten gefordert werden. In einem Kampfe mit Muzio Clementi siegte Mozart, und Dittersdorf, von Joseph II. über beide befragt, gab wie der Kaiser selbst Mozart den Vorzug, indem bei ihm nicht blos Kunst, sondern auch Geschmack vorhanden sei.

Der alte Haydn, um dies gelegentlich zu erwähnen, äusserte sich in seiner gemüthvollen Weise über Mozarts Spiel, allerdings erst nach des Meisters Tode, indem er sagte: „Mozart am Clavier kann ich nicht vergessen, der ging ans Herz.“

Joseph II., der das von Mozart sehr frequentirte und geschätzte deutsche Schauspiel zu hoher Blüte brachte, hauptsächlich was die ausführenden Künstler betrifft, hatte gleichzeitig das Ballet und die italienische Oper aufgehoben; an des letztern Stelle sollte das deutsche Singspiel treten. Es waren dafür sehr tüchtige Kräfte gewonnen worden wie die von Gluck hoch geschätzte Bernasconi, die schon erwähnte Aloysia Weber, der Tenorist Adam Berger, der Bassist Fischer, zwei der ersten deutschen Sänger u.a.m., so dass mit Beihilfe tüchtiger Componisten vorzügliche Resultate zu erwarten waren. Gluck componirte freilich nicht mehr, Salieri hatte mit dem auf kaiserlichen Befehl gelieferten *Rauchfangkehrer* kein Glück gehabt, – auf die nord-

deutschen Componisten Schweitzer, Benda, Reichardt Rücksicht zu nehmen, bezeigte man in Wien keine Lust, und so wurde für Mozart von selbst der Platz frei. Durch des Dichters Stephanie Vermittelung erhielt er das Buch von *Belmont und Constanze*, aus welchem die *Entführung aus dem Serail* entstanden ist. Es sollte in aller Eile componirt werden, um als Festgruss für die Ankunft eines russischen Grossfürsten zu dienen. Doch verzögerte sich die Ausführung, und *Alceste* wie die *taurische Iphigenie* Glucks wurden als Festopern vorgeführt.

Da der musicalisch feingebildete Kaiser trotz seiner deutschnationalen Bestrebungen im Innersten dem italienischen Geschmacke huldigte, so konnte Salieri, der sich demselben in jeder Beziehung bequeme und täglich mit dem hohen Herrn musicirte, leicht Mozarts Bestrebungen verhindern. Eine feste Anstellung, die sich zu sichern sein Vater ihn fortwährend drängte, vermochte Wolfgang ebensowenig bei Joseph II. zu erhalten als bei dem Fürsten Lichtenstein, der nach Art der damaligen oesterreichischen Aristocraten sich eine Capelle zu engagiren strebte und Mozart als Dirigenten in Aussicht genommen hatte. Der letztere blieb auf unsichere Einnahmen von Stunden, Concerten und Compositionen angewiesen, konnte aber im zweiten Winter sich bereits besserer Verhältnisse rühmen.

Im Sommer 1782 war nun durch ein Machtwort des Kaisers auch das Erscheinen der Oper möglich geworden, und ein sehr grosser Erfolg (denn sie wurde im Laufe der folgenden fünf Monate noch 16-mal gegeben) schien Mozart eine schöne Zukunft zu verbürgen. Der Kaiser hatte seinen Zweck erreicht und die deutsch nationale Oper mit der *Entführung aus dem Serail* begründet, aber er schien die Bedeutung seiner eignen That nicht genügend zu würdigen. Jedenfalls ist sein Urtheil, das er mit den Worten äusserte: „Gewaltig viele Noten, lieber Mozart!“ ebenso bezeichnend wie die stolze Antwort des Künstlers: „Keine zuviel, Majestät!“ Das Werk erntete allgemeinen Beifall [verbreitete sich rasch], der Altmeister Gluck liess es sich vorspielen, ehrte Mozart mit viel Complimenten und lud ihn zu Tische, – auch nach aussen verbreitete es sich rasch und machte den Meister als Componisten berühmt in ganz Deutschland. In wie genialer und unerschrockener Weise Mozart bei der Umgestaltung des Textes thätig gewesen, so dass wir ihm mehr als dem Dichter die grosse dramatische Wirksamkeit des Ganzen verdanken, darüber

wird [werde ich Ihnen] einiges Interessante mitzuteilen sein, sowie wir zur Besprechung der Werke gelangt sind. –

Man hat oft darauf hingewiesen, dass Mozart als Bräutigam diese Oper geschrieben und dass dieser Umstand sich in vielen schönen und innigen Zügen deutlich bemerkbar gemacht habe. Der junge Meister hatte aber mit so vielen Schwierigkeiten zu kämpfen, um seine ersehnte Verbindung durchzusetzen, dass man sich eher wundern muss, wie er überhaupt in dieser Zeit noch schaffen, seinen Geist von den ihn bedrückenden Einwirkungen frei machen konnte. Als er sich vom Erzbischof getrennt hatte, war es ihm lieb gewesen, bei der Weberschen Familie aus Mannheim, die mit der Tochter Aloysia nach Wien gezogen war, ein vertrautes Heim zu finden. Der Vater, argwöhnisch, wie er seit der Katastrophe mit dem Erzbischofe in allem Thun seine Sohnes Schlimmes witterte, zeigte sich dieser Wohnungswahl gegenüber sehr unzufrieden und hatte es durchgesetzt, dass Wolfgang sich anderswo unterbrachte. Derselbe befand sich dort aber sehr wenig behaglich und sehnte sich nach Häuslichkeit; die Schwester seiner ehemaligen Flamme hatte es ihm angethan, und da sie seine Neigung erwiderte, dachte er daran, sich ein eignes Heim zu gründen.

Ein Vormund, der den Weberschen Kindern nach des Vaters Tode gestellt war und der, ungünstig gegen Mozart gestimmt, auch die Mutter Weber ihm abgeneigt machte, widerliche Klatschereien und Intrigereien, die sich in Wien verbreiteten und Constances Namen verdächtigen sollte, z.T. von dem später berühmt gewordenen Operncomponisten Peter von Winter herrührend, endlich die nicht ganz unberechtigte Aengstlichkeit des Vaters, dem alle diese Klatschereien in übertriebner Vergrößerung zu Ohren kamen und der sich nicht daran gewöhnen konnte, Wolfgang ohne sichere Stellung eine Ehe schliessen zu sehen – damit kennzeichnen sich die Annehmlichkeiten des Lebens, die Mozart, dem Bräutigam, bis zu seiner endlich am 2. August 1782 durchgesetzten Hochzeit beschieden waren. Die Baronin von Waldstädten, von Anfang seines dauernden Wiener Aufenthaltes Mozarts Gönnerin, hatte auch diese Angelegenheit unter ihren Schutz gestellt und die verschiedenen Schwierigkeiten zu beseitigen gewusst, so dass am genannten Tage, allerdings bevor die Einwilligung des Vaters eingetroffen war, die Trauung stattfinden konnte. Am andern Morgen erhielt Wolfgang auch die zu-

stimmenden Briefe des Vaters und der Schwester, und damit wurde die letzte Trübung seines Glückes beseitigt.

Ob diese junge Frau wirklich Mozarts ebenbürtige Genossin gewesen, mag dahingestellt bleiben [erscheint mir zweifelhaft], da nicht gerade Beweise dafür vorliegen, dass sie ihn in seinem Künstlerthum voll erkannt und gewürdigt habe; als eine liebevolle, sorgsame Gattin hat sie sich aber bewährt, und die unendliche Zärtlichkeit, die aus all seinen Briefen unvermindert bis zu seinem Lebensende hervorleuchtet, spricht dafür, dass sie beide in einer sehr glücklichen Ehe bis zuletzt gelebt haben, ganz im Widerspruch mit den gradezu abscheulichen Klatschereien, die über Mozarts Leben vor und besonders gleich nach seinem frühen Tode verbreitet wurden. Selbst die stets sich geltend machenden, manchmal recht peinlichen pecuniären Sorgen, die während dieser neunjährigen Verbindung nie aufhörten, scheinen das herzliche Verhältniss der beiden nicht getrübt zu haben, – auch wird der zu früh eingetretene Tod des Meisters hauptsächlich Schuld daran gewesen sein, dass er den ihm in Wien zustehenden Platz leider nicht erringen konnte [bei Lebzeiten/bis 1791 ihm versagt blieb].

Seine ausserordentliche Liebenswürdigkeit, Dienstfertigkeit und collegiale Freundlichkeit auch Geistern viel geringern Grades gegenüber wird von allen zeitgenössischen Berichterstattern aufs Rühmendste anerkannt. Unter seinen Collegen war der seiner Zeit so sehr gefeierte, aber auch schnell vergessene Gyrowetz wenigstens so ehrlich, dies nicht zu läugnen. Dagegen dankten ihm andere Meister wie Sarti und Salieri, auch Kotzeluch, der sich stets über Haydn moquirte, und von Mozart einst darüber eine herbe Zurechtweisung erfuhr, durch die bittersten Nachreden und Kritiken. Sein energischster und einflussreichster Gegner ist jedenfalls Salieri gewesen, und da er als Componist heute vollständig vergessen und eigentlich nur als Feind Mozarts noch erwähnt wird, so hat man Mühe, die Blindheit der damaligen Mitwelt zu begreifen.

Mozart blieb die Bühne verschlossen, die angefangenen italienischen Opern *L'oca del Cairo* und *Lo sposo deluso* vollendete er nicht; wahrscheinlich weil er die Unmöglichkeit einsah, sie zur Aufführung zu bringen. – So dachte er stark daran, in Paris nochmals sein Heil zu versuchen, lernte auch Englisch, indem er eine Fortsetzung seiner Reise bis London ins Auge gefasst hatte. Nur mit Mühe brachte ihn der Vater davon ab, diese Vorsätze auszuführen.

Die Bekanntschaft mit einem talentvollen Dichter, dem Abbate da Ponte, erwies sich schließlich als Gutes versprechend für den Musiker. Beide einigten sich über den Stoff, der Beaumarchais' ausserordentlich geistsprühender Comedie *Figaros Hochzeit* entnommen werden sollte; in sechs Wochen war

die Partitur vollendet, auch die Einwilligung des gegenwärtig sich wieder sehr der italienischen Musik zuneigenden Kaisers wurde bald erlangt, doch verursachten die Intriguen Salieris und Righinis, welche beiden Meister je eine Oper zur Aufführung bereit hatten, und die Sympathien der Mozart unfreundlich gesinnten Sängers Schwierigkeiten. Kaiser Joseph befahl aber mit einem Machtwort die Aufführung, und in den Proben siegte bereits Mozarts Genius dermassen über seine Gegner, dass nur ein Enthusiasmus alles beherrschte und der kleine Mann nicht genug danken konnte.⁵

Der Erfolg der ersten Aufführung <am> 1. Mai 1786 war ein so grosser, dass die Feinde sich zuerst ohnmächtig fühlten; doch wussten sie die häufigern Reprisen der Oper zu hindern, als Martins Oper *Cosa rara* einen durchschlagenden Erfolg errang, den *Figaro* für zwei Jahre von der Bühne verschwinden zu machen. Einer Einladung nach Prag 1787 folgend, fand Mozart daselbst eine begeisterte Aufnahme und ein tieferes Verständniss, als es ihm in

⁵ Welche Cabelley der ersten Aufführung des *Figaro* vorhergegangen, kann man am besten ersehen aus einem Brief Leopold Mozarts an seine Tochter. Er schrieb 1786 am 18. April: „Den 28ten geht ‚le nozze die Figaro‘ zum ersten Male in die scena. Es wird viel sein wenn es reüssirt, denn ich weiss, dass es erstaunlich starke Cabalen wider sich hat. Salieri mit seinem ganzen Anhang wird wieder suchen, Himmel und Erde gegen ihn in Bewegung zu setzen. Doch er sagte mir neulich, dass dein Bruder so viele Cabalen wider sich habe, weil er wegen seines besondern Talentes und Geschicklichkeit in so hohem Ansehen stehe.“ Ein gewisser Niemtschek berichtet nach Jahn, dass welsche Sängers aus Hass, Neid und niedriger Gesinnung bei der ersten Vorstellung durch vorsätzliche Fehler sich alle Mühe gegeben hätten, die Oper zu stürzen, so dass die Sängers durch eine ernste Warnung des Kaisers zu ihrer Pflicht gewiesen werden mussten, da Mozart voller Bestürzung nach dem I. Act in die Loge kam und ihn darauf aufmerksam machte. Der Mozart befreundete Kelly (Basilio) weiss hiervon zwar nichts zu berichten, doch erzählt er, dass drei Opern gleichzeitig auf dem Tapet waren, darunter neben dem *Figaro* eine von Salieri und eine von Righini. Jeder Componist habe das Recht der ersten Aufführung in Anspruch genommen und für jeden hätten sich Parteien gebildet. Mozart sei auffahrend gewesen wie Schiesspulver und habe geschworen, seine Opern-Partitur ins Feuer zu werfen, wenn sie nicht zuerst auf die Bühne käme. Salieris, des Hofcapellmeisters Werk, sei durch die drei Hauptsängers unterstützt worden, die eine nicht leicht zu besiegende Cabale angezettelt hätten. Durch einen Befehl des Kaisers wurde aber doch schliesslich der *Figaro* ermöglicht.

Kelly erzählt ferner, dass er sich erinnere, wie Mozart in rothem Pelz und Tressenhut bei der Generalprobe auf der Bühne gestanden und das Tempo angegeben habe. Die berühmte Bassarie „*Non più andrai*“, von Benucci mit Stentorstimme gesungen, habe einen so allgemeinen Enthusiasmus erzeugt, auch bei den Orchesterspielern, dass der kleine Mann in wiederholten Verbeugungen seinen Dank für den ganz ausserordentlichen Beifall habe äussern müssen. Die Aufnahme von Seiten des Publicums war nach Kellys Bericht die allerglänzendste. Leopold Mozart konnte am 18. Mai seiner Tochter schreiben: „Bei der 2ten Aufführung von der Opera deines Bruders sind fünf Stück und bei der 3ten 7 Stück repetirt worden, worunter ein kleines Duett hat müssen 3mal gesungen werden.“

Wien je geboten wurde. Die Theater-Direction verlangte eine neue Oper von ihm, und Mozart verständigte sich mit da Ponte über den Stoff, den dramatisch von Spaniern und Franzosen bereits mehrfach behandelten *Don Juan*. Da Dittersdorf 1786 mit seinem *Doctor und Apotheker* in der Hauptstadt einen ausserordentlichen Erfolg errungen, *Cosa rara* sich immer mehr in der Gunst des Publicums befestigt hatte, war für Mozart doppelte Ursache vorhanden, seine Hoffnungen auf Prag zu richten. Ein Erfolg, der den des *Figaro* noch weit übertraf (29. October 1787), erfüllte dieselben dann auch vorläufig auf das Erwünschteste. In Wien wusste Salieri die vom Kaiser gebotne sofortige Aufführung um sieben Monate zu verzögern, doch war Mozart definitiv als Kammermusicus mit dem allerdings sehr bescheidenen Gehalte von 800 fl. angestellt worden, zu spät freilich, um seinem Vater die gewünschte Beruhigung zu gewähren, da Leopold Mozart bereits im Mai desselben Jahres 1788 gestorben war. *Don Juan* wurde sehr kühl aufgenommen, und vermochte sich erst in Folge der Anstrengungen von Mozarts Freunden allmählich Bahn zu brechen, erlebte aber immerhin 15 Aufführungen im selben Jahre. Mannheim und Hamburg brachten die Oper zuerst; die Berliner Kritiker blamirten sich durch das alberne Lob, welches sie Philidor und Monsigny auf Kosten des „unnatürlichen und bizarren“ Mozart spendeten, in sehr ergötzlicher Weise.

Auf seine materielle Lage hatte leider dieser Erfolg ebenfalls keinen Einfluss; Mozart musste sich hauptsächlich durch die ihm verhassten Unterrichtsstunden zu helfen suchen, behielt aber eine solche geistige Frische, dass er 1788 seine drei grössten Symphonien in *Es, g, C (Jupiter)* zu schreiben vermochte.

Durch eine Kunstreise suchte er seine Verhältnisse zu verbessern. In Leipzig besuchte er Bachs Amtsnachfolger Doles, lernte hier Johann Sebastians Motetten kennen und ward davon so hingerissen, dass er die unvergessnen Worte ausrief: „Das ist endlich einmal etwas, wovon man lernen kann.“ Der sehr kunstsinnige König von Preussen, Friedrich Wilhelm II., der Mozarts Genie schon seit der *Entführung* erkannt hatte, machte ihm den Antrag, ihn als Capellmeister mit 3000 fl. anzustellen, Mozart aber hatte die Antwort: „Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?“ Als er, nach Wien zurückgekehrt, trotzdem Joseph II. den Stand seiner Angelegenheiten vortrug und dieser unangenehm überrascht fragte: „Wie, Sie wollen mich verlassen?“, fand er

wieder nur die Worte: „Majestät, ich empfehle mich zu Gnaden: ich bleibe“, und blieb auch in seinem alten Elend. Zwar bekam er nun die Aufgabe, die Oper *Così fan tutte* zu liefern, aber Joseph II. starb, ehe für Mozarts Lage dauernd gesorgt war.

Ein Versuch unter Leopold II., neben Salieri als zweiter Capellmeister angestellt zu werden, scheiterte. Der Magistrat adjungirte ihn allerdings dem Capellmeister Hofmann am Dom und sicherte ihm für später dessen Stelle zu, aber der alte Mann überlebte Mozart, und letzterer war stets auf Stunden und Concerte Geben wie Componiren angewiesen. Dass die letztere Thätigkeit zu jener Zeit, wo das Manuscript-Abschreiben und der Nachdruck in höchster Blüte standen, die Veröffentlichungen auch gewöhnlich auf dem Subscriptionswege zu Stande kamen, nicht sehr lohnend sein konnte, liegt auf der Hand. Hinsichtlich des Unterrichts, den Mozart allerdings ungern erteilte, ausser wenn ihm auffallende Talente begegneten, zog man ihm verschiedene Wiener Lehrer vor, – und so wäre dem Meister die Berliner Stellung gerne zu gönnen gewesen. Dass er jenen Antrag aber nicht annahm, mag auch den Grund in seinem frommen Katholicismus finden, denn, obwol in spätern Jahren dem Freimaurertum eifrig zugethan, hörte er nie auf, sich als gut katholischer Christ zu fühlen, und hat mehrfach geäußert, in einer ganz lutherischen Stadt würde er nicht leben können.

Così fan tutte verschwand bald nach der ersten Aufführung Januar 1790 und konnte auch später wegen des überaus schwachen und zugleich sehr frivolen Textes niemals festen Fuss auf den Bühnen fassen. Mit der letzten italienischen Oper, dem *Titus*, die als Gelegenheitsstück zum Feste der Krönung Leopolds II. aufgeführt werden sollte und in überraschend kurzer Zeit geliefert werden musste, gab sich der schon sehr kränkelnde Meister nicht mehr viel Mühe und überliess seinem Schüler Süßmayr die Ausführung vieler Nummern. Der Erfolg (September 1791) war schwach, und tief verstimmt kehrte Mozart von Prag zurück, um sich auf einem Krankenlager zu betten, von dem er sich nicht mehr erheben sollte.

Längere Zeit vorher war er mit einem Schauspieldirector Schikaneder bekannt geworden, der, am Theater an der Wieden thätig, sich populär zu machen verstanden hatte, aber stets in Verlegenheiten sich befand. Im Frühjahr 1791 wandte er sich an Mozart mit der Bitte, ihm die *Zauberflöte* zu schreiben, die letzterer sofort begann und trotz der Unterbrechungen durch den *Ti-*

tus im September beendigte. Der erste Erfolg war zweifelhaft, und Mozart, gerufen, weigerte sich zu erscheinen. Schnell änderte sich aber das Schicksal dieses Werkes, welches populärer werden sollte als irgend ein andres der classischen Periode und im November 1792 bereits die 100. Aufführung erlebte.

Ausser diesem herrlichen Vermächtniss hinterliess er uns noch das *Requiem*, das, wenn er es hätte vollenden können, vielleicht ein total ebenbürtiges Gegenstück zu Rafaels *Sixtinischer Madonna* geworden wäre. Auf der höchsten Stufe seiner Meisterschaft angelangt, die höchste Erhabenheit mit der höchsten Schönheit zu neuem Einklang verknüpfend und grössern ungeahnten Zielen zustrebend, wurde er von der Erde abgerufen. Die Idee, das unter geheimnisvollen Umständen von ihm verlangte *Requiem* werde er für sich schreiben, hatte sich leider bewahrheitet. Noch auf dem Todtenbette erhielt er Anerbietungen, die seine Zukunft sicherten und brach in die ergreifenden Worte aus: „Eben soll ich fort, da ich ruhig leben könnte, jetzt meine Kunst verlassen, da ich nicht mehr der Slave der Mode, den Regungen meiner Empfindungen folgend, ruhig schreiben würde, was mein Herz mir eingibt!“ Am 5. December schloss er die Augen; seine Wittve blieb krank im Hause zurück; von den Leidtragenden war in Folge furchtbaren Schneesturmes einer nach dem andern abseits gegangen, so dass der Sarg allein, ohne Begleiter den Friedhof erreichte. Da wenige Tage später ein neuer Todtengräber ange stellt wurde, konnte die Wittve niemals mit Genauigkeit den Platz erfahren, auf welchem Wolfgang bestattet worden. So traurig endete das Leben des grössten Musikers, den als Kind Kaiser und Könige geliebkost und ausgezeichnet hatten.

Mozarts Werke

Die Zahl der Werke Mozarts ist fast unübersehbar. Wir rechnen, dass er deren ungefähr über 800 geschrieben, eine ungeheure Summe, wenn man bedenkt, dass er nur das Alter von 35 Jahren erreichte, dass so viele ausgedehnte, grosse Werke unter dieser Anzahl figuriren und dass manches bereits unauffindbar geworden, ferner aber, dass die weitaus grösste Anzahl der uns erhaltenen Compositionen auf die kurze Zeit von 1776–91, also fünfzehn Jahre sich zusammendrängt.

Beginnen wir mit der Kirchenmusik, für die der Meister namentlich zur Zeit seines Salzburger Aufenthaltes thätig gewesen ist. Wir begegnen da zuerst seinen Messen, deren Jahn 19 aufzählt, sowie Litaneien und Vespere. Man hat mit, wie mir scheint, zu grosser Schroffheit die Messen Mozarts für seine schwächsten Leistungen erklärt. Ungünstige Umstände haben aber allerdings dazu beigetragen, den Meister ebenso wie Haydn in einer Weise so zu beeinflussen, dass er ziemlich Ungleichartiges geleistet hat, sich wol auch öfter zur Resignation in den Fällen entschliessen musste, wo er gern mehr gegeben hätte. Wie bekannt ist, zerfällt die Messe in die fünf Hauptteile Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus mit Osanna und Benedictus und Agnus Dei. Das Hauptgewicht fällt natürlich auf das Credo, welches das christliche Glaubensbekenntnis enthält und in der Mitte der Form den eigentlichen Kern der Messe darstellt. Wenn nun die Composition dieses betreffenden Teiles uns manchmal befremdet in Folge eines gewissen Mangels an inniger Textauffassung und -wiedergabe, so sind hiefür verschiedene Umstände verantwortlich zu machen.

Die Glaubensfreudigkeit, welche einen Palestrina, seine Nachfolger sowie die Gabrieli, Schütz sowie Carissimi, später noch Leo und einen Lotti durchströmt hatte und von der in gleicher Weise Bach und Händel erfüllt waren, existirte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts so gut wie gar nicht mehr. Alles huldigte der Aufklärung und sogar Männer wie Leopold Mozart, die auf einer strengen Befolgung der katholischen Gebräuche mit Eifer bestanden, haben sich nebenher zu Zeiten ziemlich freigeistig geäussert. Auch eine so kindlich fromme Seele wie Wolfgang Mozarts musste von der allgemeinen Atmosphäre beeinflusst werden; in seiner Kirchenmusik sehn wir ihn also [musste er] mehr der Schönheit und Formvollendung nachstreben als der treuen Versenkung in den Text und der erhabenen Wiedergabe seiner Worte.

Es waren nämlich [Andererseits] gewisse alte Gewohnheiten in Behandlung des Messtextes bereits eingewurzelt, denen der von Haus aus musicalisch nicht revolutionär gesinnte Künstler, dem es gegeben war, in Folge seiner aufs höchste entwickelten Compositionstechnik auch in alle Formbeschränkungen zwanglos hineinzufinden, ohne dass es dem Werte seiner Leistungen viel Abbruch that, dass, wie gesagt, der geschmeidige Mozart sich gern diesen Traditionen, ohne Mühe sich anbequeme, umso mehr als der Erzbischof ein gewichtiges Wort bei dieser Sache mitzusprechen hatte und Sigismund so wenig wie Hieronymus ein zu selbständiges Vorgehn geduldet hätte. Insbesondere war nun das Credo in Folge dieser Gepflogenheiten schlimm behandelt worden. – Abgesehen davon, dass in den sogenannten kurzen Messen mit dem Texte oft in traurigster Weise verfahren wurde (denn um die Masse von Text im Sturmschritt

zu erledigen, liess man z.B. mehrere Stimmen zugleich verschiedene, eigentlich nacheinander folgende Stellen zusammensingen), waren im Credo Wiederholungen des Wortes Credo gebräuchlich, die oft den Sinn und die grammaticalische Construction störten. Nach Jahn hat die Vorliebe für Glanz und Pracht sowie lebhaftige Bewegung (rauschende Violinfiguren, die man dazumal sehr liebte) der Auffassung des Satzes einen Character gegeben, der von ernster Sammlung und innerer Weihe weit entfernt ist.

Machte sich der Einfluss Hochgestellter geltend, denen die Zeit leicht lang wurde, so war der Abweg gewiesen, nur einige dankbare Partien sorgfältig zu behandeln, im Geschwindschritt mit dem Uebrigen davon zu gehen. Für gewisse Teile der Messe, insbesondere den Schluss des Credo, war die Fugenform üblich gewesen, und Mozart hat in frühern Messen einige sehr sorgfältig gearbeitete Fugen geliefert. Hieronymus verbat sich aber das, weil es zu lange dauerte, und so schliessen die spätern Credo mit kurzen lebhaften Sätzen.

Mozart hat in dieser Beziehung seiner Zeit den Tribut gezahlt, mit den Traditionen derselben nicht gebrochen, aber den feinsinnigen Meister, der sich nicht nur der Forderungen von Schönheit und Wohlklang, sondern auch von formeller Proportion und Angemessenheit der Stimmung durchaus bewusst war, keineswegs verläugnet. Die 7. *Messe*, bloss für Chor geschrieben, fällt durch ihr ernstes Gepräge und die einheitliche Form des Credo auf. Die 8. *Messe* in *F* gehört aber zu Mozarts wirklich bedeutenden Leistungen und kann uns den Meister des *Requiem*s vorausahnen lassen. Sie ist in den knappsten Formen gehalten und auch nur mit Violinen mit Orgel als begleitenden Instrumenten versehen, erinnert aber, wie Jahn treffend bemerkt, an die schönsten Leistungen der neapolitanischen Schule und zeigt uns jene, ich möchte sagen, süsse Schönheit, welche Mozarts eigenstes Eigentum ist und seinen ausgezeichnetsten Compositionen einen so originellen Reiz verleiht. Einen grösseren Zuschnitt weist die 10. *Messe* mit zwei Kyries auf; die wachsende Technik des Meisters zeigt sich in den folgenden, aber die Begeisterung hat unter dem Zwange der Tradition sichtlich gelitten. –

Bedenken wir nun, dass zu jener Zeit, die in einer andren Weise wie die heutige productiv war, die Componisten gewissermassen von Woche zu Woche Neues liefern mussten, so wird auch begreiflich erscheinen, dass ein gewisser Leichtsinns sich einstellen mochte, der den Künstler darüber beruhigte,

wenn ihm etwas weniger gelungen war. Wie heute der Virtuose, der nicht gut disponirt ist, sich damit tröstet, dass er sich das nächste Mal revanchiren werde, so zu jener Zeit der Componist, dem seine hohen Gebieter nicht die Zeit liessen, etwa auf Stimmung zu warten, sondern der jeder Zeit ebenso Fertiges bereits halten musste. Ohne diesen leichten Sinn, der auf den Augenblick und andererseits natürlich auf das allen Anforderungen gewachsene Können vertraute, wäre ja die fabelhafte Productivität eines Bach, Händel, Haydn, besonders aber Mozarts gar nicht zu begreifen. Mozart verläugnete aber, wie gesagt, auch in den Messen den gereiften Meister nicht, und wenn behauptet worden ist, er habe selber von ihnen nicht viel gehalten, so wird das Gerede am besten durch die verbürgten Thatsachen widerlegt, dass Mozart auf Reisen seine Kirchenmusik aufführte, wo sich Gelegenheit dazu bot, auch bei seiner Eingabe, die er in Wien beim Magistrat machte, um die Capellmeisterstelle am Stephansdom zu erhalten, sich mit Selbstgefühl auf seine genaue Vertrautheit mit dem kirchlichen Style berufen hat.

Ausserdem haben wir noch der Litaneien und Vespern zu gedenken, deren Mozart uns eine bedeutende Anzahl hinterliess [lieferte]. Die Litaneien beginnen mit Kyrie und schliessen mit Agnus, welches mit „Miserere nobis“ endigt. Die zwischen den beiden stabilen Bestandteilen liegenden Anrufungen werden durch die besondere Bestimmung der Litanei bedingt. In diese Form hatte sich nun die Gesangsvirtuosität sehr hineingedrängt, natürlich auf Kosten des notwendigen kirchlichen Ernstes und der wehevollen Stimmung. Jahn gedenkt mit grosser Anerkennung einer *Marien-Litanei* in D-Dur, die 1774 gleichzeitig mit der schon gerühmten *F-Dur-Messe* entstanden sein muss. In zwei Litaneien *de venerabile altaris sacramento* schlägt nach dem genannten Biographen der Componist den Ton der Opera seria an, – übrigens sind es gross und sorgfältig angelegte Compositionen.

Grössern Wert wie diesen Litaneien und auch den Messen schreibt Jahn den allerdings später componirten Vespern zu, unter welchen er besonders zwei um 1779 und 1780 entstandne hervorhebt. Die Vespern zerfallen in sechs äusserlich getrennte Sätze, die sich nicht notwendig zu einem Ganzen verknüpfen. Gewöhnlich ist der Text den Psalmen entnommen, doch wird der Schluss durch das Magnificat, den Lobgesang der Jungfrau Maria, gebildet. Von den Chören zu Geblers Drama *König Thamos* wurde schon gesprochen; da sie in dieselbe Epoche fallen, soll hier in Kürze auf sie zurückgegangen

werden. Zu Dramen Musik zu schreiben, war jener Zeit sehr gebräuchlich, so wurde auch Mozart aufgefordert, in vorliegendem Falle dies zu thun. Er lieferte vier Entreacte, aber merkwürdiger Weise keine Ouverture, sowie die Composition der Chöre, die Gebler, um seinem Drama höhere Würde zu verleihen, nach dem Vorgange von Racines *Athalie* zuzufügen für nöthig gehalten hatte. Diese Chöre sind aber zuerst für das Theater bestimmt gewesen; da ihnen der Meister aber später andre lateinische Texte untergelegt hat und sie als Hymnen sehr bald eine ungemeine Verbreitung erlangten, so wurden sie als Zeugniß für Mozarts weltlich gestimmte Kirchenmusik herangezogen, wie man sieht, mit sehr grossem Unrecht. Freier, grossartiger, imposanter wie seine Messen gestaltet, stehn sie gewissermassen einzig da in ihrer Zeit [Art] und weisen mit Deutlichkeit auf den Meister der *Zauberflöte* und des *Requiem*s hin. Aus einer spätern grossen Messe, die Mozart 1782 in Folge eines Gelübdes schrieb, aber nicht vollendete, ist das einzige Oratorium, das wir aus der Reifezeit des Meisters besitzen, *Davide penitente*, entstanden. So häufig das *Requiem* aufgeführt wird, so selten begegnet man jenem Werke, wahrscheinlich weil durch Wiedererweckung und Popularisierung der Händelschen Oratorien es zu sehr in den Schatten getreten ist. Auch leidet es an einer Ungleichartigkeit des Styles, indem die Arien und Solostücke einer andren Zeit angehören als die Chöre. Letztere bieten aber so viel Schönes, Gewähltes, Interessantes [Schwungvolles] und auch Grossartiges, dass man doch wünschen möchte, das Werk der Vergessenheit entrissen zu sehn. Was von Mozartischer Kirchenmusik ewig leben wird, sind zwei Werke, ein sehr kleines und ein grosses, leider nicht fertig gewordnes. Das erste ist das allbekannte „*Ave verum*“ für vierstimmigen Chorgesang mit Streichquartett, eine Perle von süssester Schönheit, wie sie ein zweites Mal vielleicht in unsrer ganzen Literatur nicht mehr existirt und in der Palestrinasche Innigkeit mit Mozartscher Schönheit vermählt scheint. Ueber dem Ganzen liegt ein so unschuldsvoll kindlicher Zauber, dass man unwillkürlich an die schönsten Bilder der florentinischen Malerschule erinnert wird, daneben ist aber so viel vollkommene Schönheit über die Composition ausgegossen, dass sich der Vergleich mit Raffael von selbst ergibt.

Eben dasselbe lässt sich vom *Requiem* sagen, in all den Teilen, wo es unzweifelhaft ächt ist. Hierüber sind noch viele falsche Angaben verbreitet wie z.B. in Langhans' Musikgeschichte, was um so verwunderlicher erscheint, als das

Werk selbst dem mit Mozart Vertrauten die deutlichsten Fingerzeige gibt, während andererseits die Biographen Mozarts, Oulibicheff und Otto Jahn, von ganz richtigem Gefühle geleitet, überall das wirkliche Echte herausgefunden haben und durch ein eifriges Studium dieses ebenso hoheitvollen wie absolut schönen Werkes zu fast demselben Urteil gekommen sind wie der Verfasser dieses Buches. Insbesondere giebt die Instrumentation und vornehmlich die Dynamik derselben die deutlichsten Winke über des Meisters Absichten, da die Verteilung der Orchestermittel (also die Anordnung der Partitur) in den Mozart mit Recht zuzuschreibenden Teilen jedenfalls von ihm angeordnet worden ist, wenn er auch die Orchestrirung der Begleitung Süssmayr überlassen haben mag. Der Requiemtext besteht bekanntlich aus fünf Hauptteilen, die denen der Messe entsprechen. Von ihnen stellt der zweite (das Gloria der Messe vertretende) sich dar als eine fast dramatisch anmutende, in Terzinen verfasste Beschreibung des Weltgerichtes, während die andren vier Teile gottesdienstlichen Character tragen. Mozart hat diesen zweiten Teil in sechs Stücke zerlegt, die nach den Anfangsworen des Textes die Namen *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis* und *Lacrimosa* erhalten haben. Da das im folgenden *Domine Jesu* gewissermassen als Intermezzo auftretende *Hostias* sowie das dem *Sanctus* folgende *Benedictus* als besondere Nummern bezeichnet worden sind, besteht das ganze aus 12 Musikstücken. Die Dynamik dieser Schöpfung ist insoweit merkwürdig, als der Meister, der hier ein eigentümlich zusammengesetztes Orchester verwendet (Streichquintett, Orgel, zwei Bassethörner und zwei Fagotte sowie an gewissen Stellen drei Posaunen, zwei Trompeten und Pauken), sichtlich auf Abwechselung und zwar auch in den Fortestellen bedacht ist. Die erste Nummer ist, 72 Tacte ausgenommen, von denen später die Rede sein wird, mit vollem Orchester, aber ohne Posaunen ausgestattet. Diese Besetzung wird im *Dies irae* beibehalten, während das *Tuba mirum* durch ein Posaunensolo eröffnet wird und die vier Gesangstimmen eine Zeitlang nur vom Streichquartette begleitet werden, bis gegen den Schluss die vier Holzbläser hinzutreten. Das ganze Orchester, dessen er im *Requiem* bedarf, verwendet er zum ersten Male andauernd im *Rex tremendae*, während ihm für das zarte *Recordare* Streichinstrumente und Holzbläser genügt haben. Bei den folgenden Nummern *Confutatis* und *Lacrimosa* werden wieder Posaunen sowie Trompeten und Pauken herzugezogen und, was bedeutsam er-

scheint, durch das Eintreten der beiden letzteren die Höhepunkte markiert. – Im folgenden *Domine Jesu* verwendet Mozart, um eine grossartige feierliche, aber trübe Farbe zu gewinnen, die Posaunen allein (ohne Trompeten und Pauken) mit dem übrigen Orchester, während im zarten *Hostias*-Satze wie früher im *Recordare* die Blechinstrumente schweigen. Im *Sanctus* erklingen Trompeten und Pauken (ohne Posaunen), die in der unvollendeten *Osanna*-Fuge schweigen und nur bei dem kläglichen angeflüchten Schluss derselben wieder zugesetzt sind. Hierauf folgt das *Benedictus*, das seinem Text nach zur allerzartesten musicalischen Behandlung einladen würde, und zu unserem Erstaunen mit allen Blechinstrumenten, die auch im Forte verwendet werden und ganz triviale Stellen zu blasen haben, ausgestattet ist. Die hier in Verwunderung setzende Behandlung der Posaunen, die Mozarts Gewohnheiten entgegen sogar zweistimmig in Art der Hörner auftreten, genügt schon, abgesehen davon, dass der Meister gar keine Blechinstrumente zugelassen hätte, die Unächtheit des *Benedictus* zu beweisen. Aber auch die übrige Musik dieses Stückes <ist> durchaus nicht auf der Höhe der andern zarten Sätze dieses Werkes. Im *Agnus Dei* verwendet Mozart wieder alle Mittel und würde sie gewiss bis zum Schluss und wol auch ganz reichlich ausgenutzt haben, wenn er das Stück hätte vollenden können. Sein dynamisches Princip ist demnach klar zu erkennen; bei feierlich-erhabnen Stellen Hinzuziehung der Blechinstrumente, und zwar entweder der Trompeten und Pauken oder der Posaunen, bei den gewaltigsten Vereinigung aller Instrumente, an zarten Stellen aber Beschränkung auf Streicher und Holzbläser. Im ersten Satze (*Requiem*) lässt er nach wenig einleitenden Tacten die Posaune ein paar gewaltige Accorde blasen, und ihre Wirkung schließlich durch die hinzutretenden Trompeten und Pauken erhöhen. Hier stehn wir vor einem Meisterzuge, der freilich manchmal auch nicht verstanden wird, da gewisse hochweise Dirigenten, trotzdem ganz deutlich *forte* vorgezeichnet ist, diese Stelle *piano* blasen lassen und damit ihre Wirkung und die Absicht des Meisters vereiteln. Mit diesen paar gewaltigen Klängen will Mozart die Gesamtfarbe des Ganzen hinstellen, ihm eine grossartige Signatur aufdrücken und den Hörern zurufen: „Erhabne Klänge werden an Eurer Seele vorbeiziehn.“ Was nun im übrigen die Echtheit der Teile anbelangt, so weist gerade in dieser Schöpfung die Musik selbst, wie schon gesagt, uns auf den richtigen Weg. Dass der erste Satz mit seinem echt kirchlichen, dabei durchaus

originellen Anfang, dem eindringlichen „et lux perpetua“, der prachtvollen Wiedereinführung des Hauptthemas und der grossartigen, in jeder Weise meisterhaft gestalteten Doppelfuge *Kyrie eleison* von keinem andren gleichzeitigen Meister, selbst nicht von dem grossen, aber in Gesangsstücken viel unfreier sich bewegenden Haydn herrühren könne, wird wol Niemand bestreiten. Fast noch genialer erscheint das wilde *Dies irae*, bei dem die Orchestermittel, obwol es die bisher gebrauchten geblieben sind, wie auch die Chorstimmen in Folge der grossen Entschiedenheit und rhythmischen Straffheit der Behandlung eine vom ersten Satze sich vollkommen unterscheidende Wirkung hervorbringen, der Meister sich ganz kühne und schroffe Uebergänge erlaubt, in den Singstimmen das Schaudern der Menschen nachahmt, aber auch durch eigentümliche und in dieser Weise unerwartete Gegenüberstellung ganz einfacher Accordfolgen (wie im 14. Tacte vor dem Schluss) noch überraschende Wirkung zu erzeugen weiss.

Anders steht es mit dem *Tuba mirum*, bei dem auch nach der Meinung seiner beiden Biographen er nicht auf der Höhe der beiden vorhergehenden Nummern sich erhalten hat. Das erste Solo der Posaune, das den B-Dur-Accord zur Erscheinung bringt und von der Bass-Solostimme nachgeahmt wird, erfüllt zwar keinen Zweck, die weitre Fortsetzung dieses Instrumentalsolos, für welches in der Andréschen Partitur Fagott vermerkt ist, macht, auf der Posaune geblasen, freilich einen recht sonderbaren Eindruck, der, anstatt würdig zu erscheinen, eher gegenteilige Gefühle hervorrufen möchte.⁶

Die nun folgenden Soli des Tenors und des Altes sind zwar im freien Style geschrieben, bewahren aber eine kirchlich würdige Haltung, die jedoch bei Eintritt des Soprans weniger zu verspüren ist. Hier herrscht blos Lieblichkeit vor und hätte der Text „cum vix justus sit securus“ wol eine ernstere Behandlung beanspruchen können. Da eine solche in den vier folgenden Nummern sich aber tatsächlich in jedem Tacte aufs deutlichste bekundet, wären

⁶ Die Stelle ist keineswegs leicht zu blasen und unterscheidet sich so vollständig von der Behandlung, die Mozart in *Don Juan*, der *Zauberflöte* und den andern Stücken des *Requiems* den Posaunen hat angedeihen lassen, dass es für den Verfasser feststeht, dass diese Stelle mit Unrecht als Posaunensolo in die Partitur aufgenommen worden ist und entweder durch ein oder zwei Fagotte, denen sich die Violoncelle zugesellen könnten, auszuführen wäre. Auch Julius Rietz ist der Meinung gewesen, dass Mozart derartige schwierige Gänge kaum für vier Posaunen gesetzt haben dürfte.

einige leise Zweifel an der Echtheit dieser Nummer doch nicht als völlig unberechtigt zurückzuweisen. Diese folgenden vier Nummern stellen eigentlich den Höhepunkt des ganzen Werkes dar, wie es in seiner jetzigen Gestalt vor uns liegt, und sind in dem erhabenem Style geschrieben, über den bei Wahrung vollendetster Schönheit nur Mozart verfügte. Zweifel an ihrer Echtheit sind ausgeschlossen, wenn auch zugegeben werden mag, dass Süßmayr die zehn letzten Tacte des *Lacrimosa*, die eine Wiederholung des Themas und eine ausgedehnte Cadenz enthalten, selbständig zugefügt haben mag. Der Einsatz des *Rex tremendae* wirkt überwältigend, ja fast erschreckend; das kurz gefasste Fugato mit seiner selbständigen Begleitung ist ganz meisterhaft gestaltet, und die sanften nachfolgenden Tacte bilden einen sehr wohlthuenden Contrast. Das folgende *Recordare* zählt ebenfalls zu Mozarts höchsten Leistungen. In diesem, herzinnigste Schönheit ausstrahlenden Stücke ist sowohl die wunderbare Kunst, eine Menge Text in einer grossen, klargestalteten Form unterzubringen und vollkommen sinngemäss in Musik umzusetzen, zu bewundern, wie der musicalische Inhalt selbst und die leicht übersichtliche Form, in der er sich uns darbietet. Von den zarten Sätzen des *Requiem's* bildet es die Krone und offenbart in seinem Schlusse eine milde überwältigende Schönheit, von der die frühere Musik noch nichts gewusst hat. Das folgende *Confutatis*, ein wilder fugirter Satz, der den Textworten sehr gerecht wird, zeigt dieselben Gegensätze wie das *Rex tremendae* mit dem Unterschiede, dass den wilden Perioden zweimal sanftere nachfolgen. Hierauf gelangen wir zur erhabensten Stelle des ganzen Werkes, in welcher Mozart mit einer ganz neuen Modulation chromatisch die Tonarten a-, as-, g-, ges-Moll wechseln lässt und auf dem F-Dur-Accorde abschliesst. Mit dieser urmodernen Musik hat er sich weit über seine Zeit hinausgeschwungen und zugleich die Textworte, die das scheue Zurückweisen des schuldigen Menschen vor Gott schildern, aufs eindringlichste musicalisch wiedergegeben. Das *Lacrimosa* gehört mit zu den speciell schönsten Stücken des *Requiem's*, beginnt mit einem sehr reizvollen melodischen Motive und steigt dann mit imposanten Accorden vom tiefen Sopran-*d* bis zum zweigestrichenen *a* in einem gewaltigen Crescendo auf. Nach einer kleinen sanften Stelle „pie Jesu“, die noch von Mozart herrührt, wird in knapper, aber würdiger Art das Stück zum Schluss geführt. – Auch das nun folgende *Domine Jesu*, das die Stelle des Credo in der Messe vertritt, zeigt durchweg und unverkennbar

die Hand des Meisters. Schon die den litaneienhaften Anfang kräftig unterbrechenden Ausrufe „Rex gloriae“, und später „de ore leonis“ geben hiervon deutliches Zeugnis, nicht minder aber das prachtvoll contrapunctirte Fugato „ne absorbeat eas“, – wie der vierstimmige Canon „sed signifer sanctus Michael“ und insbesondere die gewaltige Fuge „quam olim Abrahae“, bei der ganz besonders die complicirte Begleitung auffällt, die gewissermassen den Hintergrund bildet und von welchem sich die grandiose Verschlingung der vier Gesangstimmen desto wirkungsvoller abhebt.

Auch das *Hostias*, obwohl dem *Recordare* keineswegs gleichzustellen, wäre kaum hinsichtlich seiner Echtheit anzuzweifeln, wenn auch bei der Ausführung der Skizzen, die ja durchweg Süßmayr überlassen worden zu sein scheint, manches einzelne durch Mozart noch eine feinere Fassung erhalten haben möchte. Verschiedne geistreiche Harmoniefolgen und Ausweichungen, auf die Süßmayr, nach dem *Benedictus* zu schliessen, kaum verfallen sein dürfte, verraten nämlich sehr deutlich die Hand des Meisters. Ebenso verhält es sich mit dem *Sanctus*, das zwar auffallend knapp geformt ist, in dem unvermuteten Einsatze des „Pleni sunt coeli“ auf dem Tone *C* uns aber belehrt, dass hier niemand anderes als Mozart gewaltet haben kann. Die *Ossanna*-Fuge, meisterhaft und geistreich im Contrapunct gestaltet, ist nur bis zum Anfange der zweiten Durchführung niedergeschrieben und dann mittelst einer tölpelhaften, angestückten Cadenz beendet worden. Wie es möglich war, dass ein so intimer Mozartkenner wie Marx in diesem Stück das Muster einer absichtlich unvollendeten, gekürzten Fuge erkennen wollte, erscheint um so unverständlicher, als Mozart alle Fugen dieses Werkes wie auch die Fugatos mit der grössten Liebe und Gewissenhaftigkeit behandelt hat und sicherlich nie auf den Gedanken gekommen ist, ein in solcher Form begonnenes Stück unvollendet zu lassen. Auch würde er gewiss die Fuge in der Originaltonart D-Dur und nicht in *B*, wie es leider geschehen ist, nach dem *Benedictus* wiederholt haben, da, um mit ein paar Accorden von *B* nach D-Dur zurückzugehen, auch zu jener Zeit schon keine Hexerei nötig erschien. Das *Benedictus* steht, abgesehen von den trivialen Posaunenstellen, in seinem ganzen Style unter den übrigen Sätzen des *Requiem*s, so dass es wohl mit Entschiedenheit Süßmayr zuzuschreiben ist, wenn auch das erste Motiv



allenfalls noch von Mozart herrühren könnte. Ganz dem Meister angehört jedenfalls der im $\frac{3}{4}$ -Tact geschriebene Anfang des *Agnus* (Larghetto). Insbesondere spricht hierfür die wunderbare Stelle, die durch das Wort „sempiternam“ veranlasst, nur von einem gottbegnadeten Meister herrühren könnte. Nach dem Quintsextaccord (*g-des-es-b*) wird nämlich die Auflösung weggelassen und Mozart fährt mit dem Ges-Dur-Dreiklange fort, um zu einem Halbschluss in *B* zu gelangen. Von hier ab wird die erste Nummer des *Requiem* copirt und die Musik auf den neuen Text gelegt, nämlich vom „Te decet hymnus“ an bis zum letzten Tacte der Doppelfuge und zwar auch mit der beibehaltenen Instrumentation, so dass das Werk, das in so überdachter Weise orchestriert ist und in welchem die Posaunen so herrlich verwendet sind, in diesem Schlussteile auf die erhabene Wirkung dieser Instrumente verzichten muss. Sie beim Eintritt des letzten Adagios zuzusetzen, etwa in folgender Weise:



dagegen die alberne Posaunenbläseerei im weiten Verlauf des *Tuba mirum* und das ganze *Benedictus* wegzulassen, würde mehr den Absichten des Meisters entsprechen und reinere Eindrücke hinterlassen, als die bisher übliche buchstabengetreue Wiedergabe dieses erhabenen Werkes.

Instrumentalmusik

In der Instrumentalmusik ist durch Mozart allerdings nicht der höchste Gipfel erklommen worden, denn dies war einem spätern Meister beschieden, aber in seiner Zeit ist er der unbestreitbar erste Instrumentalcomponist gewesen sowie derjenige Künstler, der die Instrumentalmusik am meisten gesteigert und gehoben hat. Wenn zuerst seine allgemein gekannte Claviermusik unser Interesse in Anspruch nimmt, insbesondere die zweihändigen Sonaten, so ist ja wol zuzugestehen, dass uns heutzutage ihre etwas dünne Schreibweise des Meisters wenig anmuten wird. Sie war aber bedingt durch die Construction der damaligen Claviere, die einen schrillen und klirrenden Klang von sich gege-

ben hätten, wäre man mit modernerem Claviersatz, vollen Accorden, Octavengängen und ähnlichen Dingen an sie herangetreten. Sehen wir aber die gleichzeitigen Werke eines Muzio Clementi an, so wird uns klar, welcher Unterschied sich bemerkbar macht, wie dort Handwerk und Prosa, bei Mozart Poesie und Kunstvollendung vorherrschen [sich gegenüberstehen]. In Haydns Claviersonaten freuen wir uns gewiss auch über den eigenartigen Geist des Meisters, der sich zu oft ganz interessanten Gebilden erhebt; aber man merkt, dass ihm das Instrument lange nicht so vertraut ist wie Mozart und er demselben deshalb auch nicht soviel zuzumuten wagt wie der große Virtuose. Mozarts Schreibweise unterscheidet sich übrigens von der Clementis, der doch auch ein sehr bedeutender Spieler war, durch die vollkommene Rücksichtslosigkeit gegen das sogenannte in der Hand liegende, auf das Clementi stets sorglich bedacht ist. Man sieht hieraus, dass Mozart hauptsächlich im Kopfe, so gut wie nie am Clavier componirte und jedenfalls ein sehr starker Techniker gewesen sein muss, da er eben alles Niedergeschriebene für ausführbar hielt. Seine eigentümliche Grazie und Liebenswürdigkeit verläugnet sich auch in seiner Claviermusik nicht.

Hauptsächlich bekannt und verbreitet sind Mozarts 18 Sonaten zu zwei Händen, von denen Peters eine von Louis Koehler besorgte gute Ausgabe hergestellt hat. Wir erinnern an die allbekannte in F-Dur (3/4-Tact), <mit> einem sprühenden Finale im 6/8 (Nr. 6), an die sehr anmutige B-Dur mit dem reizenden, concertmässig gestalteten Rondo sowie an die durch brillante Claviertechnik auffallende a-Moll-Sonate (Nr. 7) mit dem fast schon an Hummel gemahnenden Adagio. Eine wahre Perle von Andante-Satz findet sich in der C-Dur-Sonate (Nr. 8): In diesem äusserst innigen Stück lässt auch der Claviersatz an Fülle fast nichts zu wünschen übrig. Eine Sonate in *D* fängt so flott an (Nr. 16) und hat einen ebensolchen Fortgang, dass man unwillkürlich an Cavaliere, die beim Champagner sitzen, erinnert wird. Eine andre (Nr. 10), ebenfalls in *D*, fällt auf durch das fortwährende Wechseln der Gedanken, die im ersten Satze sich geradezu verjagen. Bekannt ist die grosse schwere Sonate in *D* (6/8-Tact, Nr. 13), in welcher Mozart einen grossartigeren Ton anschlägt, auch viele harmonische Kühnheiten sich erlaubt. Noch geistreicher, hie und da als Harmoniker beinahe an Schumann erinnernd, gibt er sich in der grossen F-Dur (4/4), der Sonate, die die feinste Ausarbeitung erfahren hat. Am meisten zum Herzen spricht er aber doch in der c-Moll-Sonate, der

die berühmte [bekannte], gedankenvolle, in freister Form geschriebne Fantasie vorhergeht. Letztere ist auch insoweit interessant, als sie uns einen Begriff gibt, in welcher Weise Mozart und die gleichzeitigen Meister phantasirt haben mögen. So ganz regellos und blos der augenblicklichen Laune und Stimmung folgend, haben sie sich demnach keineswegs gegeben. Dies sehn wir aus den ganz festgefügtten Sätzen in D-Dur und in B-Dur sowie aus der am Schluss erfolgenden Wiederaufnahme des ersten Gedankens. Eine andre c-Moll-Fantasie, ebenfalls von Bedeutung, ist in fester Form geschrieben. An Wohlklang überragen die vierhändigen Claversonaten die vorgenannten ganz bedeutend, da in ihnen Fülle herrscht, ohne dass wie in manchen neueren Werken [in neuer Zeit] das Clavier überanstrengt wird. Insbesondere anmutig und liebenswürdig berührt die schöne C-Dur-Sonate, wenn auch die in *F* bedeutendere Gedanken enthält. (Eine im concertirenden Style geschriebene ist für zwei Claviere berechnet, aber weniger bedeutend. Ausserdem existiren eine Unzahl von Variationen, in denen grössenteils Mozart aber mehr der Zeit gehuldigt hat als in den Sonaten.)

Variationen waren jener Zeit ungemein beliebt; sie spielten ungefähr dieselbe Rolle wie in späterer Zeit die Mode gewordenen Transcriptionen und konnten eigentlich eine höhere Bedeutung für sich in Anspruch nehmen, da sie eine Verarbeitung des Stoffes darboten. Die strengere Form der Variation wurde von Mozart allerdings kaum gepflegt, da sie beim Publicum weniger beliebt war und er für diese Gattung nur schrieb, um dem Publicum ein leichtes Vergnügen zu gewähren; als Künstler hielt er so wenig von seiner derartigen schöpferischen Tätigkeit, dass er sich um Herausgabe der Werke kaum kümmerte und erleben musste, sehr wertlose sich zugeschrieben und unter seinem Namen gedruckt zu sehn. Unter den vielen Werken dieser Art finden sich manche, die wie die Variation über das Tema „je eins Lieder“ lange Zeit grosse Beliebtheit genossen; im allgemeinen begnügt sich Mozart aber, das Tema melodisch geschmackvoll zu verzieren und zu umranken, auch wohl merklich zu verändern, lässt aber die Harmonie und den Contrapunct nicht in gleicher Weise bedeutend hervortreten. Wo sich Variationen als Sonatenteile finden, sind sie in aehnlicher Weise behandelt, gewöhnlich stehn sie den übrigen Sätzen nach, und nur in der A-Dur-Sonate für Clavier können sie als der musikalisch wertvollste Teil gelten.

Ferner existiren von des Meisters Hand einzelne Sätze, die er zu bestimmten Gelegenheiten, vielleicht auch für bestimmte Personen geschrieben haben mag. Es gehören dazu mehrere Rondos, von denen das in a-Moll sehr bekannt geworden ist als eine der feinsten, originellsten und piquantesten Mozartschen Clavierschöpfungen, eine hohe Wertschätzung verdient und von Marx im dritten Teile seiner *Compositionslehre* in sehr eingehender und liebevoller Weise analysirt worden ist. Der Erwähnung wert ist auch das schöne Klavier-*Adagio* in h-Moll, 1788 componirt, das, obwohl es in strenger, regelmässiger Form geschrieben ist, doch einen freien, an die Phantasie oder Improvisation gemahnenden Charakter verrät und besonders in der Harmonik Interessantes bietet.

Unter den Clavier-Concerten sei das oft gespielte in d-Moll mit interessantem brillantem Mittelsatze, besonders aber das ganz wunderschöne, wahrhaft bedeutende in c-Moll hervorgehoben.

Mit zunehmender Männlichkeit hatte Mozart sein Violinspiel vor dem Clavierspiel sehr zurücktreten lassen. So sind denn auch seine Clavierpiecen viel bekannter geblieben, als was er für Solo-Violine geschrieben. In seinen Violin-Sonaten hat er aber insoweit einen Fortschritt dargestellt, als die Violine, die früher nur eine begleitende Zugabe bildete, vollkommen selbständig bedacht und dem Clavier gleichgestellt worden ist. [In dieser Beziehung] Im Uebrigen mag auch die gewaltige Steigerung der Violintechnik geholfen haben, sie von der Bildfläche zu verdrängen. So Schönes sich auch in den Violinsonaten und den wenigen Trios von Mozart findet, haben die neueren Erscheinungen diese Compositionen doch sehr in den Schatten treten lassen. Jedenfalls muss aber das herrliche Trio in Es-Dur für Violine, Bratsche und Violoncello mit Auszeichnung genannt werden. Anders steht es mit den Streichquartetten, die sich sowol denen Haydns wie auch vielen Beethovens an die Seite stellen können und an eigentlicher Schönheit von den Werken der beiden andern nicht übertroffen werden.

Wenn Haydn zugesprochen werden muss, dass er das Streichquartett gewissermassen erfunden und das eigentümliche Wesen desselben vielleicht am richtigsten erkannt hat, so kann [muss] man bei Mozart sagen, es sei ihm weniger darauf angekommen, ein schönes Quartett als überhaupt schöne Musik zu machen.

Die sechs Haydn gewidmeten, von 1782-85 geschriebenen Quartette dürfen jedenfalls als die vorzüglichsten des Meisters gelten; welche hohe Meinung Haydn selbst von ihnen hegte, hat der gemüthvolle Meister stets unumwunden

ausgesprochen. In der Einleitung zum C-Dur-Quartett hat übrigens Mozart bewiesen, dass er gelegentlich vor ganz herben, querständigen Zusammenklängen nicht zurückschreckte, und ist von seinen Zeitgenossen deshalb aufs heftigste angegriffen worden.

Ebenso sind als sehr hoch stehend die feinen und edelgeformten Quintette in Es-Dur und g-Moll zu bezeichnen. Reizend erscheint auch das F-Dur-Quintett, in dem eine concertirende Clarinette dem Streichquartette zur Seite tritt. Ein Octett für Blasinstrumente wirkt gradezu verblüffend infolge der wahrhaft staunenswerten contrapunctistischen Meisterschaft, die Mozart gewissermassen spielend und ohne jede Praetension entwickelt.

Mozart hat in seinem Leben ausserordentlich viel Gelegenheitsmusik geschrieben, zum grössten Teil freilich, weil er darauf angewiesen war, - und so besitzen wir von ihm auch für Harmoniemusik wertvolle Compositionen, von denen einzelne durch eine besonders schöne Instrumentation sich auszeichnen. Harmoniemusik war besonders bei den Tafeln hoher Herrschaften sehr beliebt, vornehme Herren hielten sich, wenn sie ein vollständiges Orchester nicht unterhalten konnten, gern ihre eigne Harmoniemusik. Es waren auch, um Ständchen zu bringen, sogenannte Nachtmusiken sehr beliebt, die gewöhnlich aus zwei Clarinetten, zwei Hörnern, zwei Fagotten bestanden und manchmal durch zwei Oboen verstärkt wurden. Mozart hat mehrere solcher Nachtmusiken geschrieben. Von den vielen Gelegenheitscompositionen, die der Meister zu liefern gezwungen war, sind die Serenaden in Es-Dur und in c-Moll hervorzuheben, von denen Jahn sehr richtig bemerkt, dass sie weit über das gewöhnliche Niveau solcher Unterhaltungsmusik emporragen und bei deren Anhörung uns stets der ausserordentliche Wohlklang der nur für Blasinstrumente berechneten Instrumentation in Erstaunen setzt. Wie leicht die schwierigsten contrapunctischen Kunststücke Mozarts Feder entströmten, können wir aus dem Menuet-Trio der c-Moll-Serenade entnehmen, in welchem Oboe und Fagotts je einen zweistimmigen Canon in der Gegenbewegung auführen, der nicht allein vollkommen wohlklingend berührt, sondern auch als Musikalische Gestaltung keine Spur von Zwang aufweist. Ausserdem ist noch ein Adagio für zwei Clarinetten und drei Bassethörner zu erwähnen, das einen eigentümlichen Klangzauber besitzt, wie denn überhaupt der Meister in der Behandlung der Blasinstrumente all seinen zeitgenössischen Mitstrebbenden weit überlegen gewesen ist.

Was die Orchestercompositionen, insbesondere die Symphonie anlangt, so überragt er mit seinen drei vorzüglichsten den Meister Haydn, und zwar auch den der späteren Periode um ein Bedeutendes. Als die feinste und liebenswürdigste Species stellt sich die berühmte *g-Moll-Symphonie* dar, die, obwol nur mit den sparsamsten Mitteln ausgestattet (Streichquintett und sieben Bläser sind verwendet) doch einen entrückenden Klangreiz ausübt; der reizende, elegische erste Satz voll prächtiger, überraschend feiner Züge wird fast noch überboten von dem überaus holdseligen, an Raffaelische Bilder gemahnenden langsamen Satze, dessen Hauptmelodie umrankt wird von anmutigen Verzierungen, die Richard Wagner mit kleinen Engelsköpfchen verglichen hat. Im dritten Satze, dem sehr anmutigen Menuett, fesselt insbesondere das Trio mit den reizend verwendeten Hörnern und dem ganz unvermuteten längern Nachsatz, der aus dem vermeintlichen Schlusse herauswächst. Das Finale bekundet einen energischen Character, der mit seinem flotten Vorwärtsgehen dem Ganzen einen wirkungsvollen Schluss sichert. Die *Es-Dur-Symphonie* entfaltet eigentümlichste Schönheit besonders in den zwei ersten Sätzen und ist ebenfalls reich an sehr feinen Zügen. So wirken das erste Allegrothema, ganz besonders bei seinem Wiedereintritt, aber auch der feurige, originelle Schluss dieses Satzes mit unwiderstehlicher Macht. Das Adagio hat eine Feiertagsstimmung von so seltener Schönheit, dass es unter Mozarts Instrumentalcompositionen einzig dasteht. Weniger bedeutend erscheint das Menuett mit seinem etwas trivialen Trio, wogegen das Finale wieder sehr liebenswürdig wirkt.

Am gewaltigsten gibt sich die grosse *C-Dur-(Jupiter-)*Symphonie. Der erste Satz ist edel prächtig, der Rückgang nach dem zweiten Hauptthema wirkt ganz imponant; von reizendster Anmut überhaucht, stellt sich das liebliche *F-Dur-Andante* dar, das harmonisch überraschende Reize entfaltet. Äusserst graziös berührt das beinahe an den Walzer anklingende Menuett, und überraschend originell das Trio, insbesondere der Anfangsteil desselben, der eigentlich ein Schlusstact ist. Der Glanzpunct des Ganzen und vielleicht die grösste Leistung Mozarts auf instrumentalem Gebiet ist aber das Finale. Aus vier Themen, die sich theils in der Umkehrung, theils in der wahren Gestalt fortwährend durchdringen, die ebensowol als selbständige Elemente contrapunctistische Bearbeitung wie in den mannichfachsten Combinationen zu zweien, dreien, vieren miteinander verflochten werden, baut sich ein Wun-

derwerk instrumentaler Kunst auf, in welchem der Contrapunct mit solcher Freiheit geübt wird, dass auch der Zuhörer, der von dieser Meisterschaft und ihren Bedingungen keine Ahnung hat, denselben vollkommen in Erstaunen setzenden und zugleich wohlthuenden Eindruck eines aufs höchste getriebenen und doch künstlerisch geregelten und übersichtlich gemachten Durcheinanders [Wirrwarr] erhält.

Es ist dieser Satz gewissermassen als die Apotheose des Namens Symphonie (Zusammenklang) aufzufassen, indem fortwährend das Verschiedenartigste zusammenklingt und wir trotzdem stets künstlerisches Wohlbehagen empfinden.

Nicht vergessen sei ferner [möchte ich] die ganz reizende dreisätzige D-Dur-Symphonie ohne Menuett, deren erster Satz zum allerfeinsten gehört, was Mozart überhaupt für Orchester geschrieben. Es steckt in diesem Satze ebensoviel Flottheit wie Liebenswürdigkeit, abgesehen von der grossen Feinheit der Arbeit und Vollendung der Form, die er gerade hierin kund gibt.

Ein sehr edles Instrumentalstück ist ferner die *Maurerische Trauermusik*, die auch in unserer Zeit noch häufig genug zur Aufführung gelangt und mit Recht hochgeschätzt wird. Es wäre ferner der Overturen zu gedenken, unter welchen die zur *Entführung*, *Idomeneo*, *Figaro*, *Don Juan*, besonders aber die zur *Zauberflöte* hervorrangen, deren aber erst gedacht werden soll, wenn die Opern, zu denen sie geschrieben sind, zur Besprechung kommen.

Auch Richard Wagners schöner Ausspruch über den Symphoniker Mozart möge hier mitgeteilt werden. „Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weitvorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge der ihr aus von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quelle des Ausdrucks zu Grunde liegt. So erhob er die Gesangsausdrucksfähigkeit der Instrumente zu der Höhe, dass sie die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochten.“

Opern

In der Oper hat, dies ist unbestritten, Mozart nicht allein das Höchste, was vor ihm bestanden, übertroffen, sondern ist auch von keinem Nachfolger er-

reicht worden, und für sein eignes Schaffen stellen die Opern, die er uns gegeben, ebenfalls den Höhepunct dar.

Natürlich können eingehender manche Opern behandelt werden, die wirklich der lebendigen Literatur angehören, in so weit sie auf dieselben anregend und bestimmend eingewirkt haben. Doch will es bei alledem nicht unangemessen erscheinen, auch des Meisters Jugendopern einige Worte zu schenken, da man gern neuerdings sich mit ihnen wieder zu beschäftigen anfängt.

La finta semplice, die erste Oper des noch im Knabenalter stehenden Meisters war von dem damals angesehenen Librettopoeten Coltellini verfasst worden, erwies sich aber als ein herzlich schlechtes Textbuch. Die Musik ist nach den Zeugnissen bewährter Zeitgenossen nicht allein reichlich so gut gewesen wie der Durchschnitt der meisten in jener Zeit mit Beifall gegebenen Opern, sondern ragt über ein gutes Teil derselben hinaus. Jahn, der die Handschrift der Partitur durchzusehn Gelegenheit hatte, findet dies Urteil vollkommen berechtigt und bewundert neben aller technischen Fertigkeit und Gewandtheit insbesondere das sichere Gefühl von dem Wesen der Kunstgattung, worauf die Haltung des Ganzen und Characteristik des Einzelnen beruhte; denn die *Finta semplice* sei in der That eine echte Opera buffa. Bekanntlich gelangte infolge von Theaterintriguen dieses Werk nicht zur Aufführung, wohl aber hatte Leopold die Genugthuung, ein andres dramatisches Erzeugniss seines Sohnes in engerem Kreise vorführen zu können.

Es war *Bastien et Bastienne*, eine Parodie auf Rousseaus damals so sehr beliebten *Devin du village*, dessen Text Schachtner einer deutschen Bearbeitung unterzogen hatte. Die Sprache ist roh, tölpelhaft und platt, so dass es wunder nehmen muss, wie das Werk in einem vornehmen Hause aufgeführt werden konnte. Äusserst charakteristisch für die Mozartsche Musik ist die gänzliche Verschiedenheit des hier eingehaltnen Styles, wenn man sie mit der *Finta semplice* vergleicht. Es ist ein deutsches Singspiel, das deutsche Lied liegt ihm zu Grund, die Formen der italienischen Oper haben nicht allein keine Verwendung gefunden, auch die Art der Melodiebildung ist eine völlig andere. Mit solcher Geistesreife wusste der erst zwölfjährige Knabe zwei verschiedene Stylarten auseinanderzuhalten. Ausser kleinern dramatischen Gelegenheitswerken sind ferner noch zu erwähnen die für Italien auf Bestellung komponirten Opern *Mitridate*, *Re di Ponto* und *Lucio Silla*, Werke, in denen der junge Mozart sich gänzlich den bestehenden Traditionen der

Opera seria fügte und, wie es jenesmal gefordert wurde, auf die Wünsche und Launen der Ausführenden die weitgehendsten Rücksichten nahm.

Wahrscheinlich hat gerade das Anbequemen an das Herkömmliche, von Sängern und Publicum Verlangte, dazu beigetragen, den Opern jenen grossen Beifall zu sichern, den sie beide gefunden; gleichwohl darf nicht unerwähnt bleiben, dass auch in diesen Werken sich hie und da ächt Mozartsche Züge zeigen, wie denn z.B. die vorzügl. Arie der Aspasia (im *Mitridate*) und die grosse Scene, welche dem Schluss des I. Actes im *Silla* vorhergeht, ganz geeignet sind, die Bewunderung des Altmeisters Hasse begreiflich finden zu lassen angesichts dieser Jugendwerke.

Einen sehr viel höhern Rang nimmt die 1774 für München geschriebene Opera buffa: *La finta giardiniera* ein. Obwohl das Textbuch derselben von denkbar elendesten Beschaffenheit ist, eine einigermassen einheitliche und begreifliche Handlung fehlt und auch von wirklich komischen Characteren und Situationen kaum gesprochen werden kann. Denn es strotzt alles von possenhafter Uebertreibung und Widersinn, ja sogar tragische Situationen, Wahnsinnsanfälle und dergleichen werden herbeigezogen, obwohl diese in einer wirklich komischen Oper doch durchaus nicht am Platze sind und nur störend wirken können. Die Opera buffa stand zwar an Ansehn hinter der Opera seria zurück, bezeichnete ihr gegenüber aber doch einen Fortschritt, wenn die Darstellungen derselben auch lange Zeit sich in Karrikirung der Opera seria gefielen und auf einheitliche Handlung weniger gesehn wurde als auf lose Verknüpfung von einzelnen Scenen, in denen lustige, possenhafte Situationen durch grotesque, carrikirte Figuren getragen wurden. Der von der Opera seria zurückgewiesene Bass wurde hier zum Stützpunkte des Werkes, und da man der Bassstimme besondere Macht, komisch zu wirken, zutraute, so kamen die Bassbufforollen sehr bald in allgemeine Aufnahme.

Da die Opera buffa der Unnatur gewisser Elemente der Opera seria entgegentrat, so konnte natürlich auch von Castratensängern hier nicht die Rede sein, abgesehn davon, dass die Sopransänger enorme Gehalte beanspruchten und die Geldmittel der Opera buffa hierfür nicht ausgereicht hätten. Der Tenor trat wieder in seine Rechte ein, wurde aber mehr für gefühlvolle Rollen verwendet; nur wenn zwei Tenöre zur Verfügung standen, hatte einer derselben eine Buffopartie zu übernehmen. Die Zahl der Personen war überhaupt nicht so beschränkt wie in der Opera seria, wenn sie auch gewöhnlich über sieben Darsteller nicht hinausging, – ebenso war hier die Arie weder so massenhaft vertreten, noch wurde ihr eine so grosse Ausdehnung gegeben, wie in der ernsten Oper. Die Form wurde beibehalten, aber knapper und ein-

heitlicher gestaltet, der eigentliche Bravourgesang nahezu ausgeschlossen und nur in seltenen Fällen zugelassen. Statt dessen mehrten sich die Ensemblesätze, die in das Ganze die wünschenswerteste Abwechslung brachten und ihre Krönung fanden in den der Opera seria ebenfalls fehlenden Finales. Durch all diese Eigenschaften hob sich die Opera buffa, die bald auch vom Publicum sehr vorgezogen wurde, dermassen über die Opera seria empor, dass diese später bei der wiederangesehenen Schwester in die Schule gehen und durch Adoption von deren sie auszeichnenden Eigenschaften sich selbst stärken und neu beleben musste.

Wie Goethe durch den *Götz von Berlichingen* sich von Shakespeare befreite, so Mozart durch *Idomeneo* von Gluck. Es ist ja begreiflich, dass der 25-jährige Mozart vor allem mit Verehrung zu dem Künstler aufsehn musste, der zum ersten Male die dramatische Kunst in imposanter Grossartigkeit und Wahrheit zur Geltung gebracht hatte. Aber dem eminent spezifisch-musicalischen Naturell Mozarts konnte das Glucksche Prinzip der Unterordnung des Musikers unter den Dichter nicht passen. Mozart wollte stets Musiker sein, auch in der Oper, und auch in der Oper vor allen Dingen Musik machen. Dabei war er mit dem Theater so vertraut, dass er seinen Textdichter oft in glücklichster Weise beeinflussen konnte; er wusste genau, was scenische Wirksamkeit, dramatisches Leben zu bedeuten haben und wie sehr man durchaus all derartigen Forderungen nachkommen müsse, sollte das Kunstwerk selbst nicht schweren Schaden leiden. Gleichwol mochte er deswegen nicht auf die Musik verzichten, hat dies auch nie gethan und erringt grade deshalb so grosse Gewalt über uns, weil wir die dramatische Kraft, die Naturwahrheit und das frisch pulsirende Leben überall erblicken im Bunde mit der melodiereichsten, entzückendsten, meisterhaft gestalteten Musik und nie zur Entsagung verurteilt sind [werden]. Gewisse Einschränkungen müssen allerdings bei diesem Lobe noch gemacht werden. Mozart hatte auf die Sänger Rücksicht zu nehmen und konnte als junger Mann nicht so dictatorisch auftreten wie der greise Gluck, der, wie bekannt, ausserdem sich auch den Pariser Boden als den günstigsten für seine Reform ausgewählt hatte, weil bei der Herrschaft des italienischen Virtuosengesanges in Deutschland hier viel weniger für ihn zu hoffen war.

So sehn wir denn den *Idomeneo* mit einer Fülle von Arien ausgestattet sowie festlichen Chören, Pantomimen etc., die dem erhabnen Eindruck der sehr

ernst gehaltenen Oper nicht günstig sich erweisen konnten, für die aber der durch die Tradition gebundene junge Künstler nicht verantwortlich gemacht werden soll [kann]. Das Textbuch selbst ist eigentlich gar nicht so übel; es enthält grossartige Momente und konnte einem phantasievollen Komponisten manche Anregung bieten. Idomeneo, König von Creta, der verschollen war, wird als zurückkehrend angekündigt. Sein Sohn Idamante gibt aus Freude den trojanischen Gefangenen die Freiheit (die Handlung spielt nämlich einige Zeit nach dem Fall Troias). Unter ihnen befindet sich Ilia, die Tochter des Priamus, die Idamante liebt und von ihm wieder geliebt wird, gleichzeitig aber auch Electra, die junge Tochter Agamemnons, die Orestes zur Rache an seiner Mutter angeregt hatte und von ihrem Volke vertrieben worden ist. Sie hegt gleichfalls eine leidenschaftliche Neigung für Idamantes. Idomeneo kommt während eines heftigen Sturmes ans Land. Er hat Neptun um Hilfe angerufen und ihm als Opfer das erste lebende Wesen versprochen, was ihm begegnen werde. Dies ist nun sein Sohn Idamante. Ausser sich vor Schreck, verlässt ihn der Vater sogleich und verbietet ihm, sich wieder zu nähern. Da er den Sohn nicht opfern will, soll dieser mit Electra nach Argos ziehn, sie dort wieder auf den Thron zu setzen. Als diese, glücklich über solche Lösung, die Fahrt beginnen will, taucht, von Neptun gesandt, ein furchtbares Seeungeheuer auf, vor dem alles flieht und das in der Folge das Land verwüstet. Der Oberpriester fordert Idomeneo auf, das Opfer zu nennen, das der beleidigte Gott verlange; als Idamantes Name genannt wird, erstarren alle vor Schreck. Plötzlich ertönt jedoch Jubelgeschrei: Idamante hat das Ungeheuer erschlagen, und bietet sich, da ihm Idomeneos Gelübde bekannt geworden, freiwillig zum Opfer. Im entscheidenden Moment drängt sich Ilia dazwischen, um sich an Stelle ihres Geliebten [auf-] darzubieten; ein Wunder, das sich ereignet, entscheidet aber alles zum Guten. Es erhebt sich unterirdisches Getöse, die Statue des Neptun erschüttert sich, eine majestätische Stimme ertönt: Idomeneo soll dem Thron entsagen, Idamante ihn besteigen, Ilia dessen Gemal werden. Hiermit ist die Lösung gegeben, und dass dann noch zwei sehr lange Arien, Recitative, Pantomimen, Tänze und Chöre folgen, welche alle zusammen mindestens den Zeitraum von einer halben Stunde beanspruchen, möge uns zeigen, wie sehr in diesen Beziehungen die theatralischen Gewohnheiten und Forderungen sich geändert haben. Von den Anforderungen, die die Virtuosität der Sänger an Mozart stellte,

abgesehn, hatte er mit noch einer andern Schwierigkeit zu kämpfen: Idamante, von Electra und Ilia geliebt, wurde von einem Sopranisten dargestellt. Es standen also sich beständig zwei, manchmal drei Sopranstimmen gegenüber; und da Idomeneo ebenfalls für eine hohe Stimme (Tenor) bestimmt war, Arbace allerdings dem Baryton zugeteilt wurde, aber auch in den höchsten Lagen sich bewegen wollte, und der Oberpriester nur im III. Acte auftritt, so wären die vielen Vorteile, welche Stimmengegensätze dem Componisten gewähren, für Mozart hier in Wegfall gekommen. Ueber all diese Schwierigkeiten wurde der 25-jährige Meister in spielender Weise Herr, und wenn er dieses Werk stets zu seinen gelungensten rechnete, hat ihm das Urteil der späteren Zeit vollkommen Recht gegeben. Die Musik ist von seltenem Reichtum melodischer Empfindung, rhythmischer Lebendigkeit und harmonischem Reize; in der Harmonik insbesondre steht *Idomeneo* uns näher als die meisten Opern Mozarts, etwa *Don Juan* ausgenommen. Eine edle ernsthaftige Grösse ist über das Werk ausgebreitet; Mozart, der so gern heiter ist, weiss hier jede tändelnde Regung abzuweisen [fernzuhalten] und bestrebt sich, stets mit der dramatischen Situation gleichen Schritt zu halten, die jedesmalige Scene in entsprechende Musik umzusetzen. So sind auch die Arien, in denen er den Sängern seinen Tribut zu zahlen hatte, deswegen keineswegs uninteressant, auch sie enthalten viele schöne Musik, und überall sieht man die sehr sorgfältige arbeitende Hand des Meisters.

Doch leidet natürlich unter den Forderungen der Sänger die Characteristik, wengleich auch hierin Mozarts Streben, möglichst treu zu schildern, anerkannt werden muss. Am gelungensten stellt sich die leidenschaftliche Electra dar, die in ihrer jähren ersten und in ihrer wild-wütenden letzten Arie sehr bezeichnende Characterbilder entrollt. Zum Höchsten schwingt sich natürlich der Meister auf an den Stellen, wo er ungehindert sich gehen lassen darf. So sind die grossen begleiteten Recitative in jeder Weise der Bewunderung wert, insbesondere dasjenige zwischen Idomeneo und Idamante bei Gelegenheit ihrer ersten verhängnisvollen Begegnung. Nach dem süssen E-Dur, das die Abfahrt des Idamante und der Electra einleitet, wirken dann die Chöre gewichtig und grauenerregend, die das Auftauchen des Meeresungeheuers begleiten. Die vier Rufe „Wer ist der Schuldige“ erschüttern gradezu gewaltig. Ebenso macht der Fluchtchor einen unheimlichen, eigenartigen Eindruck von stiller, erhabener Grösse. Die Perle des Werks ist aber das über alle

Massen herrliche Es-Dur-Quartett. Es erscheint so modern im besten Sinn, dass man glauben könnte, es sei gestern componirt worden, und dabei steht es im vollsten Einklang mit dem Style des ganzen *Idomeneo*, über welchen es allerdings als Krone hinausragt. Urmodern ist der Gesangschluss desselben auf der zweiten Stufe der Tonart, der durch das nachfolgende Orchester erst vervollständigt wird. Als sehr bedeutend ist ferner zu verzeichnen das Recitativ des Oberpriesters, der wunderschöne Klagechor in c-Moll, der Marsch in F mit dem darauf folgenden, etwas zu lang ausgedehnten Gebete, die sehr aufgeregte recitativische Scene bis zum Orakelspruch sowie die darauf folgende schon erwähnte Arie der Electra. Das Orchester ist überall mit einer Sorgfalt behandelt, die man bei keinem Zeitgenossen Mozarts, auch bei Gluck nicht, antrifft; angesichts dieses Umstandes wundert man sich, dass die Ouverture verhältnismässig in bescheidenen Grenzen gehalten ist; doch geschah dies jedenfalls mit Absicht. Ein feierlicher Ernst, eine gewisse tragische Sammlung geben ihr neben andern Mozartschen Ouverturen ein eigenartiges Gepräge.

Idomeneo hat sich nicht in der Weise auf der Bühne gehalten wie *Entführung*, *Zauberflöte*, *Figaro*, *Don Juan*. Gleichwol hat man öfters Versuche gemacht, die keineswegs ohne Erfolg blieben und sich hoffentlich immer wiederholen werden.

Mit dem folgenden Werke, der überaus herrlichen, genialen *Entführung*, tritt uns Mozart als derjenige entgegen, als welchen wir ihn im Theater kennen und verehren, als der musicalische Shakespeare, der jeden Character, er sei gestaltet, wie er wolle, in Musik umzusetzen gewusst hat und den in dieser musicalischen Characteristik niemand wieder zu erreichen vermochte, selbst [ganz entschieden] nicht Richard Wagner. Die Oper gibt sich als eine Umgestaltung des damals beliebten Bretznernschen Stückes, welches, harmlos genug, immerhin die gute Eigenschaft besass, dem Componisten vorteilhafte Situationen zu bieten und überhaupt musicalisch anzuregen. Constanze, Belmontes Geliebte, ist in die Gewalt des Bassa Selim geraten, der vergeblich um ihre Liebe wirbt. Durch seinen ehemaligen Diener Pedrillo, der als Gefangener des Bassa zum Aufseher seiner Gärten gemacht worden, hat Belmonte Kunde von Constanzes Aufenthalt bekommen und ist zu ihrer Befreiung herbeigeeilt. Er trifft auf einen alten frechen Türken, Osmin, der gegen jeden Verdacht hegt, weil er in die Geliebte des Pedrillo, Blondchen, vernarrt ist,

und wird von diesem hart abgewiesen. Doch gelingt es Pedrillo, seinen Herrn als Baumeister beim Bassa zu empfehlen, ihn so ins Haus zu bringen, Osmin betrunken zu machen und einen Fluchtversuch vorzubereiten. Der letztere misslingt aber, Osmin vereitelt ihn und bringt alle rachsüchtig vor den Bassa, der sie erst tödten will, dann aber in einer edelmütigen Laune begnadigt und ziehen lässt. Nach Jahn soll Bretzner eine glaubwürdigere Lösung gefunden haben, aber die vom Dichter Stephanie beliebte wurde vorgezogen, weil damals in Wien übermäßige Großmut sehr in der Mode gewesen sei.

Belmonte wird von einem Tenore gesungen und mit diesem glücklichen Schritt zur natürlichen Besetzung der Rollen die Tenorstimme endlich wieder in das ihr zukommende Recht eingesetzt, das sie in der italienischen Oper gänzlich verloren hatte. Belmonte ist der edle, zärtlich gesinnte, aber männlich feste Liebhaber, wie er für die spätere Oper, nicht nur die deutsche, typisch geworden ist und dem Tamino, Max, Adolar, aber auch George Brown, Almaviva gefolgt sind. Weniger gut ist Constanze weggekommen, da der Kehle der Madame Cavalieri sehr viele Zugeständnisse gemacht werden mussten. Belmonte spricht sich in mehreren schön empfundenen Arien glühend und männlich zugleich aus; Constanze hat zuviele Coloraturen zu singen, doch verblieb ihr eine sehr schöne Arie „*Traurigkeit ward mir zum Loose*“, in der das Mädchen, was sich Mozart gedacht, vollendet in Erscheinung tritt. Pedrillo und Blondchen stehen in zweiter Reihe und sind als Dienerschaft natürlich weniger vornehm gehalten. Doch hat Mozart dem Pedrillo in seiner grossen Arie einen etwas ritterlichen Ausdruck gegeben, auch durfte er im III. Acte bei der Vorbereitung des Fluchtversuches eine allerliebste Romanze singen, die einen so fremdländischen Anhauch besitzt, dass nur das wirkliche Genie derartiges erfinden konnte, wenn ihm originale maurische Musik zu benutzen nicht Gelegenheit gegeben ward. Blondchen ist ein charmantes [allerliebstes] Trotzköpfchen von so eigenartigem Zauber, dass sie sich getrost neben Susanne, Zerlina, Despina und Papagena sehn lassen kann.

Die Perle von allen Figuren bildet aber der urkomische Osmin, eine Gestalt, die in der Geschichte der Oper einzig dasteht, auch einzig geblieben ist. Dieser alte, faule, sentimentale, knechtische, dann wieder wilde, rachsüchtige, grausame Türke ist eine so drollige und absolut originelle Figur, dass sie

durch nichts überboten werden kann. Dass wir Osmin aber in dieser Gestalt besitzen, verdanken wir mehr Mozart als seinem Dichter. Wie er an seinen Vater schreibt, sollte die Oper mit einem Monolog anfangen: „Da bat ich Hrn. Stephanie eine kleine Ariette daraus zu machen, und dass anstatt, dass nach dem Liedchen des Osmin die zwei zusammen schwatzen, ein Duett darauf würde. Dieser Osmin hat im Originalbüchel das einzige Liedchen zu singen und sonst nichts, ausser im Terzett und Finale. Dieser hat also im I. Act eine Aria bekommen und wird auch im II. noch eine haben. Die Arie habe ich dem Hrn. St. ganz angegeben – und die Hauptsache der Musik davor war schon ganz fertig, ehe St. ein Wort davon wusste.“ Durch diese Aenderung war vor allem die erste Scene gewonnen, die, so <wie> wir sie kennen, von unübertrefflicher dramatischer Wirkung ist, so dass ihr in der deutschen Oper kaum etwas [nicht viel] an die Seite gestellt werden mag. – Es entstand die erste deutsche komische Arie, die man als grosse bezeichnen kann. Ferner wollte Mozart die eigentliche Entführungsscene, die in Folge rasch wechselnder Handlungen, der Vereinigung sämtlicher Mitspielenden auf der Bühne, der Möglichkeit, durch die herbeieilende Wache einen Chor zu gewinnen, den Culminationspunct des Ganzen darstellen musste, vom Anfang des III. in den Schluss des II. Actes als Finale verlegt haben. Nun wäre für den III. Act nur die Begnadigung durch den Bassa übrig geblieben, und man hätte eine neue Intrigue ersinnen müssen, um einen vollen Act zu ermöglichen. Da diese zu finden auf Schwierigkeiten stiess, ist diese Umarbeitung nicht versucht worden. Wie sehr Mozart aber sich als echter Dramatiker um den Text bemüht hat und wie erfolgreich sein Wirken war, ist deutlich aus dem Mitgetheilten zu ersehen.

Er war eben durchaus nicht der specifische Musikant, der in allen andren Lebensdingen ein Kind war und als den eine alberne Kritik ihn eine Zeitlang hinstellen beliebt hat, sondern ein umsichtiger, weltgewandter, belesener und literarisch feinfühligler Mann, der <sich> ausser der Musik noch für das Verschiedenartigste zu interessiren verstand. So schreibt er auch bei Gelegenheit des Orakelspruchs im *Idomeneo* an seinen Vater die sehr richtige Bemerkung, dass, wenn der Geist im *Hamlet* etwas mehr Worte rief als das „Schwör auf mein Schwert“, dies der Feierlichkeit nur Abbruch thun könne und Laconismus in solchen Fällen stets geboten sei. Junge Männer aus dem Musikerstande, die im Jahre 1781 aber Shakespeare so genau kannten, wer-

den in Deutschland zu zählen gewesen sein und haben jedenfalls zu den unterrichtetsten und gebildetsten Künstlern gehört. Von ganz vorzüglichen Musikstücken der *Entführung* sei noch erwähnt das prachtvolle Duett zwischen Osmin und Blondchen, mit dem urkomischen Intermezzo: „*O Engländer, seid ihr nicht Thoren*“, ferner das sehr schöne Quartett, welches den II. Act beschliesst, das köstliche „*Vivat Bacchus lebe*“, was ihm vorhergeht (ein höchst launiges Trinkduett zwischen Osmin und Pedrillo), die schon erwähnte maurische Romanze des letzteren und besonders die Wutarie des Osmin „*Ha, wie will ich triumphiren*“. Bemerkenswert ist auch das sehr edel und ernst gehaltne Duo zwischen Belmonte und Constanze, die sich vor ihren Tod gestellt sehn; weniger anmuten wird uns jedoch der der damaligen Sitte entsprechende die Oper schliessende Rundgesang, dessen Wiederholung durch alle Anwesenden etwas veraltet erscheint, dem aber die plötzliche ausbrechende Wut Osmins, der, statt den Rundgesang wie die andern zu beenden, in den komisch rachsüchtigen Schluss seiner ersten Arie übergeht, dennoch einen überraschenden Reiz verleiht.

Mit der *Entführung* war die erste deutsche Oper geschaffen, die lebensfähig geblieben ist, und wie sehr sie sich über alle gleichzeitigen Bestrebungen hinaushob, beweisen die Worte Goethes, der mit *Scherz, List und Rache*, das Kaiser componirt hatte, ein deutsches Singspiel schaffen wollte und sich folgendermassen vernehmen liess: „All unser Bemühen, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschliessen, ging verloren, als Mozart auftrat. *Die Entführung aus dem Serail* schlug alles nieder, und von unsrem so sorgsam ausgearbeiteten Stück ist auf dem Theater niemals wieder die Rede gewesen.“

In der nächsten Schöpfung gab uns Mozart wieder eine italienische, und zwar eine komische Oper. Wir müssen nie vergessen, dass die Formen der italienischen Opera seria und Opera buffa feststanden, dass hier geheiligte Traditionen walteten, der Künstler nebenbei auch mit der Gesangsvirtuosität zu rechnen hatte, während die deutsche Oper gerade erst im Entstehen war und dem Componisten viel freieren Spielraum gewährte. Mit dem Texte hatte da Ponte einen glücklichen Griff gethan, insoweit die Beaumarchaisische Komödie *Figaros Hochzeit* zu den geistvollsten Stücken der Weltliteratur zählt und für feine Komik, verschiedenartigste Charakteristik und höchst amüsante, allerdings etwas frivole Handlung besonders am Schluss des Werkes ausgiebig gesorgt ist. Diese letztere Handlung mitzuteilen, kann uns

wol erlassen werden, da sie zu allgemein bekannt ist. In der Characteristik der Personen, eine der grossen Hauptstärken Mozarts, fällt aber manches auf, was aus dem eigenthümlichen Style der italienischen Oper einerseits, der freien Behandlung, die ihr Mozart zu Teil werden liess, andererseits zu erklären sein wird. War in der *Entführung* für Herz und Gemüt durch den Dichter reichlich gesorgt, so kam letzteres in dem feinen Intriguenstück natürlich weniger zur Geltung. Wenn ein solcher Mangel uns keineswegs entgegentritt, wenn das Herz in Mozarts *Figaro* viel tiefer berührt wird, wie z.B. in Rossinis durchaus genialem *Barbier*, so verdanken wir dies weder Beaumarchais noch da Ponte, sondern Mozart ganz allein.

Die Gräfin, durchaus edel gehalten, spricht sich in ihren beiden sehr schönen Arien (zu Anfang des II. Actes und im IV.) die Trauer über verlornes Liebesglück sowie die Hoffnung, dasselbe wieder zu erlangen, in wirklich sehr bewegender Weise aus. Susanne ist ein absolut munteres Kind, und der Meister hat sie bis zum IV. Act stets als anmutige Schelmin characterisirt, mit der ausserordentlich gemütvollen F-Dur-Arie stellt er sie aber höher; er will zeigen, dass sie ein treffliches, treues Wesen ist, dem man das schwer errungene Lebensglück voll gönnen kann. Prächtig geschildert ist Cherubino, der Page, mit seinen unreifen Liebesgefühlen. Hier ist alles noch süsse Schwärmerie, Ekstase, Anbetungsieber. Das allzu jugendlich, übertrieben Stürmerische und dabei Schwärmerisch-Rührende kommt besonders in der ersten Arie in ganz unübertrefflicher Weise zur Anschauung. Dass er im IV. Finale sich als kleiner nichtsnutziger und verwegener Schlingel entpuppt, gibt dem Vorhergegangenen nur einen neuen Reiz. Der Graf, untreu gegen seine edle Gemahlin, kann zwar auf unsere Sympathien nicht rechnen, – gleichwol hat der Meister nicht vergessen, den Aristocraten von feinen Sitten und edlem Benehmen [hoher Gesinnung] zu zeichnen; Almaviva führt stets eine vornehme Sprache, und seine D-Dur-Arie gehört mit zu den schönsten Solostücken der Oper. Bartolo und Basilio treten etwas zurück. Marcelline, die verbitterte alte Dame, ist aber ganz vortrefflich characterisirt, besonders in dem allerliebsten Duett mit Susanne, wo sie sich gegenseitig das denkbar Unangenehmste sagen. Im Verein mit Basilio und Bartolo spielt sie dann noch eine komische Rolle im II. Finale, indem bei bereits hoch gestiegener Verwirrung das hinzutretende Terzett dieser sehr zweifelhaften Gesellschaft die Complication aufs höchste steigert. Sehr amusan wirkt auch Antonio, der Gärtner, ein plumper,

dummer Bauer, der durch seine indiscreten Bemerkungen, die auf persönlicher Anschauung beruhen, doch die feine Gesellschaft sowol wie das geriebne Brautpaar in die grösste Verlegenheit bringt. Figaro schließlichs ist von Mozart jedenfalls mit grösster Vorliebe gezeichnet worden. Er ist zweifellos der überlegne Kopf, der allen Anschlägen gewachsen scheint und der desto menschlich liebenswürdiger berührt, je mehr er selbst den Kopf verliert und sich thatsächlich betrogen glaubt. Die Kunst des Meisters, ganz verschiedene musicalische Typen zu schaffen, hat im *Figaro* sich schon auf eine so hohe Stufe erhoben, dass man sich wundern muss, sie mit *Don Juan* noch sehr wesentlich gesteigert zu sehen. Dabei berührt uns recht angenehm, dass im *Figaro* der Componist nicht gezwungen wurde, den Sängern Concessionen zu machen, die die Freude an der Schöpfung verderben konnten. Die Abwesenheit der virtuoson Coloratur, die leider im *Don Juan* sich manchmal breit macht, wirkt hier sehr wohlthuend [erfreulich].

Der ganze Styl ist von dem der *Entführung* grundverschieden, denn Mozart bleibt sich, wie er schon als Knabe *La finta semplice* und *Bastien und Bastienne* im getrennten Style zu schreiben vermochte, stets eingedenk, dass er hier auf einem Boden stehe, der mit dem der neu zu erschaffenden deutschen Oper in vielen Dingen contrastirte. So erschien denn in *Figaro* die Rede-weise glätter, aber hie und da auch conventioneller, – in der *Entführung* derber, aber dafür treuherziger. Als das meisterhafter gearbeitete Werk wird *Figaro* zu gelten haben, als genialer möchte [ich] die *Entführung* berühren [bezeichnen].

Diese Unterschiede zeigen sich in frappanter Weise auch bei den Ouverturen. Die zur *Entführung* beginnt als Allegro mit einem heitern Motiv, und eigentümlicher, durch türkische Instrumente gewürzter Instrumentirung. Dann geht der Meister bald nach g-Moll (statt G-Dur), um die trüben Seelenzustände der Liebenden anzudeuten. In der Mitte kommt als reizendes Intermezzo die C-Dur-Ariette Belmondos: „*Hier soll ich Dich denn sehen*“, womit die Oper beginnt, – aber in c-Moll vorgetragen, worauf die Wiederholung des Allegro nach den Gesetzen der Form erfolgt und die Overture dann direct in die Arietta einmündet. Die *Figaro*-Overture ist dagegen ein einfacher flotter Prestosatz mit prachtvoller Steigerung am Schluss, das Ganze von Cavalierübermut durchhaucht, aber jedenfalls frei von der Prätension, irgendetwas von den Einzelheiten der Oper und ihrer Personen cha-

characterisiren zu wollen. Sie steht dazu im Gegensatz zur *Don-Juan-Ouverture*, deren Einleitung uns die ganze gewaltige Scene des Comthur-Eintrittes veranschaulicht, während das flotte und stolze Allegro uns sehr wohl wie eine trefflich gelungne Characteristik des Helden selbst anmuten will. Meisterhaftes hat Mozart in den zwei grossen Finalesätzen des *Figaro* geleistet. Grade in diesen Ensembles, die vorzüglich aufgebaut sind, vorzüglich klingen und sich trotz aller Complication übersichtlich darstellen, feiert seine Kunst der Characteristik Triumphe. Insbesondere steckt das zweite Finale mit seinen vielen Verwechslungen und Missverständnissen voll der feinsten musicalischen Züge, nur fordert es freilich eine Wiedergabe, der die wenigsten unsrer heutigen Sänger genügen können. Von den meisten Arien habe ich bereits gesprochen. Die bekannten des *Figaro*: „*Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen*“ sowie die militärisch angehauchte „*Dort vergiss leises Flehn*“ sind so populär geworden, dass sie als allgemein hochgeschätzte Meisterstücke nur eben erwähnt zu werden brauchen. Das Terzett, in dem der Graf Cherubino unter dem Teppich findet, das andre, in dem er Susanne und die Gräfin in Verlegenheit bringt, viele Einzelheiten des I., so überaus reichen Finales, das ungemein populär gewordne Duett zwischen Susanne und der Gräfin, die Erkennungsscene von Marcelline, Bartolo und deren Sohn *Figaro* mögen ebenfalls nur angeführt werden als Zeugen des grossen [ungemeinen] musicalischen Reichthums, der uns hier erfreut. In seiner lebendigen Wirkung ist *Figaro* noch ungeschwächt geblieben; nach mehr als 100 Jahren sieht man dies junge und frische Werk stets mit demselben Vergnügen wieder auf dem Theater erscheinen, trotzend allem wechselnden Zeitgeschmack sowie der albernen Verständnislosigkeit unsrer modernen Mozartverächter.

Wir kommen jetzt zu dem Werke, welches gemeiniglich als die grösste Schöpfung des Meisters angesehen wird, und dieses Ansehn auch in vielen Hinsichten mit Recht in Anspruch nehmen kann. Das Buch zu *Don Giovanni*, welches ebenfalls da Ponte verfasste, gehört zu den glücklichsten, die geschrieben wurden, wenn auch eine bedeutende Dosis Frivolität, die ihm innewohnt, aber auch dem Stoff gewissermassen geboten schien, nicht geläugnet werden soll. Erhob sich Mozart hier zu bedeutenderer Höhe als im *Figaro*, so lag das schon darin begründet, dass *Don Giovanni* zwar den Namen einer Opera buffa trägt, aber bedeutende Momente, besonders am An-

fang und am Schluss des Werkes, einer Opera seria aufweist. Diese ernstesten Momente sind aber vom Meister nicht allein mit vollem Ernste wiedergegeben worden, sondern er hat grade sie mit solcher Liebe behandelt, dass sie zu seinen gewaltigsten Kundgebungen gehören, dass insbesondere die Comthur-Szene des II. Finales als die absolut höchste Leistung des Meisters und bisher auch der gesammten dramatischen Tonkunst bezeichnet werden muss. Auch bei diesem Werke darf uns die Erzählung der Handlung wol erlassen werden.

In der musicalischen Characterzeichnung begegnen wir überall dem bis dahin unerreichten Meister des *Figaro*; da mit dem durchaus ernst gehaltenen Paare des Octavio und der Donna Anna, mit der überaus leidenschaftlichen, aber ebenfalls nicht leicht zu nehmenden Elvira, insbesondere aber dem Comthur selbst sich den übrigen der Opera buffa zugehörenden Elementen anders geartete, ernster Gehaltne eine vielleicht noch reichere und verschiedenartigere Gesellschaft zugesellt haben, so war es begreiflich, dass der Meister durch seine Virtuosität im Characterisiren uns hier noch mehr fesseln konnte als im *Figaro*. (Stimmenverhältniss im *Figaro* und *Don Juan*: Vorliebe für Bass.)

Es ist erstaunlich, mit welch einfachen und dabei unfehlbar wirkenden Strichen die Personen gezeichnet sind. Aus der Melodieführung und ohne einen Namen angegeben zu sehn, lassen sich Donna Anna, Elvira und Zerlina mit Leichtigkeit unterscheiden. Die erste immer edel und grossartig, wie in der aufgeregten ersten Scene mit Don Juan, in dem überaus herrlichen Recitativ und folgenden d-Moll-Duett mit Octavio, im B-Dur-Quartett, dem darauf folgenden gewaltigen Recitativ, in dem sie Don Juan als Mörder ihres Vaters kennzeichnet, der imposanten D-Dur-Arie und all den Stellen des I. Finales, in denen ihr ein Hervortreten gestattet ist, so besonders in dem sogenannten Masken-Terzett. Im zweiten Acte tritt sie nur im Sextett bedeutend hervor so wie in der grossen F-Dur-(Brief-)Arie, die aber durch Coloraturen einiger-massen entstellt ist. Geradezu rührend wirkt jedoch der Schluss dieser Arie, in dem der Meister, nachdem der übliche Cadenztribut gezahlt worden, der Donna Anna die edelsten und begeistertsten Laute verleiht.

Donna Elvira ist viel aufgeregter, nervöser gehalten, ihr fehlt die erhabne Grossartigkeit der Anna, und hierdurch unterscheidet sie sich ganz deutlich von ihr, trotzdem dass sie ebenfalls als Edeldame aufgefasst worden. Das nervös Aufgeregte bietet sich gleich im ersten Terzett, eigentlich einer Arie

mit Zwischenreden, aufs eindringlichste dar; die scharfen, fast eckigen Rhythmen, die heftigen Sprünge in der Melodie, alles verräth den aus dem Gleichgewicht gekommenen Character. In dem so wunderbar schönen B-Dur-Quartett, in welchem mit [neben] der denkbar wohlklingendsten Musik die denkbar virtuoseste Characterzeichnung verschiedenartigster Personen vereinigt ist, im Maskenterzett und im weitem Verlauf des I. Finales sehen wir immer Elvira deutlich von den andern sich abheben. Im II. Acte spielt sie bekanntlich eine traurige Rolle; wieder weich geworden, wird sie eine Beute des Leporello. Da trotzdem ihre Liebe nicht erloschen ist, macht sie einen letzten Versuch, Don Juan zu retten, welcher scheitert und flüchtet vor der mit Entsetzen gewahrten herannahenden Statue. So ist sie in dem prachtvollen A-Dur-Terzett als das ganz hingebende liebende Weib gezeichnet, im Sextett erregt sie das Mitleiden – und im zweiten Finale erscheint sie bis zum Fieberhaften aufgereggt, als eine bedeutende zu tragischer Höhe sich erhebende Warnerin. Zerlina ist ein allerliebstes anmutiges Bauernmädchen, leicht zu gewinnen, wankelmütig, coquett, aber bei alledem sympathisch, weil niemals die Grazie sie verlässt. Das berühmte Duett „*Reich mir die Hand*“, die Meisterarie in F-Dur, die köstliche Scene mit Don Juan und Masetto zu Beginn des I. Finales, – vor allem aber die überaus reizende, enorm populär gewordne C-Dur-Arie im II. Acte geben das vollkommenste Bild dieses schelmischen, wankelmütigen und doch anmutigen Kindes. Letzteres Stück ist als eine Perle nicht nur des *Don Juan*, sondern der gesamten Literatur zu bezeichnen, etwas so Liebenswertes und vollendet Schönes haben auch Rossini oder Boieldieu nicht zu geben gewusst. Masetto ist ein Tölpel, der immer Unrat wittert, oft mit Recht, durch sein tölpelhaftes Wesen aber gewöhnlich an den Unrechten kommt und zum Schaden den Spott hat. Besonders im Anfang des I. Finales sowie in der Arie „*Habs verstanden*“ ist der plumpe, misstrauische, ungraziöse Bauer sehr drastisch gezeichnet. Eine köstlich-komische Figur, einzig in ihrer Art, gewährt uns Leporello, zu deutsch bekanntlich Hasenfuss, des Don Juans Diener. Furchtsamkeit bis zum Excess zeichnet ihn vor allem aus, übrigens aber geberdet er sich öfters als Kritiker seinem die Sachen allzu toll treibenden Herrn gegenüber, und in seiner grossen D-Dur-Arie, einem Meisterstücke allerersten Ranges, gibt er uns sogar eine Characteristik seines Herrn voll ironischer Objectivität, die nichts zu vervollständigen übrig lässt. (Sancho Pansa)

Wie derartige Texte mit grösster Wahrheit in Musik umgesetzt werden können, ohne dass man die letztere zu opfern oder ihr Gewalt anzuthun brauche, ist hier von Mozart aufs siegreichste dargethan worden. Alle Einzelheiten des Textes kommen zur Geltung, und dabei hören wir die denkbar schönste Musik, empfinden den denkbar grössten Wohlklang. Als Poltron, veritabler Jammerprinz erscheint Leporello, fälschlich von Don Juan beschuldigt, am Schluss des I. Finales sowie in dem berühmten Es-Dur-Sextett, ferner ganz besonders auf dem Kirchhof und in der Comthurscene.

Eine höchst komische Figur bietet er uns in dem sonst so überaus schönen A-Dur-Terzett zu Anfang des II. Actes, wo er im Gewande seines Herrn dessen Rolle spielen muss. Ueberall ist er so klar gezeichnet, dass man aus der Melodieführung und der Rhythmisierung Leporello sofort herauskennen wird.

Don Juan ist durchaus als eine Gestalt der Opera buffa, aber als eine vornehme aufgefasst. In der ersten Scene mit Donna Anna, sogar an der Leiche des Comthurs, verläugnet sich das leichte Blut nicht, gleich in der nächsten Scene sehn wir ihn Donna Elvira verhöhnen, bald darauf Zerline bethören, schliesslich in der Champagner-Arie sein ganzes Wesen aufdecken und als Gastgeber im I. Finale die höchste Liebenswürdigkeit, zuletzt allerdings auch die höchste Frechheit entfalten. Es war genial von Mozart, ganz im Gegensatz zu den Traditionen seiner Zeit den Haupthelden zum Baryton zu machen; als Tenor würde dieser Don Juan uns nicht halb so glaubhaft erschienen sein. Kaum aus der Lebensgefahr erlöst, stürzt er sich in neue Abenteuer. Stets ist er der unerschrockne, lebensvolle, und lustsprühende, unternehmungslustige Cavalier, ausgestattet mit blühender Ueberredungskunst und nie versagender Liebenswürdigkeit. So zeigen ihn die Scenen mit Zerline, das B-Dur-Quartett, der Auftritt im Schloss, das A-Dur-Terzett, das so ausserordentlich reizende Ständchen mit Mandolinbegleitung, die eine prächtige ironische Ueberlegenheit widerspiegelnde Arie „*Ihr geht nach jener Seite hin*“, die Scene auf dem Kirchhofe, das Souper in seinem Hause. Auch in Gegenwart des steinernen Gastes bleibt er der unerschrockne Cavalier, der von seinem Leichtsinn nicht lassen will und dessen sich erst im letzten Momente die Verzweiflung bemächtigt.

Wenig bedeutend erscheint uns dagegen Don Octavio. Da er stets nur Rache schwört, aber nie zum Handeln kommt, vom Dichter aber bei jeder Gelegen-

heit auf die Bühne gebracht wird, wusste Mozart nichts Besseres zu thun, als ihm schöne Musik zu singen zu geben. Insbesondere die B-Dur-Arie ist denn auch ein Prachtstück für Tenoristen geworden. Auch sei nicht vergessen, dass er in den ernstesten Scenen mit Donna Anna derselben auf würdige und bedeutende Weise secundirt, dass z.B. seine Hamletart von Mozart öfters durch langgewundene Instrumentalfiguren, über welcher die Melodie schwebt, aufs glücklichste wiedergegeben wurde. In grossartig erschütternder Gewalt tritt der steinerne Gast uns entgegen. Lassen die kurzen, von Posaunen begleiteten Sätze auf dem Kirchhofe uns ahnen, was später geboten werden wird, so übertrifft die letzte Scene dann doch alle Erwartungen und muss den Zeitgenossen gradezu wie eine Offenbarung aus höherer Welt erschienen sein. Die hier erst *ff* eintretenden Posaunen wirken mit desto intensiverer Gewalt, die auf und abwärts steigenden Scalen machen uns anschaulich, wie den von Schauer Gepackten sich die Haare sträuben, die erhabne Sprache der Statue besonders bei den Worten „Wen erst labend die Sterblichen nähren“, wo Mozart, einer genialen Inspiration folgend, die ganz und gar nicht einfachen, dazuzudenkenden Harmonien weggelassen hat.

Das fortwährend sorgsam gewährte Auseinanderhalten des unbeweglichen Gastes, des unerschrockenen Cavaliers und des bebenden Leporello, die mehr und mehr sich steigernde dramatische Rede, die ergreifenden Abschiedsworte des Comthurs und das wilde Schlussallegro mit dem Chor der Furien, alles trägt dazu bei, dieser Scene eine so erschütternde Wirkung zu verleihen [zu einer Bedeutung zu erheben], dass in keiner andern Oper irgend ein Gegenstück hiezu zu finden ist [einer Scene je beschieden gewesen ist].

Die eigentlichen Schlusscenen des Werkes, in denen die andren Personen nochmals auftreten und Leporello Bericht erstattet, sind so unbedeutend ausgefallen, dass sie mit Recht stets fortgelassen werden; man sieht, dass Mozart mit dem Fall seines Helden das Interesse verloren und diesen langweiligen Abschluss wahrscheinlich sehr ungern geliefert hat. Hiervon abgesehen aber, verehren wir in *Don Juan* ein Meisterwerk von solcher Vollendung, dass jede andre Kunst die unsre darum beneiden kann und dessen stetige Lebensfähigkeit wol ausser allem Zweifel steht; denn solche realistische Lebenswahrheit, verbunden mit so absolut schöner Musik, kann unmöglich veralten und unwirksam werden.

Ueber die dritte von da Ponte gedichtete Oper, *Così fan tutte*, kann man sich [ich mich] kürzer fassen. Dass ihr ein weniger günstiges Geschick beschieden war, liegt nur an der Dichtung. Da Ponte hatte sich als trefflicher Bearbeiter schon bewährter Theaterstücke erwiesen, als Erfinder leistete er, nach *Così fan tutte* zu urtheilen, aber Geringeres [weniger]. Die Fabel des Stückes ist zugleich dürftig und albern. Ein alter Hagestolz wettet mit zwei jungen Officieren, ihre Bräute würden ihnen nicht treu bleiben. Sie verlassen dieselben, angeblich um in den Krieg zu ziehn, kommen aber bereits im selben Acte verkleidet zurück, vertauschen die Bräute (!), machen die Cours aufs desputeste, stellen sich vergiftet, so dass die ins Geheimniss gezogene Kammerzofe als Doctor medicus kommen muss, um sie mittels Magnetismus (Mesmer) wieder zu beleben; sofort bestürmen sie nun aufs neue die Mädchen, um am Schluss des I. Actes vorläufig von den noch Festbleibenden hart abgewiesen zu werden. Im II. Act ergibt sich aber Dorabella dem Guilelmo, später nach längerem Widerstreben Fiordiligi dem Ferrando. Man will die neue Verlobung feiern, bereitet ein Gelage vor, lässt den Notar kommen; da hören plötzlich die Mädchen den kriegesischen Chor ertönen, unter dessen Klängen ihre frühern Geliebten fortgezogen sind, und erfahren, dass sie, zurückgekehrt, in Bälde zu ihnen kommen werden. Allgemeine Verwirrung entsteht, grosse Beschämung erfolgt; aber auch Aufklärung von Seiten der lachenden Liebhaber und des verschmitzten Kammerkätzchens sowie eine sehr schnell bewerkstelligte Versöhnung, die die Frivolität des leichtfertigen Quartettes in unzweideutigstem Lichte zeigt. Berührt uns das Vertauschen der Bräute gradezu widerwärtig, so erscheint doch noch alberner die Zumutung, zu glauben, die Mädchen würden die eben erst geschiednen Liebhaber nicht gleich wieder erkennen.

Aus diesem frivol langweiligen, monoton unsinnigen [albernen] Texte konnte auch Mozart etwas dem *Figaro* Gleichstehendes nicht schaffen. Er, der immer vom Texte sich inspirieren liess und, je höhere Aufgaben an ihn herantraten, desto Höheres leistete, hatte hier nichts als Courmachereien und Liebeszenen in Musik zu setzen, goss danach sein Füllhorn reizender Melodien über die öde Unterlage aus, wurde aber nicht angeregt, etwas wirklich Eigenartiges zu schaffen oder gar den *Figaro* zu überbieten. Wo einigermaßen die Möglichkeit gegeben war, Höheres zu erreichen, wie z.B. im I. Finale, hat er ganz Meisterhaftes geliefert. Dasselbe ist vorzüglich gearbeitet und

sprudelt von Witz und Laune. Insbesondere das Kammerkätzchen Despina, eine ganz eigenartige Gestalt Mozarts, ist gradezu vorzüglich gezeichnet in ihrer Verkleidung als Doctor sowol als später, wie sie sich in wahrer Gestalt vorstellt mit ihrer höchst liebenswürdigen G-Dur-Arie, einem amüsant reizenden Kabinetstück. Ausserdem möchte ich noch mit grosser Anerkennung hervorheben das schöne F-Dur-Duett, in welchem die heissblütige und veränderliche Dorabella dem Werben ihres neuen Freundes nachgibt, sowie den prickelnden champagnerartigen Beginn des II. Finales, in welchem das Orchester auf sehr graziöse und liebenswürdige Art verwendet worden ist, endlich auch den reizend wirkenden As-Dur-Canon, zu dessen drei Stimmen als vierter der alles verwünschende Guglielmo tritt, der sich dem Thema des Canons nicht fügt.

Così fan tutte hat nie sich dauernd auf der Bühne behaupten können; man hat mit dem Texte die denkbarsten Veränderungen vorzunehmen gewagt; in einer Bearbeitung erscheint der alte Alfonso als Zauberer und das Kammerkätzchen als Luftgeist; aber all derartige willkürliche Veränderungen beweisen nur, dass man die Mozartsche Musik in ihrem vollen Werte nicht zu würdigen weiss. Mozart respectirte nicht nur die Textdichter, sondern liess sich von den Situationen gradezu bestimmen; aus ihnen heraus entwickelte er seine manchmal ganz eigen gearteten musicalischen Formen. Wenn nicht mit den Worten, so doch mit der Situation fällt also die Musik gleichfalls. Darum sollte man das musicalisch jedenfalls reizvolle Werk unverändert geben und nur für eine möglichst graziöse Uebersetzung des italienischen Textes sorgen.

Ueber die Gelegenheitsoper, die Mozart gezwungen war, zur Krönungsfeier in Prag mit höchster Schnelligkeit zu liefern, während er grade an seiner ihn ganz fesselnden *Zauberflöte* arbeitete, ist noch weniger zu sagen. *Titus*, ein Textbuch, das 56 Jahre vorher, allerdings von Metastasio verfasst und bereits unzählige Male in Musik gesetzt war, das übrigens von übertriebnem Edelmut wie academischer Langweile triefte, konnte Mozart kaum begeistern, um so weniger, als er grade vor einer viel versprechenden Aufgabe stand, sehr wenig Zeit für die Festoper hatte und auch schon ernstlich kränkelte. Vieles davon ist flüchtig auf der Reise nach Prag skizziert und zum grossen Teil von Süßmayer ausgesetzt worden. Eine grosse Arie mit Bassethörnern für Mezzo-Sopran hat sich in die Concertsäle gerettet und [ist] genoss dort

lange Zeit grosser Beliebtheit [sehr gern gehört worden]. Die Oper enthält viel Coloraturarien, äusserliches Gepränge, Märsche etc., lauter Aufgaben, die den Darsteller menschlicher Charactere wenig anziehn konnten. Gleichwol sei nicht verschwiegen, dass einmal wenigstens sich die Klaue des Löwen zeigt, nämlich beim Schluss des I. Actes. Zu dem schönen, wenn auch kurzen Ensemble in Es-Dur stellen sich die nach einem *pp* unerwartet eintretenden wuchtigen *ffs* als ein ganz neuer, sehr bedeutender Effect dar, der grossen dramatischen Eindruck hinterlässt und später dem Meister viel nachgemacht worden ist. *Titus* wurde kühl aufgenommen, die Kritik verfuhr streng gegen den Componisten, und Mozart, der das Werk in 18 Tagen zum Teil im Postwagen hatte herstellen müssen und dem Leopold II. nicht günstig gesinnt war, kehrte bereits sehr krank und tief verstimmt nach Wien zurück, um die *Zauberflöte* zu beendigen. Man braucht blos auf dies wunderbar schöne Werk sowie auf das *Requiem* zu verweisen, um das Gerede, dem man hie und da begegnet, *Titus* sei ein Zeichen sichtlicher Kraftabnahme gewesen, als das zu characterisiren, was es in Wahrheit ist, nämlich sinnloses Gewäsche.

Die *Zauberflöte*, von einem geschickten, theaterkundigen Routinier verfasst, denn gedichtet kann man nicht wol sagen, hat als Textbuch den Vorzug, im höchsten Grade bühenwirksam zu sein, trotz des oft haarsträubenden Unsinn, den die Diction enthält. Die Bilder, die sich vor uns entrollen, sind anziehend, farbig, waren auch für die damalige Zeit durchaus neu. Weder die Isis-Priester, weder einen Papageno und Papagena noch eine Königin der Nacht hatte man bisher auf dem Theater gesehen. Der fortwährende Wechsel der Situationen musste interessiren, die Mysterien der Priester, die Prüfungen der Liebenden, der Triumph des Lichtes über die Mächte der Finsterniss dem Bewusstsein der damaligen Zeit schmeicheln, die sich für Aufklärung begeisterte, im Freimaurerthum ein hohes Ideal erblickte und während der kurzen Regierung Josephs II. auch den aufgeklärten Fürsten auf dem Throne gesehn hatte. Mozart musste ausserdem durch die ungemaine Verschiedenartigkeit [Reichhaltigkeit] der mitwirkenden Personen sehr angezogen werden, sowie anderseits ihm, der stets das Herz und Gemüt mit Vorliebe sprechen liess [lassen wollte], es nur erwünscht sein konnte, dass hierzu überreiche Gelegenheit gegeben war.

Es ist ein Verdienst Franz Brendels, die unter einem Wust von Unsinn und Prosa verborgne Grundidee des Werkes aufgefunden zu haben. Wie nach Brendel Mozart vorzugsweise der Sänger der Liebe ist, so bildet letztere in ihren verschiedenen Erscheinungsformen den eigentlichen Grundstoff der Oper. Die Königin der Nacht representirt die dämonisch-fantastische Mutterliebe, der Mohr die roh sinnliche, Papageno und Papagena die der Naturmenschen, Tamino und Pamina die auf idealer Neigung beruhende Geschlechtsliebe, Sarastro endlich die universale Humanität, die alles umfassende Menschenliebe. Fasst man den Stoff so auf und nimmt als Haupthandlung an, dass die in den Dienst der Finsterniss sich stellenden durch Sarastro besiegt werden, während ein durch Prüfungen gelautertes edles Paar unter seinem Schutze vereinigt wird, so kann man sich schon viel leichter mit der sehr prosaischen, manchmal, wie gesagt, unsinnigen Diction abfinden und mit dem Gedanken befreunden, dass Mozart, dessen klarer Blick in allen zum Theater gehörigen Dingen schon ofers hervorgehoben wurde, von diesem Stoffe lebhaft angezogen worden ist.

Interessant wird es sein zu erfahren, dass hier übrigens das Verhältniss zwischen Dichter und Componist sich einmal umdrehte, Herr Schikaneder dictatorisch auftrat und Mozart zu mehrfachen Aenderungen veranlasste, während früher Mozart die Textdichter, und zwar in günstiger Weise beeinflusst hatte. Die missliche pecuniare [ungünstige] Lage, in der Mozart sich seit Josephs II. Tode befand, seine schon beginnende Kränklichkeit, der Wunsch, etwas sicher Wirkendes zu schaffen, und wahrscheinlich sein grosses Vertrauen auf Schikaneders Theater-Routine mögen ihn bestimmt haben, sich so nachgiebig zu erweisen und auch in musicalischen Dingen sich einer Einfachheit zu befleissigen, die nach gewissen Partien des *Don Juan* gradezu auffällig sein musste. Schikaneder wollte eine durchaus populäre Schöpfung herausbringen und wäre mit einer schlechten Composition vielleicht zufrieden gewesen. Jedenfalls bestimmte er Mozart zu höchster Allgemeinverständlichkeit und erreichte damit seinen Zweck; denn nach einer ersten zweifelhaften Aufnahme wurde das Werk schnell so populär, dass es 14 Monate später bereits zum 100. Male auf derselben Bühne erschien und sich mit ungeheurer Schnelligkeit in ganz Deutschland verbreitete.

Der Meister, dem diese Freude im höchsten Masse zu gönnen gewesen wäre, war freilich mittlerweile gestorben, aber er hinterliess uns in der *Zauberflöte*

ein Erzeugniss seiner Vollkraft, das unzweifelhaft darthut ebenso wie das *Requiem*, dass wir von Mozart immer eine Steigerung seines Schaffens, keinen Niedergang zu erwarten gehabt hätten und dass dieser gottbegnadete Künstler thatsächlich viel zu früh für die Tonkunst geschieden ist. Die grossen Ensemblesätze des *Don Juan* haben hier eine Umwandlung erfahren, sie sind weniger kunstreich verschlungen und einfacher gehalten; so das B-Dur-Quintett, in dem Papageno mit dem Schloss vor dem Munde seine „Hm, hm“ singt, sowie das wunderschöne in G, wo die drei Damen Tamino und Papageno zum Plaudern verleiten wollen. Auch in andren Stücken, die im *Don Juan* grossartiger oder eigentümlicher gestaltet sind, sieht man, wie der Meister hier kleinere, allgemein verständlichere, dem Liede sich annähernde Formen bevorzugt. Das berühmte Duett „*Bei Männern, welche Liebe fühlen*“ soll er auf Schikaneders Wunsch sogar dreimal geändert haben, ehe der gestrenge Dichter befriedigt war; auch das so sehr wirksame Stammeln im Duett zwischen Papageno und Papagena rührt von Schikaneder her, dem die von Mozart beliebten vollständigen Rufe des Erstaunens „Papageno – Papagena!“ nicht drastisch genug erschienen waren. In den beiden erwähnten Fällen hat Schikaneder wenigstens insoweit Recht behalten, als der sofortige enorme Erfolg, den gerade diese Stücke erzielten, seine Aenderungen sanctionirte.

Die Personen selbst sind wieder mit der grössten musicalischen Deutlichkeit gekennzeichnet, und Mozart, der Menschendarsteller, feiert auch in diesem Werke Triumphe. Die Königin der Nacht: ganz Leidenschaft, aber grossartig, dämonisch, imposant. Sarastro: ohne jegliche Leidenschaft, durch seine Ruhe überlegen, aber ebenfalls grossartig und durch erhabene Schönheit triumphirend. Der Mohr: ein nichtswürdig frech-beweglicher Schlingel. Die drei Damen der Königin: verliebt, coquett und in ihrer Weise prägnant. Papageno: furchtsam, plauderhaft, ein allen menschlichen Schwächen zugänglicher Naturmensch, aber im Grunde gutmütig und zu Zeiten von höchster Drolligkeit. In letzterem übertrifft ihn noch Papagena, die leider erst am Schluss des Werkes auftritt. Mit grosser Vorliebe und mit den edelsten Strichen gezeichnet sind Tamino und Pamina. Ein absoluter Liebreiz ist ausgegossen über die drei Genien in Knabengestalt; denken wir nun, dass hierzu die feierlichen Chöre der Priester treten, ferner auch unsichtbare Chöre (wie im ersten Teil), Sprecher, geharnischte Männer vorkommen, so wird es klar,

dass einem Characterzeichner wie Mozart wol werden musste angesichts einer so reichen Auswahl.

Die Arien der Königin der Nacht leiden stark durch die von den Sängern geforderten Coloraturen. Da in beiden das dreigestrichne *f* gefordert wird, sind sie für die meisten unserer heutigen Coloraturstimmen nur mit Aenderungen ausführbar. Abgesehen von diesen Zuthaten, enthalten sie aber charakteristische Musik, die B-Dur-Arie in ihrer ersten Hälfte so wie dem vorausgehenden Recitativ, die d-Moll besonders am Ende. Hier hat Mozart mit einem Geniestreich den Schluss der Arie so gestaltet, wie man früher das Recitativ schloss, und dadurch die Worte: „Hört, der Mutter Schwur!“ in eine ganz neue, höchst effectvolle Beleuchtung gestellt. [Prachtvoll ist] Sarastros E-Dur-Arie „*In diesen heiligen Hallen*“ ist so durchaus populär geworden, dass sie hier nur eben erwähnt werden soll. Im ersten Finale bei seinem Einzuge stellt er sich sogleich in vorteilhaftester Weise dar, ehrfuchtgebietend und mild erklingt die schöne Stelle „zur Liebe kann ich Dich nicht zwingen, doch schenk ich Dir die Freiheit nicht“, die grösste Würde und Erhabenheit kennzeichnet das Gebet „*O Isis und Osiris, schenke*“, dessen Schlusszeilen vom Chore wiederholt werden und das zu den herrlichsten [schönsten] Stücken der gesammten Opernmusik zählt.

Tamino spielt zu Anfang der Oper der Theaterschlange gegenüber eine etwas klägliche Rolle, die sich nicht dadurch verbessert, dass er von den drei Damen befreit wird. Aber wir vergessen dies sofort, wenn die herrliche Arie beginnt: „*Dies Bildniss ist bezaubernd schön*“, in der das tiefste Gefühl sich auf einfache, lebenswahre und in specifisch musicalischer Hinsicht fast unerreichte schöne Weise ausspricht. Es ist dies Stück vielleicht die edelste [schönste] Tenorarie, die es gibt, und jedenfalls eine der schönsten, die Mozart geschrieben. Bemerkenswert ist dann noch seine Unterredung mit dem Priester, während die durch Ritornelle der Zauberflöte unterbrochene Solopiece [Arie] weniger Reiz ausübt. Paminas Duett mit Papageno (das weltbekannte) ist schon erwähnt, sehr liebenswürdig erscheint sie in dem Duett („*Schnelle Füsse*“), sehr edel in der ersten Begegnung mit Sarastro; ihre bedeutsamsten Züge werden aber erst im II. Acte bemerkbar. Hier fällt besonders die Arie „*Ach ich fühl's, es ist verschwunden*“, in die Augen; eine wirkliche Perle unter all den Gesangsstücken, die gleichartige Empfindungen wiedergeben wollen. Besonders sei aber die Selbstmordscene hervorgehoben, die in Ge-

genwart der drei Genien sich abspielt und in welcher bei aller Einfachheit des Styles doch eine so gesteigerte, echt dramatische Leidenschaftlichkeit sich kund thut, dass man diese Scene zu den vorzüglichsten des Werkes zählen muss. Sehr schön ist ferner das so gemüthvoll und echt beginnende Duett: „*Tamino mein*“, das sich durch den Zutritt der geharnischten Männer zum Quartette erweitert und in dem sich das ganze Glück des seligen Zusammenseins der beiden aufs liebenswürdigste ausspricht. Auf gleicher Höhe bleibt der darauf folgende feierliche Marsch mit dem sich anschliessenden Zweige-sang: „*Wir wandelten durch Feuersgluten*“.

Ueber Papageno und Papagenas Duett brauche ich mich wol nicht weiter zu verbreiten, das Stück ist so urdrollig und so ausserordentlich drastisch wirk-sam, dass Worte darüber zu verlieren unnütz erscheint. Interessant ist übri-gens die ihm vorausgehende Scene zu nennen, in der auch Papageno lebens-satt geworden ist, und in seinem tief gefühlten Leide sehr treuherzige sympa-thische Töne findet. Hierdurch unterscheidet er sich von dem Mohren, der als freches, bewegliches Kerlchen musicalisch zwar auch nach Möglichkeit bedacht worden ist; aber da ihm jede gemüthliche Regung fremd ist, natürlich nie sympathisch berühren kann. So hat sich denn Mozart mit der Verwend-ung von leichter Beweglichkeit aus der Affaire gezogen, da jener Zeit die Musik glücklicherweise den Tingel-Tangel-Styl noch nicht kannte und der Darstellung des Frivolen oder absolut Gemeinen nicht gewachsen war.

Ist in sehr grossen Theilen die *Zauberflöte* als ein durchaus heiteres, manch-mal sogar unsinnig abgeschmacktes Schaustück aufzufassen, das nur durch die überaus wolklingende und lebenswahre Musik gehalten wird, so enthält sie doch auch wieder genug ernste Partien; und diese hat der Meister mit sol-cher Vorliebe behandelt, dass dadurch die Gesamtfarbe des Werkes bestimmt, das Ganze in eine höhere Sphäre gehoben worden ist. Ueber den ei-nen Chor, der die Schlusszeilen des von Sarastro gesungenen Gebetes wie-derholt, habe ich schon gesprochen, einen noch grösseren, geradezu über-wältigenden Eindruck macht der herrliche D-Dur-Chor „*O Isis und Osiris*“, dem sich kaum in irgend einer anderen Oper etwas ähnlich Wirkungsvolles vergleichen liesse. Sehr frappirend und imposant wirken auch einzelne kurze Chorsätze wie z.B. der am Schluss des graziösen G-Dur-Quintettes, wo durch die eintretenden Eingeweihten die drei Damen in die Hölle zurückge-worfen werden; eine plötzliche Wirkung von grösster dramatischer Kraft

und auffälligstem Eindrucke. Ebenso erscheinen im II. Finale effectvoll die Gegensätze der Königin der Nacht mit dem Mohren und ihrem Gefolge sowie des sie stürzenden Sarastro mit seinen Priestern und Eingeweihten. Der aufgeregte, etwas nervös gehaltene c-Moll-Satz, der in langen Noten gesetzte Schwur: „Dir grosse Königin der Nacht“ etc., der darauf folgende überaus jähe Sturz, das machtvolle Recitativ Sarastros und das nun hereinbrechende, verklärt klingende, weihevoll Es-Dur des Chores sind von ganz unbeschreiblicher Wirksamkeit; nicht vergessen sei besonders die überaus liebliche Stelle, in welcher der Sopran, nur von Violinen und Holzbläsern unterstützt, allein den Chorgesang weiterführt und damit dem Ganzen einen Zug von Verklärung und Reinheit gewährt, der mit den allereinfachsten Mitteln erreicht wurde. Den Damen der Königin der Nacht ist sehr viel schöne und wohlklingende Musik zu Teil geworden, noch mehr Sympathie muss aber der Meister für die drei Knaben empfunden haben, über die er den ganzen Reiz seines melodischen Könnens ausgegossen hat. Gibt es wol etwas Anmutigeres als den Beginn des II. Finales: „Bald naht, den Morgen zu verkünden“, etwas graziös Feierlicheres als den Gesang der Knaben im I. Finale: „Zum Ziele führt Dich diese Bahn“ mit den so interessant betonten Worten „Sei standhaft und verschwiegen!“

Aber auch ein ganz gelehrtes contrapunctistisches Meisterstück weist diese Oper auf, nämlich einen in virtuoser Weise figurirten Choral, der die Scene der geharnischten Männer illustriren soll. Ein Instrumentalmotiv von eines Tactes Länge wird durchgeführt; ihm gesellt sich ein kürzeres, rhythmisch verschiedenes, und zu diesem instrumentalen Gefüge, das als Hintergrund dient, erscheint der von den geharnischten Männern gesungne Choral. Das kurze Stück ist nicht allein meisterhaft gearbeitet, wie sich dies bei Mozart von selber versteht, sondern gewissermassen mit einer spielenden, selbstverständlichen Leichtigkeit hingeworfen, die deutlich genug zeigt, dass, wenn der Meister sich im wesentlichen viel einfacher und populärer geberdet als im *Don Juan*, dies eine sich selbst auferlegte Beschränkung gewesen ist, während er zugleich im Stande war, die schwierigsten Aufgaben ohne jede Anstrengung zu lösen.

Das andre contrapunctistische Meisterstück, das er uns ebenfalls mit dieser Oper gab, erblicken wir in der hochberühmten Overture. Sie ist die weitaus wertvollste unter den Mozartschen Overturen und bezeichnet den andren

gegenüber einen grossen Fortschritt, insbesondere in der Orchesterbehandlung. Hierin zeichnet sich übrigens die gesammte Oper vor allen übrigen Mozartischen aus. Die Farbe ist so reich und blühend, dass wir auch in unserer hierin verwöhnten Zeit kaum etwas vermissen werden, während das Orchester des *Don Juan* uns hie und da doch zu dürftig erscheinen will. Einfachheit herrscht zwar auch in der *Zauberflöte*, und von Ueberladung ist nirgends die Rede; aber schon die häufiger als sonst und durch das ganze Werk verstreut verwendeten Posaunen geben der Farbe soviel feierlichen Glanz und werfen auf weithin so mächtige Schatten, dass alles in reicher Gewandung zu prangen scheint, wie es übrigens auch wirklich reicher bedacht ist, und uns nach dieser Seite das Werk gradezu als modern berührt. Majestätisch [Prächtig] wirken die Posaunen in der feierlich edlen Einleitung der Ouverture sowie nach dem ersten Teile derselben, wo der dreimalige B-Dur-Accord der Priester erklingt. Das Allegro ist als Fugato gearbeitet und in heiter festlichem Character gehalten. Die contrapunctistische Kunst zeigt hier wie sonst bei Mozart das leicht spielende und ihm eigentümlich selbstverständliche Gebahren. Bei der Wiederholung des ersten Teiles im Schlusssatz lässt er zum *B* eine so unterwegs aufgefischte, abwärts gehende Tonleiter, manchmal sogar in Terzen mitlaufen, die das ganze künstliche Gewebe nicht allein nicht stört, sondern ziert und bereichert, auch sich so geberdet, als ob es ohne sie gar nicht gehen könne, sie einen wesentlichen Bestandteil des Ganzen bilde.

Mit *Don Juan* und dem *Requiem* zusammen stellt die *Zauberflöte* Mozarts höchste Künstlerleistung dar, nach Seite der Instrumentation, sowie der populären Wirkung ist letztere dem *Don Juan* sogar überlegen. Dieser ist im ganzen kunstreicher gearbeitet, hat einen teilweise vornehmeren Styl und erhebt sich in der Comthurscene zu einer Höhe, die der Text bedingte, und welche von der *Zauberflöte*, die eine solche Situation nicht aufzuweisen hat, auch nicht zu erwarten war. Die grandiosen Partien des deutschen Werkes zeigen aber den Meister auf seiner alten Höhe und als Instrumentalisten im Fortschreiten begriffen. Beim Volke hat die *Zauberflöte* sofort mächtig eingeschlagen, aber auch grosse Geister wie Beethoven geben ihr vor *Don Juan* den Vorzug, weil sie noch mehr wie jener den ganzen Mozart widerspiegeln. Der Meister ist also auf seiner höchsten Höhe von uns genommen worden, und die Tonkunst hatte Ursache, diesen Verlust als ein enormes Unglück zu

beklagen. Auch später noch hat sie ähnliche Verluste erlitten; Weber, der mit nur 40, Schubert, der gar mit 31, Mendelssohn, der mit 38 Jahren aus dem Leben schied, wurden mit Recht als zu früh heimgegangen betrauert. Aber so grosse Hoffnungen knüpften sich doch an keinen derselben wie an Mozart, sind mit keinem derselben zu Grabe getragen worden. Als Kirchencomponist hätte er der Kirchenmusik ihre alte Würde und Erhabenheit wiedergegeben, und wenn er die höchste Schönheit dazu fügte, wer hätte ihn darum tadeln mögen. Als Instrumentalcomponist würde er einen guten Teil Beethovens vorweggenommen haben, und das hätte nichts geschadet; denn Beethoven hätte dann von einem höhern Standpunkte aus seinen Lauf antreten können. Was bei Mozarts enormer Productivität aber für die Oper noch aufgehäuft worden wäre, lässt sich gar nicht absehn; wie sehr wir ein reichhaltigeres Repertoire hätten brauchen können, lehrt die Fortsetzung der Musikgeschichte, die trotz Spohr, Weber und Marschner doch die Deutschen bald wieder unter dem Einflusse des allbeliebten Rossini, später der französischen grossen Oper befangen zeigt. – Sind Palestrina, Haendel, Bach im wirklich kirchlichen Style ihm überlegen, überragt ihn Gluck an Principientreue als Dramatiker, Beethoven an Innerlichkeit und Tiefe, so Mozart doch all diese sowie sämmtliche andre, die vorhergegangen und später gekommen durch seine jeder musicalischen Aufgabe gewachsene Universalität. In dieser Beziehung steht er immer noch als der grösste Meister da, wollen wir ihn immer noch als solchen verehren, unbekümmert darum, dass es jetzt Mode geworden, und zwar thörichte Mode, spöttisch auf diesen Grossen herabzusehn, und, weil der augenblickliche Geschmack sich vom Einfachen und Naturgemässen abgewandt hat, dieses selbst als veraltet zu belächeln.

Mozarts Nachfolger

Wenn man von der Schule Mozarts redet, so wird ausser dem absolut unbedeutenden Süssmayer gewöhnlich Josef Weigl und Peter von Winter genannt. Der erstere hat eine Menge Opern geliefert, von denen verschiedene so absolut harmlose Textbücher zur Unterlage besitzen, dass wir die von unsern Vorfahren diesen Werken gespendete Begeisterung nicht mehr begreifen. So ist die seiner Zeit hochberühmte *Schweizerfamilie*, in der noch die Schröder-Devrient excellirte, eine Oper ohne all und jegliche Handlung. Ein

liebenswürdiges Schweizer Kind, von einem überaus edelmütigen Grafen verehrt, der aber gleich im Anfang der Oper verzichtet, damit um Gottes Willen kein Conflict entstehe, sehnt sich nach der Schweiz, in der <es> sich unglücklicherweise nicht befindet, und nach <seinem> Geliebten, der unglücklicherweise nicht zur Hand ist. Im II. Acte tritt er auf, aber erst im letzten Acte bekommen sich die beiden, ohne dass wir klar werden, warum dies nicht bereits zu Beginn der Oper geschehen konnte. Die Musik ist lieblich wie Mozartsche Durchschnittsmusik [-arbeit/-piécen], gut und sorgfältig gearbeitet, aber ohne jegliche Genialität und auch nicht von jener meisterhaften Technik, die Mozart überall zu Gebote stand. Ein Gleiches lässt sich von Winter sagen, der im *Opferfest* einen der *Jessonda* und der *Vestalin* ähnlichen Stoff behandelt und darin ein gewisses Geschick für effectvolle Massenwirkungen bekundet hat. Sein Werk hat sich ziemlich lang gehalten, ist aber immerhin noch vor der *Schweizerfamilie* von der Bühne verschwunden. – Die eigentliche Schule Mozarts wird durch viel grössere Persönlichkeiten dargestellt, solche, die, wie es bei Schülern des grössten Meisters begreiflich erscheint, von ihm beeinflusst worden sind, sich aber dann zur Selbständigkeit durchgearbeitet haben. In bezug auf Instrumentalmusik sind da besonders zu nennen: Joseph Haydn in seiner spätern, Beethoven in seiner ersten Entwicklung, Spohr, Rossini, Boieldieu und in gewisser Weise auch Cherubini.

Ebenfalls von Einfluss, wenn auch nicht so bemerkbarem, wird der Meister gewesen sein auf diejenigen seiner Zeitgenossen, welche sich die Pflege der italienischen Musik angelegen sein liessen und zum Teil mit ihm zusammen in Wien lebten; also Sarti, Martin, Paisiello, Sacchini, Zingarelli und Cimarosa, Salieri und Righini.

Es sind all diese genannten Talente gewesen, von denen man wol begreifen kann, dass sie in einer anspruchslosen Zeit, die von der theatralischen Kunst mühloses Vergnügen forderte, zu Bedeutung, ja zu Berühmtheit gelangen und nach Befinden grössere Geister überstrahlen konnten. So hat *Cosa rara* für eine gewisse Zeit den *Figaro* verdunkelt und ist ein Jahr nach Mozarts Tode Cimarosas *Heimliche Ehe* mit einem gradezu beispiellosem Erfolge in Wien aufgeführt worden.

Und dennoch, wenn man die Werke dieser Meister heute mit Mozart vergleicht, wie erschrickt man, so vieles nicht zu finden, woran uns Mozart wie

an etwas Selbstverständliches gewohnt hatte. Eine auch bei ihm bemerkbare Manier, gewisse Instrumentalsätze vier-, fünf-, sechsmal zu wiederholen, um auf diesem stabilen Hintergrunde die Singstimmen in verschiedenartiger Weise sich unter einander bewegen zu lassen, erscheint, während Mozart einen mässigen Gebrauch von diesem Kunstmittel macht, bei den meisten andern so beständig angewendet, dass wir, abgesehen von der enormen Monotonie, die als notwendige Folge sich ergibt, auch das unangenehme Gefühl eines künstlerischen Leichtsinnes nicht los werden, der in sehr wohlfeiler Weise sich mit seiner Arbeit abfindet. Dabei, welche wirklich auffallende Armut in der Harmonik, welche triviale Fülle der abgedroschensten Cadenzen! Es scheint uns oft, beim Durchgehn solcher Clavierauszüge, als ob für die gewöhnlichen Situationen die Accorde von Tonica und Oberdominante schlangweg als ausreichend angesehen worden seien, der Componist nur in Fällen, wo Unvorhergesehenes sich ereignete, tiefer in seinen Harmonieenschatz gegriffen habe.

Martin y Soler und Sarti sind von Mozart in die Unsterblichkeit hinübergeschleift worden, indem er ihnen die hohe Ehre erwies, Stücke aus *Cosa rara* und *Fra due litiganti* als Tafelmusik im zweiten Finale des *Don Juan* zu verwenden. Von Paesiellos Werken erfreute sich *Die schöne Müllerin* der grössten Beliebtheit, in der der Meister dem Röschen ein paar recht ansprechende, einfach naive Melodien gegeben hat, unter denen die berühmte gewordenen „*Mich fliehn alle Freuden*“ durch die Variationen, die grössere Meister über sie geschrieben haben, noch heute in unserem Gedächtnisse lebt.

Im Uebrigen ist die Oper aber herzlich unbedeutend. Hochgeschätzt war noch unter seinen Werken der *Barbier von Sevilla* und zwar in solchem Grade, dass man es Rossini seiner Zeit als Anmassung auslegte, diesen Stoff nochmals behandelt zu haben. Gleichwol kennt die heutige Welt und mit Recht nur noch den Rossinischen *Barbier*. Zingarellis Hauptwerk ist *Romeo und Julie*; von der ihrer Zeit hochberühmten, äusserst einfachen, aber edel gehaltenen Arie „*Ombre adorata*“ soll Napoleon I. stets zu Thränen gerührt worden sein.

Höher als die vier vorgenannten steht Cimarosa, dessen *Heimliche Ehe* auch in der neuern Zeit noch für die Bühne wiederzugewinnen versucht wurde. Wenn dies nicht mehr glücken will, so mag das zum Teil an der grossen

Breite des Styles liegen. Jede einzelne Ankündigung wie z.B. im Anfang die des Vaters Geronimo, da seine Tochter Lisette Gräfin werden sollte, erweitert sich sofort zu einer langen Arie mit natürlich schier unendlichen Textwiederholungen. Die damalige Welt, viel weniger nervös und abgehetzt wie die heutige, liess auch in der Kunst sich eine grössere Behaglichkeit gefallen und nahm an der Ausbreitung solcher einfachen Situationen weniger Anstoss als wir. Gleichwol findet sich eine derartige Breite bei Mozart aber nicht vor; wo blos ein Gefühl sich geltend macht, hält der Meister (vom *Idomeneo* abgesehen) die Arien fast stets knapp und kurz; und in den Stücken, in denen verschiedenartige Charactere sich bewegen oder die Situationen selbst wechseln wie im grossen Sextet des *Don Juan*, schafft er für die jedesmalige Lage neue Formen mit seiner Meisterschaft, die den Vorgenannten nicht entfernt so zu Gebote stand, die in dieser Vollkommenheit eigentlich auch nur Mozart besessen hat.

Cimarosa ist nicht die harmonische Intelligenz und contrapunctistische Leichtigkeit Mozarts zu eigen; sein Styl ist sogar manchmal nachlässig zu nennen, auch weiss er keineswegs die Personen in der unvergleichlichen Weise zu characterisiren, dass man sie aus ihrer jeweiligen Musik selber herauskennen könnte. Er erfreut sich aber einer sehr grossen Beweglichkeit, einer natürlichen Anmut, einer piquanten, melodischen Erfindung und, was seine Erfolge hauptsächlich erklärt, <einer> entschiedenen Begabung für das komisch Wirksame. So enthält insbesondere der II. Act der *Heimlichen Ehe* wirklich sehr hübsche Musik, und, wenn man sich die Oper von virtuosen italienischen Sängern, mit ihrer unglaublichen Zungenschnelligkeit virtuos ausgeführt denkt, so kann man sich leicht vorstellen, dass sie den lustigen Wienern einen ausnehmenden Spass bereitet haben kann.

Salieri ist schon mehr von deutschen und französischen Einflüssen bestimmt gewesen, seine Opern *Axur* und *Tarare* haben sich ziemlich lange gehalten, sind aber schliesslich auch verschwunden. Jedenfalls besass dieser dem grossen Meister feindlich gesinnte Italiener, den man sogar eine Zeitlang in Verdacht hatte, Mozart vergiftet zu haben, eine ganz genaue Kenntniss von Mozarts wirklichem Werte. Dass man jenen Verdacht eine Zeitlang hegen konnte, verdankt Salieri seiner eignen Äusserung: Es sei zwar zu bedauern, dass ein so grosses Genie so früh die Welt verlassen habe, doch habe dies auch sein Gutes, denn wenn Mozart länger gelebt hätte, würde den andren Kom-

ponisten niemand mehr einen Kreuzer für ihre Musik gegeben haben. Gleichwol ist, nach Jahns Biographie, nicht der geringste Anhalt dafür vorhanden, um Salieri einer solchen That auch nur mit einiger Berechtigung zeihen zu können. Der Umstand, dass grosse Meister wie Beethoven und Franz Schubert, die doch beide zu Mozart ehrfurchtsvoll aufsahen, Salieris Unterricht gesucht und genossen haben, spricht hinreichend für des letztern Unschuld. Ebenso sehr aber auch für sein gediegenes Wissen, durch das er über viele der damaligen Italiener hinausgeragt haben muss, und das ihn für solch ausserordentliche Begabungen als Lehrer wünschenswert erscheinen liess. Righini hat eigentlich erst nach Mozarts Tode seine Thätigkeit entfaltet, er kann gewissermassen als letzter Ausläufer der neapolitanischen Schule angesehen werden; nachgerühmt wird ihm die Ausbildung der Bassarie, welche in dieser Zeit gewissermassen als Neuheit auftrat, indem der verweichlichte Geschmack früher womöglich nur Sopran und allenfalls Tenorstimmen sich hatte gefallen lassen.

Mit *Don Juan* war durch Mozart die italienische Oper aber über sich selbst hinausgehoben und auf eine solche ungeahnte Höhe gestellt worden, dass sie in der frühern Weise nicht fortgeführt werden konnte. Rossini, der einer neuen Entwicklung der Opernmusik in Italien Bahn brach, zeigt sich denn auch durchweg von Mozart beeinflusst, und hat stets erklärt, dass er *Don Giovanni* für das grösste und vollendetste Kunstwerk halte.

Italien hat von Mozarts Zeit an aufgehört, die Weltherrschaft auszuüben und wir erleben das eigentümliche Schauspiel, drei geniale italienische Componisten auftreten zu sehen, von denen der eine durch Haydn, der andere durch Gluck, der dritte (Rossini), wie schon gesagt, durch Mozart beeinflusst worden sind. Dieser Einfluss erweist sich bei den beiden ersten so stark, dass ihre speciell italienische Eigentümlichkeit gradezu umgewandelt erscheint, Cherubini sich französischem und dem deutschen, Spontini dem französischen Wesen verwandt zeigt. Rossini freilich ist Vollblutitaliener geblieben, und dies ist erklärlich, da nur die italienische Seite Mozarts für Rossini sich von Bedeutung erwiesen hat. Die Betrachtung dieses genialen Componisten muss übrigens auf spätere Zeiten verschoben bleiben, da die Entwicklung der französischen Musik momentan das grösste Interesse wachruft.

Wir hatten gesehen, wie durch den Italiener Duni die nationale französische, hauptsächlich komische Oper wieder belebt worden war, Rousseau, Philidor,

Monsigny dieselbe weiter entwickelt hatten und sie schließlich in Grétry ihren ersten Höhepunkt erreichen konnte. Andererseits waren wir Zeuge gewesen des grossen Kampfes zwischen Piccini und Gluck, der schließlich mit dem endgültigen Siege des deutschen Meisters seinen Abschluss gefunden. Wir werden in der französischen Musik nun zwei Strömungen verfolgen können; eine, die die nationale komische Oper zu ihrem zweiten Höhepunkt, nämlich Boieldieu, führt und bezeichnet wird durch die Mittelglieder: Dalayrac, Isouard, Cherubini; sowie eine andre, die das Erbe Glucks antritt und in Spontini gipfelt und durch die Mittelglieder bezeichnet wird Sacchini, Mehul und ebenfalls Cherubini.

Mit dem letzteren wollen wir uns zuerst beschäftigen. Ueber Sacchini ist bereits das Nähere gesagt worden, und es war verhältnismässig [auch wenig] nicht viel zu berichten gewesen. In Frankreich war er eine Zeitlang sehr beliebt, weil er das italienische Princip des Wohllautes mit Glucks dramatischer Strenge einerseits sowie dem den Franzosen unentbehrlichen rhetorischen Pathos andererseits zu versöhnen getrachtet hatte, und nach Meinung seines Publicums ihm dies auch gelungen war. Seine Hauptleistung *Oedipus in Colonna* besitzt aber keine Eigenschaften, welche zu irgend längerer Lebensdauer berechtigten. Von der Gluckschen Grösse ist wenig, von seiner Kühnheit und Genialität so gut wie nichts zu spüren, dagegen weht uns überall die Langeweile entgegen, welche durch das rhetorische Pathos eher vermehrt als vermindert wird. Gediene Arbeit sowie reichere Behandlung des Orchesters ist ihm aber nachzurühmen.

Weit höher steht Mehul, dessen Oper *Josef und seine Brüder* sich bis auf unsere Tage Lebensfähigkeit bewahrt hat. Mehul besitzt, wenn nicht die Grösse Glucks, doch wenigstens einen Anhauch von derselben, er steht auf der Höhe seiner Zeit, indem er ihrer Mittel bewusst ist und sie meisterhaft gebrauchen kann; er zeigt sich als tüchtiger, geistreicher, manchmal sogar kühner Harmoniker, hat eine unläugbare Begabung für das Hochdramatische, wusste aber auch in der komischen Oper Erfolge zu erzielen. Im wesentlichen von Gluck beeinflusst, kann man nur anerkennen, dass er seinem Meister hohe Ehre gemacht hat. Henri Mehul ist interessant ausserdem für uns, weil wir hier zum ersten Male einen grossen Musiker sehn, auf den die weltbewegende Revolution von 1789 einen bemerkbaren Einfluss geäussert hat und dessen Opern zum Teil auch von den politischen Parteien für ihre Zwecke ausgenutzt wurden. Geboren 1763 in Givel, gestorben 1817 in Paris, war er als ein junger Bursch nach der Hauptstadt gekommen und durch Anhörung von Glucks *Iphigenie in Tauris* zur Operncomposition getrieben worden. Nach langen Geduldsproben, von welchen die meisten dramatischen Com-

ponisten ein Lied zu singen wissen, war seine Oper *Euphrosine et Coradin* mit Erfolg zur Aufführung gekommen.

Wie intolerant die Jacobiner sich auch in der Kunst geberdeten, zeigte sich, als Mehul seine Oper *Phrosine et Melidor* aufs Theater bringen wollte. Von Seiten der republicanischen Censur wurde Einspruch gegen den Text erhoben, man hatte zwar nichts Anstössiges finden können, tadelte aber, dass der Dichter sich nicht energisch genug für die Republik ausgesprochen habe. Nachdem das Wort „liberté“ in grosser Menge überall im Texte verstreut worden war, gab man die Oper endlich frei, und sie kam mit Erfolg ans Licht. Als die erste Aufführung der Oper *Le jeune Henri*, von welcher sich die Ouverture bis auf unsre Zeit erhalten hat, stattfinden sollte, bildeten sich zwei Parteien im Publicum; die Royalisten wollten dem Werke einen glänzenden Triumph sichern, die Republicaner lärmten aber so, dass der Vorhang fallen musste. Um den Componisten zu entschädigen, verlangte man aber, dass die Ouverture, welche gleich zu Beginn hatte wiederholt werden müssen, zum dritten Male gespielt werde, und diese wurde in Folge dessen so beliebt, dass sie bei allen Concerten vorgeführt wurde und bis auf unsere Tage sich lebendig erhalten hat.

Das Hauptwerk des Meisters erblicken wir freilich in der vortrefflichen Oper *Joseph und seine Brüder*. Alle die Vorzüge Mehuls, die vorhin rühmend anerkannt wurden, finden sich hier in glücklicher Weise vereinigt. Auch das sehr geschickte Textbuch ist mit gebührender Anerkennung zu erwähnen, denn der Dichter hat es verstanden, den anscheinend äusserst einfachen Stoff dramatisch zu beleben und uns bis zum Ende der Oper in Spannung zu erhalten. Auch als Characterzeichner steht Mehul nicht ohne Verdienste da. Er hat sich wenigstens redlich bemüht, die Hauptpersonen musicalisch zu unterscheiden, und besonders in der Zeichnung des unschuldigen Knaben Benjamin wie des von der Reue eines bösen Gewissens gemarterten Simeon eine glückliche Hand bekundet.

Nach einer charakteristischen, zum Style des Ganzen passenden, aber etwas einförmigen Ouverture beginnt die Oper mit einer schönen Arie des Joseph, welcher unter dem Namen Cleophas als erster Minister am Hof des Pharao in Glanz und Ansehn lebt, aber doch die Sehnsucht nach seiner Heimat und seinem greisen Vater nicht los werden kann. Die hierauf folgende Romance „*Ich war Jüngling noch an Jahren*“ ist als eine Perle reizendster Naivetät zu

bezeichnen und erfreut sich bis heute einer grossen und berechtigten Popularität. Hochbedeutend ist die nun folgende gewaltige Scene des Simeon, der sich in Selbstvorwürfen zermartert, während seine Brüder vergeblich ihn zu trösten versuchen. In dieser Scene erreicht Mehul nahezu die Grösse Glucks, er entfaltet eine grosse dramatische Kraft und Wahrhaftigkeit, zeigt sich der Darstellung höchster leidenschaftlicher Aufregung durchaus gewachsen und überrascht uns durch die Kühnheit und Originalität seiner harmonischen Folgen. Reizend ist auch der friedliche Abschluss dieser Scene gestaltet: man hört die Wache von Ferne herankommen, und die Brüder ermahnen Simeon, sich zu mässigen, welcher Forderung er, durch die Situation genötigt, auch Folge leistet. Die zu dieser Scene geschriebne Musik ist von so eigentümlicher Grazie, dass sie bereits an den Componisten der *Weissen Dame* erinnert. Weniger bedeutsam erscheint mir dagegen das I. Finale, obwol es ihm weder an Belebung wie an Schwung und Abwechselung mangelt. Der II. Act wird eingeleitet durch ein in seiner kindlichen Einfachheit gradezu rührendes, ganz herrlich wirkendes Gebet des Chores. Die Idee, erst den Männerchor, dann die Frauen allein zu verwenden und das dritte Mal beide Chöre, in Nachahmungen des Themas, welche aufwärts steigen, zu vereinigen, berührt uns zu Mehuls Zeit als sehr originell und wird auch jetzt noch ihre Wirkung nicht verfehlen. Eine allerliebste Romanze des Benjamin, die hieraus folgt, hat auch stets zu den mit Recht geschätzten Nummern des Werkes gehört. In dem grossen Es-Dur-Terzett wirkt es insbesondere ergreifend, wenn Joseph, von Rührung überwältigt, sich dem alten, blinden Jacob zu Füssen wirft, ohne sich zu erkennen zu geben. In solchen Scenen zeigt sich uns der treue Schüler Glucks, der mit Erfolg seinem Meister nachstrebt und dem es glücklicherweise gegeben war, dies nicht auf Kosten der Musik thun zu müssen. Im III. Acte ist eigentlich nur eine Nummer, nämlich das grosse, dem kurzen Schlusschore vorhergehende Ensemble zu erwähnen; in diesem müssen wir aber den Höhepunct des Werkes erkennen. Der alte Jacob verwünscht seine Söhne, von deren Frevel er endlich Kunde erhalten, und will ihnen durchaus nicht verzeihen, vielmehr bedroht er sie mit seinem Fluche. In dieser Drohung erhebt sich Mehul thatsächlich zu Gluckscher Höhe; der friedliche, durch Joseph herbeigeführte Abschluss athmet [ist] dann milde und edle Schönheit, insbesondere sind die letzten Tacte des Ensembles von eigentümlichem, aber specifisch französischem Reize.

Das Werk wurde von den Franzosen wunderbarer Weise sehr kühl aufgenommen, fand dagegen in Deutschland schnell grosse Verbreitung und blieb sehr lange Zeit ein beliebtes Stück der deutschen Opernbühne. Es enthält so viel Vortreffliches, dass es viel eher wie andre Werke, die man wiederzubeleben versucht hat, verdienen würde, der Bühne erhalten zu bleiben, und im Anschluss an die Gluckschen Opern unser Repertoire zu zieren. Cherubini, dessen Schaffen sich Mehul nahe verwandt zeigte und dessen Erfolge Mehul auch veranlassten, in reiferem Alter noch durch eifriges Studium des Contrapunctes die Lücken seiner musicalischen Erziehung auszufüllen, – Cherubini hat es seiner Zeit nicht unterlassen, die Bedeutung des *Joseph* warm anzuerkennen. Alles (sagt er in seiner Notice über Mehul) ist hier richtig empfunden und richtig ausgedrückt, die Melodie, die Harmonie, der Tonsatz sind durchweg bedeutend.

Konnte man im Allgemeinen die vorangegangne französische nationale Musik als sehr harmlos bezeichnen, war in derselben von den weltbewegenden und schrecklichen Einwirkungen der grossen Revolution gar nichts zu merken gewesen, wie natürlich auch Haydn, Mozart und die gleichzeitige deutsche und italienische Schule in sehr geringer Weise durch die politischen Ereignisse beeinflusst erscheint, so kann man von Mehul doch nicht Aehnliches behaupten. So sehr der Stoff zur Einfachheit des Styles ermahnte, so wenig darf man doch diese manchmal so aufgeregte leidenschaftliche Musik harmlos nennen. Man begreift sehr wol, dass zur selben Zeit ein Rouget de l'Isle die *Marseillaise* gedichtet und componirt hatte. Wie es dem feurigen Sänger des stürmischen Liedes gar nicht schwer gefallen war, auch in der Musik desselben einem leidenschaftlichen Pathos Ausdruck zu geben, so konnten [mussten] begabtere Musiker von gediegenerem Wissen und Können natürlich noch leichter zu einem neuen Style gelangen.

So zeigt sich denn auch der grosse Zeitgenosse Mehuls, Luigi Cherubini, geboren 1760 in Florenz, gestorben 1842 in Paris, als beeinflusst von der grossen Revolution, wenn auch nicht in höherem Masse wie Mehul und jedenfalls nicht so stark, um dieselbe gewissermassen in seinen Werken wiederzuspiegeln.

Als Schüler Sartis wurde er schon früh in alte Geheimnisse des strengen Tonsatzes eingeweiht. Im Alter von 20 Jahren trat er zuerst als Operncomponist auf; bald darauf verliess er Italien, um nach kurzem Aufenthalt in

London Paris als Wohnsitz zu erwählen. Es wurde dem jungen Künstler anfangs nicht leicht, sich dem französischen Geschmacke zu bequemen; als er aber die Leitung der Oper übernahm, mit der Verpflichtung, für dieselbe gelegentlich kleinere dramatische Arbeiten zu liefern, erleichterte diese Stellung sein Vertrautwerden mit dem Wesen des französischen Musikdramas; ausserdem äusserte aber das Studium der neuern grossen deutschen Meister, besonders Haydns, auf Cherubini einen solchen Einfluss, dass seine Entwicklung in sehr andre Bahnen gelenkt wurde. Man erzählt, dass er durch das Anhören einer Haydnschen Symphonie so heftig ergriffen wurde, dass es ihn vom Stuhle aufriss, sein ganzer Körper erstarrte, und diese Krisis noch lange anhielt, nachdem die Symphonie schon vorüber war. Wir ersehn hieraus, dass auch die heiter-kindliche, manchmal sogar tändelnde Muse des Altmeisters die heftig-aufregendste Wirkung hervorbringen konnte, sobald sie noch als Neuheit den Hörern entgegentrat.

1791 brachte Cherubini seine *Lodoiska* ans Licht, ein entschieden bedeutendes Werk, das ziemlich lange auch auf der deutschen Bühne sich gehalten hat und in den 1850-er Jahren z.B. noch einmal auf dem Leipziger Theater zu geben versucht wurde. Es folgten dann die Opern *Elisa*, *Der portugiesische Gasthof*, *Medea* sowie um 1800 der Weltberühmtheit erlangende *Wasserträger*. Cherubinis materielle Lage blieb trotz alledem eine missliche, weil er es durchaus nicht verstand, sich mit Napoleon I. auf guten Fuss zu stellen. Die Schroffheit seines Benehmens und seiner Ausdrucksweise waren dem Kaiser so unerträglich, dass er den Künstler bei jeder Gelegenheit seine Abneigung empfinden liess. Cherubini nahm deshalb gern die Aufforderung an, in Wien seine Opern zur Aufführung zu bringen; er hatte die Oper *Faniska* zu diesem Zwecke gearbeitet. Als sie aber in Scene gehen sollte, war die Schlacht von Austerlitz geschlagen worden, und Napoleon zog mit seinen Truppen in Wien ein. „Da sie hier sind“, sagte er zu Cherubini, „wollen wir zusammen Musik machen; sie werden meine Concerte dirigiren.“ Obwol Cherubini sich diesem Machtworte fügte und in Wien wie in Schönbrunn dirigierte, wurde das Verhältniss doch kein besseres, denn der Lieblingscomponist des Kaisers, Paesiello, wurde ihm stets vorgezogen. Auf den Vorwurf des Kaisers, Cherubinis Musik sei zu schwer verständlich, hatte der stolze Meister die kühne Antwort gegeben: „Ich verstehe, Sire, dass Sie blos solche Musik lieben, welche sie nicht hindert, an Staatsgeschäfte zu denken.“

Waren unter Napoleons Herrschaft für den Operncomponisten Cherubini grosse Lorbeern nicht zu erwarten, so erscheint es begreiflich, dass er während dieser Zeit sich vom Theater zurückzog und mehr der Kirchen- und Instrumentalmusik zuwandte. Mit der Rückkehr der Bourbonen begannen jedoch für den Meister glücklichere Tage. Er wurde Ober-Intendant der Königlichen Musik, wandte sich der Opernmusik wieder zu und lieferte noch die *Abencerragen*, *Anacreon* und *Ali Baba*, Werke, die zwar nicht den Ruhm der frühern vermehrten und auch nicht eben so gefielen, von denen aber wenigstens die Ouverturen zu den Repertoirestücken der Instrumental-Concerte zählten und zum Teil bis auf den heutigen Tag noch zählen. – Cherubini ist jedenfalls eine imposante Künstlererscheinung, die grosses Interesse wachrufen und einer ausgezeichneten Würdigung stets sicher sein wird. Den Zeitgenossen erschien er als fast gleichstehend mit den Grossmeistern der Tonkunst, mit Haydn, Mozart, Beethoven, insbesondere als Kirchencomponist wollten viele in ihm den Höhepunct der modernen Zeit erblicken. Mittlerweile hat sich aber mehr und mehr eine nüchternere Anschauung Bahn gebrochen, Beethovens Bild erstrahlte in immer leuchtenderem Licht, Mozart und Haydn behielten ihren alten Glanz bei, Cherubinis Ruhm aber fing an, einigermassen [mehr und mehr] zu erblassen. [Ich kann nicht verschweigen, dass ich] Diese Veraenderung ist als vollkommen berechtigt anzuerkennen, insoweit als bei aller Verehrung für das von Cherubini Geleistete doch nicht zu läugnen [verkennen] ist, dass er unter den ganz grossen Meistern einen ebenbürtigen Platz nicht zu beanspruchen hat, wenn er auch mit manchen Werken an sie heranreicht und im grossen Ganzen durchaus als klassischer Künstler bezeichnet werden muss.

Eine hohe Bedeutung gewann Cherubini jedenfalls für die französische Oper, und zwar sowohl für die nach Gluck wie jene nach Gretry sich entwickelnde [fortbauende]. Seinem innersten Wesen nach ist er allerdings ernst, manchmal sogar starr zu nennen und scheint für das speciell Komische, ja für das eigentlich Heitere keine Begabung besessen zu haben. Aber in ganz andrer Weise wie Sacchini z.B. wusste er doch die Gluckschen Traditionen mit den aus dem Studium der neueren Deutschen und französischen Meister gewonnenen Kunstresultaten zu vereinigen, und nicht zum geringsten wurde er darin unterstützt durch die absolute Meisterschaft, die er auf dem Gebiete der Compositions-Technik besass. Er war in allen Sätteln gerecht; contra-

punctistische Virtuosität fehlte ihm so wenig wie genaue Kenntniss formaler Schönheit, fest gefügten Satzbaues; er instrumentirte glänzend, kannte die menschliche Stimme genau und schrieb ganz vortrefflich für dieselbe. Wenn aber auch heute noch gewisse Geschichtsschreiber ihn als Operncomponisten neben Mozart stellen wollen, so muss dem doch auf das entschiedenste widersprochen werden. Unterstützt wird ein solcher Widerspruch auch jedenfalls durch die Thatsache, dass eben nur der *Wasserträger* sich von seinen dramatischen Arbeiten lebendig erhalten hat. Dieser ist aber keineswegs als eine grosse Oper im Sinne Glucks, vielmehr als ein sehr interessantes Schauspiel mit Musik, zum Teil melodramatischer, zu bezeichnen.

Als wirklich grosse Opern stellen sich *Lodoiska* und *Medea* dar. Wir finden in ihnen die bei Mehuls *Josef* gerühmten Vorzüge wieder, doch fehlt Cherubini der keusche Hauch, das gewissermassen kindlich Rührende, was in jenem Werke so unendlich anmutet. Dafür steht er aber als Kunsttechniker entschieden über Mehul, seine Ensemblesätze sind kunstreicher und interessanter gearbeitet, stellenweise überrascht er gleich seinem Vorgänger durch harmonische Kühnheiten, im grossen Ganzen ist er ihm als Harmoniker aber noch überlegen an Reichthum der Auswahl und geistreichen Einfällen; die Fähigkeit, Persönlichkeiten durch die Musik zu characterisiren, fehlt ihm auch nicht, und in der Orchesterbehandlung hat er Mehul weit überholt. Dagegen zeigt seine Melodik einen etwas widerstrebenden, starren Character, von der Mozartischen Ueberfülle, der Geschmeidigkeit, der Anmut desselben ist nichts zu spüren. Das rhetorische Pathos der französischen Oper mag der Entfaltung solcher Eigenschaften vielleicht eben so hindernd entgegen getreten sein, als das etwas herbe und schroffe Naturell des Künstlers.

Eine solche Herbigkeit und Strenge zeigt sich fast in der ganzen *Lodoiska*. Die Ouverture, seiner Zeit viel gespielt, ist nicht ohne Bedeutung, der reizende Einfall, ein sehr einfaches, glückathmendes Thema der Oper kurz vor dem Schluss als Moderato in das stark belebte Allegro einzuschieben, mag damals gehörig überrascht haben. Die reizende Polonaise, zu welcher sich später eine schon früher gesungene Melodie gesellt, die höchst wirksame Scene, in der Lodoiska vom Fenster ihres Gefängnisses aus dem Floresky, ihrem Geliebten, den zu befolgenden Befreiungsplan vorsingend einprägt, endlich der sehr wirksame, wenn auch äusserst einfache Schluss des I. Actes seien als vorzügliche Teile der Oper hervorgehoben. Die Perle bildet aber

jedenfalls das Finale des II. Actes, in welchem zuerst Floresky mit seinem Diener durch einen Schlaftrunk die misstrauischen Officiere betäubt und bei welcher Gelegenheit der Künstler eine ihm sonst wenig eigentümliche Grazie und Feinheit entfaltet. Den eigentlichen Schluss des Actes, in dem der Held in die Gewalt des Bösewichts fällt, bildet ein grossartiges Ensemblestück, das zu jener Zeit, vom ersten Finale des *Don Juan* abgesehn, seines Gleichen wol nicht gehabt und den Zuhörern mächtig imponirt haben mag. In der *Medea* finden wir genau dieselben Vorzüge des Künstlers wieder, der grausige Stoff mag seiner strengen Persönlichkeit besonders zugesagt haben, – doch sind ebendeswegen auch die mildern und versöhnenden Partien in geringerer Anzahl vertreten und berührt uns das Ganze weniger sympathisch und hinterlässt auch einen kälteren, wenn auch grossartigeren Eindruck als *Lodoiska*.

Am wärmsten wird uns jedenfalls bei seinem unsterblichen *Wasserträger* zu Mute, einem wohlthuenden, zum Herzen sprechenden Musikwerke, dem namentlich ein ausserordentlich interessanter, spannender Text zu Grunde liegt und das seine bis heute bewährte Lebensfähigkeit nicht zum geringsten Teile grade diesem Texte verdankt. Goethe behauptet, dass auf der Opernbühne wohl niemals ein glücklicheres Sujet zur Darstellung gelangt sei. Wie ich schon gesagt habe, hat der *Wasserträger*, dessen französischer Titel übrigens *Les deux journées* lautet, mit der grossen Oper gar nichts zu thun; er stellt sich uns gewissermassen dar als ein Unicum, in dem das Ganze eigentlich als Schauspiel mit Couplets und melodramatischer Musik aufzufassen ist, während er aber doch die Arie, die Ensemblesätze, allerdings in geringer Anzahl, und die Form des grossen Finales von der grossen Oper entlehnt hat. In diesem Werke gibt sich Cherubini von der vorteilhaftesten Seite; es gelingt ihm nicht nur, uns zu fesseln, zu spannen und mit sich fortzureissen, sondern uns in Wahrheit zu erwärmen, ja geradewegs zu rühren.

Von den sämtlichen Nummern des Werkes kann man nicht eine als sogenannte Durchschnittsnummer, also von verhältnismässig geringerem Werte bezeichnen. Reizend sind die ländlichen und überhaupt die einfach gestimmten Stücke der Oper gestaltet, so z.B. gleich das erste, anmutig rührende Couplet, das die Geschichte des armen, durch einen edelmütigen Franzosen geretteten Savoyarden erzählt, ferner die Instrumentaleinleitung zum III. Acte, der graziöse ländliche Chor, der einfache, aber vollkommen angemessene

Marsch und der gemüthvolle Schlussgesang. Eine prächtige Characterzeichnung gibt uns Cherubini in der grossen Es-Dur-Arie des Micheli, denn das ist wirklich der Mann aus dem Volke, einfach, gerade, aber in seiner heldenmüthigen Aufopferungsfähigkeit imponirend und keineswegs ohne Grösse.

Als prachtvoll gelungen sind ferner zu bezeichnen die grossen Chöre der Soldaten zu Anfang und Schluss des II. Actes; diese Musik zeichnet wirklich die Krieger unter Louis XIII. und XIV. mit wahrhaftigen, lebendigen Strichen und interessirt [darum nicht weniger] durch eine Menge geistvoller, zum Theil kühner Einzelheiten.

Wo durchaus [wirklich] dramatisches Leben entfaltet werden muss in bewegter Rede und Gegenrede, steht Cherubini stets seinen Mann; er declamirt vorzüglich, die Situation kommt klar zur Erscheinung, und die Musik wirkt nirgends aufhaltend oder lähmend. Als die Perle des Ganzen will uns [mir] aber doch das wahrhaft zum Herzen gehende I. Finale erscheinen. Das grosse Es-Dur-Ensemble, in welchem die Glückseligkeit der Hoffnung und Rettung sich in ergreifender Weise ausspricht; das allerliebste Intermezzo, das dadurch entsteht, dass Michelis Tochter nicht auf die Teilnahme an der Hochzeit, die auf dem Lande gefeiert werden soll, verzichten will, während grade ihre Abwesenheit zum Gelingen der Rettung nötig ist, und die Wiederholung des grossen Allegro, nachdem Marcelline schliesslich edelmüthig entsagt hat, diese drei grossen Sätze gewähren ein Gesamtbild von hoher formeller Schönheit, das durch die Wahrhaftigkeit und treue Wiedergabe der Stimmungen sich jedem Hörer unvergesslich einprägen wird. Es erinnert im besten Sinne an Mozart und dürfte auch in einer Oper dieses Meisters einen ehrenvollen Platz eingenommen haben. Sehr bekannt ist die prächtige, frische Overture des Werkes geworden, die noch häufig auf unsern Concertprogrammen figurirt und deren eigentümliche, inhaltreiche Einleitung uns besonders fesselt, während das schwungvolle Allegro leider zwei recht bedenklich inhaltslose Perioden aufweist. Interessant sind auch die Stellen der Oper, in denen melodramatische Musik verwendet worden ist und Cherubini mit grosser Deutlichkeit den gesprochenen Worten nachfolgt. Für unsere Zeit, die mit den Leitmotiven Richard Wagners vertraut ist, wird es merkwürdig sein zu erfahren, dass Cherubini im *Wasserträger* schon etwas ganz Aehnliches versucht hat, denn das Motiv des ersten Couplets wie der

Es-Dur-Arie Michelis kehren an bedeutungsvollen Stellen des Dramas mehrfach wieder. Kurz, der *Wasserträger* stellt jedenfalls Cherubinis künstlerischen Höhepunkt dar und soll von uns als wirklich klassisches Werk immer hoch gehalten werden.

Da bei Gelegenheit der zu dieser Oper gehörigen Overture ich auf diese Kunstgattung zu sprechen gekommen bin, so will ich sogleich der andern Werke ähnlicher Art gedenken, die hier hervorzuheben wären [sind]. Früher figurirten fast alle Cherubinischen Overturen auf den Concertprogrammen, und besonders im Leipziger Gewandhaus waren dieselben stets gern gehörte und vielbegehrte Repertoirestücke. Gleichwol sind die zu *Fanisca*, *Lodoisca*, *Elisa*, zu dem *Portugiesischen Gasthofs* und selbst zu *Medea* mehr und mehr zurückgezogen worden und behaupten sich ausser der *Wasserträger*-Overture hauptsächlich die zu *Anacreon* und den *Abencerragen*. Beide letztere sind höchst glänzende, vorzüglich gearbeitete, modern instrumentirte Overturen, die allerdings auch schon einer spätern Zeit angehören und bei den Orchesterspielern sehr beliebt sind, weil man sie als Paradestücke für das Orchester bezeichnen und mit einer virtuosen Aufführung derselben der imposanten Wirkung sicher sein kann. Die zu *Anacreon* zeichnet sich durch eine originelle Form aus, denn es sind eigentlich zwei ganz unabhängige Overturensätze aneinandergehängt worden. Cherubinis enormes Formgefühl hat aber diese Abweichung von der gültigen Regel so meisterhaft zu behandeln gewusst, dass niemals Einwendungen dagegen erhoben worden sind, man vielmehr das heitere und graziös lebenswürdige Werk stets mit grossem Vergnügen angehört hat. Der Schluss desselben, in welchem die Triller eine originelle Rolle spielen, ist von einer solchen Brillanz in der Wirkung.

Viel ernster gehalten und dem Stoffe einer heroischen Oper entsprechend, ist die Overture zu den *Abencerragen*. Kann man den Tadel nicht zurückweisen, dass die Introduction mehr hohles Gepränge als eigentlichen Inhalt darthue, so ist dafür das Allegro, obwohl in melodischer Erfindung nicht hervorstechend, doch so wirkungsvoll aufgebaut, so formvollendet und glanzvoll instrumentirt, besonders aber von soviel Feuer und Schwung be-seelt und bis zum Schlusse so effectvoll gesteigert, dass dies Stück wol noch auf eine geraume Zeit sich als Paradenummer in den Instrumentalconcerten

bewahren dürfte. An Inhalt steht die *Medea*-Ouverture hinter den beiden eben erwähnten kaum zurück; eigentümlich berührt, dass Cherubini, einer ascetischen Anwendung nachgebend, hier weder Posaunen noch selbst Trompeten angewendet, mit den vier Hörnern aber sehr bedeutende, zum Teil unheimliche Effecte erzielt hat.

Auch einige Streichquartette, besonders das in Es-Dur, verdanken wir dem Meister, die gleich seinen Opern mit denen der Grossmeister der Tonkunst auf eine Höhe gestellt worden sind, diesen Rang bei aller Form und Klangschönheit aber doch kaum verdienen. – Cherubini war zu sehr Romane (französisch gewordener Italiener), um wirklich im Haydn-Mozartschen Sinne Symphoniker werden zu können. Mangelte ihm auch keineswegs die contrapunctistische Meisterschaft, so hatte er doch nicht die zu jener Zeit eigentlich den Germanen ziemlich allein gehörige Freude am polyphonen Instrumentalstyle; er war zu vorwiegend Gesangscomponist, um der Instrumentalmusik auch dann noch mit vollster Liebe sich hinzugeben, wenn sie ihm die dem Orchestercomponisten zugänglichen Glanzmittel versagte. –

Wenden wir nun unsern Blick auf die Kirchenmusik Cherubinis, so muss [ich gestehen, daß ich mich] dem Urtheil bekannter und tüchtiger Musikhistoriker, nach welchem in Cherubini der grösste Kirchencomponist der Neuzeit zu verehren wäre, bestimmt entgegengetreten werden [nicht anschließen kann]. Sein bedeutendstes Werk auf diesem Gebiete ist das berühmte grosse c-Moll-*Requiem*, für Chor und Orchester ohne Soli geschrieben, das man seiner Zeit über das Mozartsche zu stellen sich nicht gescheut hat. Dasselbe hat einen äussern Anstrich von düsterer Erhabenheit, strenger Würde und kirchlicher Stimmung, – aber es ist ein theatralischer Zug in dem Ganzen nicht zu läugnen, der manchmal an der Echtheit der Empfindung zu zweifeln verleitet und das Gefühl wirklich kirchlichen Styles nicht recht aufkommen lässt. In dieser Beziehung berührt das Mozartsche Werk uns als das echter und wehevoller Empfundene. Auch fällt der eigentliche Erfindungsmangel in Cherubinis *Requiem* sehr bedeutend auf, wenn wir es gerade dem an eindringlichen und höchst plastischen Motiven so reichen Mozartischen vergleichen.

So scheint uns [Meiner Ansicht nach ist] z.B. das einzige *Recordare* Mozarts viel mehr Empfindung zu enthalten als das gesammte Werk Cherubinis. Dass bei alledem dies letztere seine grossen Vorzüge besitzt, dass ihm ausser Mozarts herrlichem Vermächtniss und Beethovens *Missa solennis* nicht viel in die-

sen neuern Zeiten Geschriebenes zur Seite zu setzen sein wird, sei keineswegs bestritten. Insbesondere sei die sehr schöne Stelle „sed signifer sanctus Michael“ hervorgehoben sowie der durch einen Basso continuo ausgezeichnete Schluss des *Agnus*, der einen feierlichen und durchaus würdigen Eindruck hinterlässt. Dass der Meister zu Beginn des *Dies irae* einen Tamtamschlag erklingen lässt, ist vielfach getadelt worden, und vielleicht auch hier mit Recht, da derartige Instrumente eigentlich nur zu dramatischem Zwecke verwendet werden können [überhaupt nicht in die Kirche gehören, am wenigsten], aber in eine Seelenmesse für die Verstorbenen nicht hineingehören. Im Übrigen ist die Instrumentation als sehr edel und dem trüben Character des Textes angemessen durchaus zu rühmen. Die einzige in diesem Requiem vorkommende Fuge will uns aber etwas verstandesgemäss und conventionell berühren.

Cherubini hat auch noch ein *Requiem* in d-Moll geschrieben, das sehr gepriesen, allerdings aber dem eben erwähnten nachgestellt worden ist. Einen hohen Wert kann seine vortreffliche *Messe in d-Moll* beanspruchen, die zwar auch das etwas kalte, verständige, herbe Wesen des Autors widerspiegelt, aber einzelne Stellen von sehr hoher und erhabner Schönheit aufzuweisen hat. Ganz besonders rühmt Langhans noch ein *Credo*, das im Palestrinastyl verfasst ist, Cherubini, dem Geschmack seiner Umgebung misstrauend, aber erst nur im vertrauten Freundeskreise vorgezeigt haben soll und das erst später in seiner Abhandlung über Contrapunct und Fuge zur Veröffentlichung gelangte. Da es mir nicht möglich war, desselben habhaft zu werden, muss ich mich auf die Autorität des erwähnten Herrn verlassen und will nur berichten, dass er dasselbe als eine wunderbare Composition bezeichnet.

Durch seine technische Meisterschaft war Cherubini in hohem Grade berufen, als Lehrer zu wirken, und hat als Director des Pariser Conservatoriums, in welcher Stellung er 1842 starb, auch Bedeutendes geleistet.

Wie war man aber zur Gründung dieses für die Entwicklung des gesammten französischen Musikbetriebes so hochwichtigen Institutes gelangt? Diese Frage verdient eine etwas ausführlichere Beantwortung. Unter den letzten Königen hatten bereits mehrere Musikschulen bestanden, doch waren dieselben in der Revolutionszeit aufgelöst worden. Ein gewisser Sarette vereinigte 1792 die Mitglieder eines Chores, welcher ebenfalls aufgelöst werden sollte, um sie als Lehrer einer Schule zu verpflichten, die hauptsächlich die Militärmusik zu pflegen hatte. Die Erfolge dieser Schule bestimmen das

Schreckensregiment des Convents, Sarettes Wünschen nachzugeben und das Institut in ein staatliches zu verwandeln. Obwol die Politiker nur an militärische Zwecke gedacht hatten, verlor doch Sarette nicht die allgemein musikalischen aus dem Auge. Die Anstalt wurde 1795 begründet und erhielt den Namen Conservatoire national de musique et de declamation. Wie Langhans ganz richtig bemerkt, ist es bezeichnend für den nationalen Character der Anstalt, dass in dieser auch noch heute officiell gebräuchlichen Benennung die Declamation neben der Musik gleichberechtigt erscheint; den, wie bekannt, haben in Frankreich Poesie und Darstellungskunst, die, schon im Altertum mit der Tonkunst vereint, die Trias der musischen Künste bildeten, den Herrschergelüsten der Musik von jeher besser zu widerstehen gewusst als bei den übrigen Nationen. Das Verhältniss hat sich auch inzwischen nicht geändert, seit bald einem Jahrhundert sind in Frankreich nicht nur alle Musiker, sondern auch alle Schauspieler von Bedeutung aus dem Pariser Conservatorium hervorgegangen. In der den Gesang wie alle übrigen Disciplinen fördernden Vereinigung des künstlerischen Studiums des Sprache mit dem Musikstudium wird man eine Hauptursache der Erfolge erblicken können, welche das Pariser Conservatoire fast auf sämtlichen Gebieten der practischen Musik, namentlich nach Seiten der Technik und des Vortrags errungen hat. Die Inspectoren wurden ernannt, nämlich Cherubini, Lesueur und Gossec, der von der Republik als Tyrtäus gefeierte Componist von Freiheits-Hymnen. Im folgenden Jahre übergab man Sarette die Oberleitung, der den Compositionslehrer Catel 1802 veranlasste, seinen *Traité d'harmonie*, auf Rameaus Principien gegründet, herauszugeben, eine vortreffliche Arbeit, die aber 1818 dem von Reicha veröffentlichten *Cours de composition musicale* weichen musste. Das Clavierspiel erhielt durch Lemoine und Kalkbrenner Förderung, der Gesang durch Garet (den grössten Sänger, den Frankreich besessen) und den Florentiner Mengozzi, die Violine aber durch Uebersiedlung des bereits früher genannten grossen italienischen Geigers Viotti nach Paris, aus dessen Schule das glänzende Dreigestirn Rodolphe Kreutzer, François Baillot und Pierre Rode hervorging. Napoleon förderte durch eine Pensionatseinrichtung für Interne sowie durch Begründung einer Bibliothek die Anstalt nach Kräften. Beim Regierungsantritt Louis XVIII. zum Scheine geschlossen, aber bald darauf als Ecole royale wieder eröffnet, erlangte sie mit der Ernennung Cherubinis zum Compositionslehrer und, nach Sarettes

Zurücktreten, zum Director immer grössere Bedeutung. Cherubini war es auch, der die berühmten Concerte des Conservatoriums schuf, deren Leistungen seit ihrer Begründung im Jahre 1828 bis zur Gegenwart nicht mit Unrecht für unübertroffen gelten. Dem vortrefflichen Dirigenten Habeneck ist unter anderem auch das grösste Verdienst um die endlich durchgesetzte Anerkennung Beethovens in Paris beizumessen, denn in den 30-er Jahren wollte daselbst von dem grössten Instrumentalcomponisten, der je existirt hat, niemand etwas gelten lassen. Richard Wagner war von einer Aufführung der *Neunten Symphonie* so hingerissen, dass er behauptete, erst durch solch vollendete Wiedergabe könne man Beethovens Compositionen wirklich kennen lernen. Nachfolger Cherubinis wurde Auber, auf den wir später ausführlicher zu sprechen kommen, diesem folgte Ambroise Thomas, später Massenet, der meines Wissens noch jetzt Director der Anstalt ist.

GASPARE SPONTINI

Steht Cherubini als specifischer Musiker sowol wegen seiner Universalität als wegen seiner technischen Virtuosität über Spontini und Rossini, so überragt ihn der erstere als Opern-Componist um ein Bedeutendes. Spontini stellt sich als den echten Erben Glucks dar; zwar fehlt ihm italienischer Melodienzauber nicht, aber eben so sehr ist ihm das specifisch-dramatische Talent zu eigen, das die Situationen, die sich abspielen, musicalisch aufs glücklichste zu illustriren und zu verdeutlichen weiss und sich durch Ernst, Grossartigkeit der Auffassung und Anschauung und Vornehmheit der Aussprache stets vor dem Ueberwuchern des rein sinnlichen gefälligen Elements zu wahren sucht. Spontini wird nicht mit Unrecht als der Repräsentant des napoleonischen Kaiserreichs bezeichnet. Die grosse Revolution hatte bekanntlich in einer Militärdictatur ihr Ende gefunden, und die Heere des siegreichen Frankreich überzogen Europa. Etwas von diesem triumphirenden Siegesgefühl, von dieser soldatischen Festfreude findet sich in aller Musik Spontinis. Man sieht überall Fahnen flattern, unabsehbare Heeresmassen sich aufrollen, – militärisch berührt die ganze Tonsprache, fast drei Viertel der Musikstücke zeigen Marschcharacter. Dazu kommt eine grosse Freude an Pomp, Ausstattung, Ballet und glänzender Instrumentation. Die sparsame Verwendung der

Posaunen hat mit diesem Meister aufgehört, denn für seine glanzvollen Scenen braucht er stets das glänzendste Orchester. In einer gewissen Weise hat er die moderne Instrumentirung inaugurirt, in seinen Ouverturen zu *Anacreon* und den *Abencerragen* folgt Cherubini schon dem Vorgange seines Landsmannes.

Durch Verwendung grösserer Blechmassen auf der Bühne hat sich Spontini auch dem Vorwurfe des Lärmmachens ausgesetzt, etwa wie Richard Wagner, als er zwölf Trompeten beim Wartburg-Einzug oder bei der Heeresversammlung im *Lohengrin* forderte. Bei derartigen Fällen ist aber stets die Localität und die mehr oder minder entfernte Stellung auf der Bühne zu berücksichtigen. Das grosse [ungeheure] Berliner Haus, in welchem Spontini lange Zeit waltete, konnte ebensowol eine grosse Glanzentfaltung des unten sitzenden Orchesters vertragen als eine Anhäufung militärischer Instrumente, besonders wenn sie in der Tiefe der Bühne oder gar hinter der Scene verwendet wurden. Denn in diesem Falle muss schon eine bedeutende Anzahl derselben zu Verwendung kommen, wenn sie überhaupt eine Wirkung ausüben sollen. Bloss Lärm zu machen, hat der Meister solche Anhäufungen, wenigstens in seinen drei grössten Werken *Vestalin*, *Cortes*, und *Olympia*, niemals gefordert, er war zu wahrhaftiger Dramatiker, um sich nicht immer der Scene, der Situation, bewusst zu sein und als Musiker ihren Forderungen zu fügen. Wie ich sagte, ist er als der echte Erbe Glucks anzusehn, der gewissermassen dessen Werk populär gemacht hat, da er verstand, die notwendigen Consequenzen zu ziehen, um seiner Zeit und seinen Zeitgenossen gerecht zu werden, und somit das von Gluck Angestrebte weiter zu entwickeln. Wenn er bei alledem nicht als ein Genie angesehen werden kann, das sich zur ganzen Höhe Glucks zu erheben wusste, so fordert dies eine Erklärung, die sich mir umsomehr zur Pflicht macht, hier zu geben, als sie gewöhnlich niemals zu geben versucht wird, während es für das Verständniss der Musikgeschichte doch so dringend notwendig ist, dass man sich über den in Frage stehenden Punct klar werde. Wenn wir gewohnt sind, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven als Musiker ersten Ranges anzusehn und sehr berühmten Namen wie z.B. Spohr, Spontini, Mendelssohn einen niedrigeren Platz einzuräumen, müssen wir aber gleichwol zugestehn, dass die letzterwähnten von ihrer Zeit angestaunt und gefeiert wurden als Meister, die die Kunst gefördert, vorwärts gebracht haben, wir uns also zu fragen haben, weshalb sie später die Musikgeschichte doch auf einen niedrigeren Rang verwiesen hat als die Grossen? Die Antwort liegt darin, dass die Kunst als solche fortschreitet, und zwar stetig fortschreitet, bis sie auf einem Gipfelpunct gelangt ist, auf welchem sie nur stehen bleiben kann, oder von dem sie absteigend sich wieder entfernen wird. Ferner auch darin, dass die Zeiten sich aendern und jede Zeit für ihre speciellen Bedürfnisse ihren speciellen künstlerischen Ausdruck verlangt. Schliesslich aber darin, dass die künstlerischen Indi-

vidualitäten verschieden geartet sind je nach Character, Willenskraft, Wissen, Können und Begabung.

An Grösse des persönlichen Characters, an Willenskraft und Ernst war Gluck allerdings Spontini überlegen, und hinsichtlich der Begabung konnte sich Gluck einer einfachen Majestät rühmen, zu der Spontini sich nie durchzuringen vermochte. So steht Gluck unbedingt [denn] als der Grössere da, und zwar zu einer Zeit, die die vielen Hülfsmittel, über die die Kunst zu Spontinis Zeit verfügte, noch nicht besass. Es war eben der Kleinere, dessen Bestimmung es gewesen, das Glucksche Streben fortzuführen, zu erweitern und populär zu machen. Die Zeit und die Zeitgenossen freuten sich des sichtlichen Fortschrittes, der durch Spontinis Wirken in der dramatischen Kunst zu spüren war, und der neuen Mittel, die er verwandte; sie freuten sich, dass ihre Epoche, ihr eigenes Denken und Fühlen musicalisch zur Darstellung gelangte, und übersahen dabei gern, dass der Meister an die Höhe der Gluckschen Persönlichkeit als Künstler nicht heranreichte. War der Kleinere stets nur ein Bruchteil des vorhergegangenen Grösseren, so würde er eben ohne weiteres unbeachtet bleiben und gar keinen Eindruck hervorbringen. Dadurch, dass er eine eigene Art besitzt, einen Fortschritt in der Kunst zur Erscheinung, Eigentümlichkeiten seiner anders gestalteten Epoche zur Darstellung bringt, vermag er zu interessieren, Teilnahme, ja Begeisterung für sich zu erwecken und sich neben den Grossen zu behaupten. Um Ihnen ein drastisches Beispiel zu geben, wie Componisten, die auch auf jenen Rang, den wir Spontini, Spohr, Mendelssohn gerne einräumen, keinen gerechtfertigten Anspruch erheben können, diese dennoch sich eine ganz ansehnliche Zeit hindurch neben viel Grösseren behaupten konnten, will ich nur an Lortzing erinnern, der zwar eine Zeitlang in den Hintergrund getreten ist, aber grade in unseren Tagen von den dankbaren Theaterdirectionen wieder eifrig hervorgehoben wird. Wie ich glaube, ist diese allgemeine Erläuterung nicht unnützlich gewesen, und so wollen Sie mich entschuldigen, wenn ich sie hier eingefügt und die Besprechung des Meisters Spontini eine Zeitlang unterbrochen habe.

Was Spontinis Leben betrifft, so stellt es sich interessant genug dar, um zu etwas ausführlicherer Erzählung einzuladen. Der Meister, Gasparo mit Vornamen, wurde 1774 nahe bei Ancona, in Mazolati geboren, einem Dörfchen, in welchem er nach Langhans 1851 auch gestorben ist. In Neapel ausgebildet, hatte er sich früh als Operncomponist versucht, ohne jedoch zu einem eigenartigen Style zu gelangen. Erst seine Uebersiedlung nach Paris sollte Spontini sich selbst erkennen lassen. Mit Gesangsstunden hatte er sich kümmerlich durchgeschlagen, eine Oper *Julie* war 1804 durchgefallen, dagegen hatte er die Freude, mit einer noch im selben Jahr aufgeführten andern namens *Milton* bedeutenden Beifall zu erringen. Der Dichter de Jouy hatte ihm kurz vorher den Text zur *Vestalin* überlassen, und mit diesem Werke, in welchem Spontini sich als der ganz eigenartige, der das napoleonische Kaiserreich repräsentierende Musiker zu erkennen gab und die nach unzähligen Hindernissen 1807 in Scene ging, fand er seinen neuen Styl und errang er sich Weltruhm. Der Neid der Collegen machte sich zwar geltend, aber trotz-

dem konnten sie nicht verhindern, dass der von Napoleon angesetzte Preis des Institut de France für die beste innerhalb eines Jahrzehntes aufgeführte Oper der *Vestalin* zuerkannt wurde. Als 1809 *Fernand Cortez* [gestaltete Zeitepoche zur Darstellung bringt, vermag er zu interessiren,] Teilnahme, ja Begeisterung folgte und Spontini in Paris die Leitung der italienischen Oper übernahm, wurde die Missgunst vollends zum Schweigen gebracht. Napoleons Stern erblich, und Spontini machte keine Anstalten, sich unter den neuen Verhältnissen in Amt und Würden zu erhalten. Seine grosse Oper *Olympia*, die 1819 aufgeführt wurde, gefiel weniger als ihre Vorgänger, obwol sie in musicalischer Beziehung fast noch interessanter genannt werden kann, und so ging der Meister gern auf den Antrag Friedrich Wilhelms III. ein, der ihn nach Berlin berief, allerdings unter der Bedingung, mit dem Titel Generalmusikdirektor als unbeschränkter Herr im Opernhause walten zu dürfen.

Der Theaterintendant Graf Brühl machte zwar Bedenken geltend, deren teilweise Berechtigung sich später herausstellen sollte. Gleichwohl war die Berufung des italienisch-französischen Meisters ein Glück für die Berliner Oper, welche nie nachher, geschweige vorher je so glänzende Tage erlebt hat als unter Spontinis Meisterleitung. Prachtvolle Mittel standen ihm zu Gebote, ein zahlreiches Orchester wusste er bald gewaltig in seiner Leistungsfähigkeit zu steigern, der Chor wurde massenhaft besetzt und für die Ausstattung auf das Reichlichste gesorgt. Insbesondere hatte aber der letzte Berliner Capellmeister aus italienischer Schule, der schon früher genannte Righini, als Gesangslehrer so segensreich gewirkt, dass die vocalen Einzelkräfte der Berliner Bühne auf sehr hoher Stufe standen. Es seien die Damen Milder-Hauptmann, Schulze Killitschky, der Tenorist Bader und der Bassist Blume erwähnt, deren Gedächtniss sich den Berlinern dermassen eingeprägt hat, dass noch [auch ich noch bei meinem Aufenthalte] zu Ende der 50-er Jahre vielfach die Namen der erwähnten Künstler mit schwärmerischer Verehrung genannt wurden.

Mit diesem Material begann nun Spontini zu arbeiten und entwickelte dabei einen solchen Feuereifer, eine solche Energie, dass sämmtliche an der Oper beteiligte Künstler bis zum kleinsten sich veranlasst fühlten, ihre Kräfte aufs Höchste anzuspannen. Allen Factoren des Musikdramas wendete der Meister seine Aufmerksamkeit gleichmässig zu und erreichte durch straffste Disciplin die nach allen Seiten hin denkbar vollendetsten Kunstleistungen.

Wie Gluck, später Weber, Richard Wagner, auch Auber und Meyerbeer hatte er nicht die Ansicht, dass mit Herstellung der Partitur die Hauptsache gethan sei, nein, das Kunstwerk musste lebendig werden durch die Aufführung, und zwar eine Aufführung, der der Componist eine ebenso peinliche Sorgfalt angedeihn liess, als er sie während des Schaffens bewiesen hatte. So erschien es denn nur selbstverständlich, dass, als der Meister mit solchen Kräften so gewissenhaft vorbereitet, seine *Olympie*, von dem bekannten Dichter E. T. A. Hoffmann (Callot H.) vorzüglich übersetzt und bearbeitet, herausbrachte, er bei dem Berliner Publicum einen enormen Triumph erlebte, der ihn seine weniger angenehmen Pariser Erinnerungen gern vergessen ließ.

Ueber den weitem Verlauf von Spontinis Leben lassen wir Langhans erzählen, da dieser die immerhin interessanten Vorgänge in ausführlicher Weise berichtet. Während der 10-jährigen Dienstzeit, zu der sich Spontini verpflichtet hatte und in der er an neuen Werken *Nurmahal* oder *das Rosenfest zu Kaschmir*, *Alcidor* und *Agnes von Hohenstaufen* in Scene setzte, hatte sich die Berliner Oper so gehoben, dass man sich beeilte, den Künstler für weitere 10 Jahre anzustellen. Nun aber begannen die zahlreichen Feinde, die er sich durch sein schroff-hochmütiges Benehmen gemacht, offen gegen ihn aufzutreten, – verstärkt durch die Anzahl derer, die im Hinblick auf die gleichzeitigen Bühnenerfolge Spohrs und Carl Maria von Webers einen deutschen Künstler statt seiner an <der> Spitze des Berliner Musiklebens wünschten, und geführt durch Rellstab, den einflussreichen Kritiker der *Vossischen Zeitung*, der die Wirksamkeit des Generalmusikdirectors mit äusserster Erbitterung bekämpfte, wie er denn später auch für nötig hielt, Chopin mit einer gleich starken Gehässigkeit entgegenzutreten. Spontini war unbesonnen genug, statt seine Kunst und seine Freunde für sich sprechen zu lassen, diesem Gebahren persönlich entgegenzutreten; er brachte es dahin, dass Rellstab seine Angriffe mit einer Gefängnisstrafe büssen musste, in Folge dessen die Zahl und Erbitterung seiner Gegner noch zunahm.

So wurde jahrelang fortgekämpft, bis 1840 mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. und der Anstellung eines neuen Intendanten, des Grafen Redern, der Conflict sich verschärfte. Bei einem Kompetenzstreit zwischen der Intendanz und dem Generalmusikdirector schien der neue Monarch, der übrigens für Spontini dieselben Gefühle hegte wie sein Vorgänger, auf Seite

der ersteren zu stehen, und dies veranlasste den aufs Höchste irritirten Künstler zu einer Erklärung mit dem Schlusspassus, eine Entscheidung zu seinen Ungunsten sei unmöglich, denn dies würde die Unterschrift und das geheiligte Wort zweier preussischer Monarchen compromittiren. Die Folge dieses unüberlegten Vorgehens war eine Anklage wegen Majestätsbeleidigung und Verteilung zu 9-monatlicher Festungsarrest, welche Strafe indessen – wie es heisst, auf Fürsprache Alexander von Humboldts – nicht vollstreckt wurde. Jetzt aber fühlte sich die Oppositionspartei stark genug, einen entscheidenden Schlag gegen den Verhassten auszuführen; der 2. April 1841 war der für die Geschichte des Berliner Opernhauses wenig ehrenvolle Tag, an welchem Spontini, in der Absicht, das in Umlauf gesetzt Gerücht seiner Amtsniederlage zu widerlegen, das Orchester betrat, um den *Don Juan* zu dirigieren, durch sein Erscheinen jedoch einen solchen Sturm im Publicum entfesselte, dass er nach minutenlangen, vergeblichen Versuchen, sich Gehör zu verschaffen, schließlich den Kampfplatz verlassen musste.

Damit hatte Spontinis Wirksamkeit in Berlin und zugleich eine der ruhmreichsten Epochen des Berliner Musiklebens für immer ihren Abschluss gefunden. Bei seinem Scheiden fehlte es ihm nicht an Auszeichnungen, vom König erhielt er ein huldvolles Schreiben, durch welches er mit Beibehaltung seines Titels und Gehaltes seiner Verpflichtungen entbunden wurde, die Singacademie, die er nicht ausstehen konnte, veranstaltete ein feierliches Abschieds-Concert; vorher schon hatte ihn die Universität Halle zum Ehrendoctor gemacht. (Soweit Langhans.) Von Berlin ging er auf Veranlassung Richard Wagners nach Dresden, um daselbst seine *Vestalin* zu dirigieren, die aber, weil er auf dem unglücklichen undramatischen Schlusse mit langen Balletten und Chören bestand, nicht viel Erfolg hatte. Doch verschmerzte er diesen Misserfolg, indem er noch in Dresden den dänischen Elefantenorden erhielt, mit dem der Adelsstand verknüpft war, während ihm von Rom aus die Kunde geworden, der Heilige Vater habe ihn zum Grafen von St. Andrea ernannt, eine Würde, die nach Langhans Bericht sich der überaus eitle Meister für nahezu 100000 Franken erkaufte hatte. Wie Richard Wagner berichtet, theilte ihm Berlioz, der Spontinis Sterbelager nicht verliess, mit, dass der Meister sich gegen das Sterben auf das Äusserste gesträubt habe. Als Berlioz ihm gesagt hatte, er könne nicht sterben, er sei „immortal“, verwies ihm dies Spontini ärgerlich mit den Worten: „ne faites pas d’esprit“.

Dieser Berliozschen Mitteilung zufolge müsste allerdings der Tod in Paris erfolgt sein, während nach Langhans, wie ich schon berichtet, der Meister in seinem Geburtsorte in Italien heimgegangen sein soll. Jedenfalls war schon mit den 30-er Jahren die Zeit vorübergerauscht [-gegangen], in der zu wirken er berufen war, für die Bestrebungen der Neuzeit hatte er kein Verständniss; konnten Rossini und Meyerbeer ihm (mit Recht) nicht imponiren, so scheint doch auch Beethoven für ihn nicht existirt zu haben, und somit kann man nicht etwa sagen, er sei für seinen Ruhm zu früh aus der Welt geschieden. Seine drei grossen Opern sichern ihm aber die Unsterblichkeit, auch wenn sie dauernd von der Bühne verschwinden sollten. Auch bin ich keineswegs so überzeugt davon, dass sie absolut für die Bühne verloren seien, denn wenn ihre Musik jetzt auch nicht absolut modern erscheinen will, so entbehrt sie doch nicht der Vornehmheit und des Interesses; die Texte kann man aber durchaus als gut gearbeitet und von dramatischem Leben erfüllt bezeichnen.

Sein erstes Hauptwerk, die *Vestalin*, die lange Zeit von den Verehrern der classischen Musik am höchsten gestellt worden ist, aber dem *Cortez* und der *Olympia* aber nur gleichzusetzen wäre [gleichzusetzen scheint], besitzt eine Textunterlage, die mit *Jessonda*, dem Winterschen *Opferfest*, Bellinis *Norma* viel Aehnlichkeit verräth [besitzt] und in Folge dessen vielleicht an Interesse eingebüsst haben mag. Der Römer Licinius kehrt als Triumphator heim, um das Mädchen, was er still verehrt hat, als Vestalin wiederzufinden. Da sie seine Liebe erwidert, ist sie tief unglücklich; die Oberpriesterin durchschaut und bedroht sie. Julia, die in der dem Einzuge folgenden Nacht das heilige Feuer der Vesta, von dem nach heiligem Aberglauben das Wohl des Staates abhängt, zu hüten hat, ist in Folge dessen auch verpflichtet, dem Sieger den Kranz zu überreichen. Sie bittet vergeblich, dieser Pflicht überhoben zu sein; im Anblick des Geliebten verwirrt sie sich, und ungehört von den Andern verrät sie ihm ihre Liebe. Licinius, der in Cinna einen treuen Freund gefunden, beschliesst, sie zu entführen und mit ihr zu fliehen. Julia, allein gelassen beim heiligen Feuer und von der Oberpriesterin vorher bedroht, nicht mit unheiligen Gedanken dem Altare sich zu nahen, sieht mit Schrecken, dass die Flamme erlöschen will, und fürchtet, dass die Gottheit, ihre innersten Gefühle erratend, zürne. Sie beschliesst deshalb, sich der Venus zu weihen, öffnet in Angst und Raserei die Tempelthüre und lässt Licinius ein. Während ihres seligen Beisammenseins erlischt das Feuer wirklich, zugleich aber nahen sich drohende Rufe des Volkes, das, aus irgendwelcher Ursache miss-

trauisch geworden, sich dem Tempel nähert. Es gelingt Julia Ueberredung, den bleiben wollenden Geliebten zur Flucht zu bestimmen, sie sinkt ohnmächtig zusammen. Die Vestalinnen treten herein, der Pontifex maximus und das Volk betritt gleichfalls die Scene, Julia kommt zu sich und bekennt ihre Schuld, aber ohne Licinius zu nennen.

Der Pontifex maximus wirft einen schwarzen Schleier über sie; damit ist sie verurteilt, lebendig eingemauert zu werden. Als die Execution im III. Acte vor sich gehen soll, auch das zu erwartende Eingreifen der Gottheit nicht stattgefunden hat (im Falle Vesta die Julia retten wollte, würde ein Strahl vom Himmel den auf dem Alter ausgebreiteten Schleier der Jungfrau verbrannt haben), sucht Licinius mit wenigen von Cinna für ihn aufgebotnen Truppen die Gefangne gewaltsam zu befreien. Er würde aber unterliegen, wenn nicht während des Kampfes ein Gewitter sich genähert hätte und schließlich der den Altar treffende Blitz den Schleier der Vestalin wirklich entzündete. Hiermit ist für die Oper ein glücklicher Ausgang gewonnen worden, und nun reihen sich dem Schlusse, nach welchem unser modernes Publicum, das, wenn es ihn nur ahnt, aus dem Theater eilt, nicht eine Secunde mehr zu halten wäre, eine Reihe von Gesängen, Chören, Balletnummern an, die die Geduld des damaligen Theaterpublicums und auch seine Genussfreudigkeit in hellstem Lichte erscheinen lassen.

Die Musik ist durchweg sehr edel, wohlklingend, der Situation angemessen und im Ganzen recht einfach gehalten. Hervorgehoben möge sein die, wenn nicht bedeutende, doch sehr eingängliche Ouvertüre mit ihrer originellen Einleitung und dem festlich freudigen Schlusse, das einst sehr populär gewesene Duett zwischen Licinius und Cinna, welches das Vorbild für ein ähnliches in der *Stimmen von Portici* abgegeben haben mag, die wunderschöne Es-Dur-Hymne der Vestalinnen, einzelne rührende Gesänge der Julia und der sehr gefällige, für den Spontinischen Styl, wie ich ihn zu Anfang der Vorlesung im Allgemeinen charakterisiert habe, durchaus bezeichnende Triumphmarsch. Im II. Acte enthält die grosse Soloscene der Julia, ihr schönes Es-Dur-Largo, dann das gradezu gewaltige Recitativ, die daran sich schliessende Angst und Wahnsinn athmende Arie ganz vorzügliche, als wirklich classisch zu bezeichnende Musik. Wunderbar ist aber auch vieles [alles] Folgende: die Oeffnung der Tempelthüre, der Ruf des Licinius „Julia!“, und die daran sich schliessenden bewegten Reden und Gegenreden. Dagegen will uns das allerdings [ganz] schwungvoll und feurig gehaltne B-Dur-Duett, welches Spontini am Schluss der Oper wiederholen lässt, doch etwas conventioneller und als weniger echt empfunden.

den berühren. Vortrefflich ist auch [aber wieder] das grosse Trio mit Cinna, in dem die Form so frei behandelt, die Modulation so kühn gestaltet ist, dass man im Hinblick auf die damalige Zeit von Verwunderung erfüllt sein muss. Der äusserst heftige Chor der die Abtrünnige Bedrohenden, die wunderbar rührende Cantilene der Jungfrau in fis-Moll seien noch als weitere Schönheiten dieses Aufzuges hervorgehoben.

Das Schlussensemble scheint mir dagegen zurückzustehn; es zeigt eine an manchen Partien der *Vestalin* überhaupt nicht zu läugnende Monotonie und wird von andern gleichartigen Piecen Spontinis, der gerade in Chören und Ensemblesätzen Grossartiges geleistet und all seine Zeitgenossen überragt hat, sehr in den Schatten gestellt. Der III. Act hält sich im Ganzen auf der Höhe des Styles. Doch ist, wie gesagt, zu bedauern, dass von einem wirklich musicalisch sehr bedeutenden Abschluss aus Rücksicht auf die damals so beliebten und massenhaft angehängten Ballets Abstand genommen worden ist. Der Trauermarsch der Vestalinnen, der Abschied der Julia von der Oberpriesterin und ihren Schwestern, das wunderschöne Gebet der Vestalinnen und das bedeutende d-Moll-Ensemble, während dessen das Gewitter tobt und der Alles zum Guten lösende Blitz in den Altar schlägt, wären hier noch anzuführen.

Tritt in der *Vestalin* die Primadonna besonders hervor, so im *Cortez* die Tenorpartie. Der kühne Abenteurer ist wie geschaffen, den Haupthelden einer Oper vorzustellen, und, da der Textdichter all die geschichtlichen Züge von Grausamkeit, die sein Bild beflecken, getilgt hat, so wird uns dieselbe zu einer sehr sympathischen Erscheinung von stellenweise hinreissendem Zauber. Alvarez, Cortez' Bruder, ist in Gefangenschaft des Montezuma geraten und soll mit mehreren andern von der rachsüchtigen Priesterschaft der erzürnten Gottheit geopfert werden. Dies wird vom Könige verhindert, der in Alvarez ein wertvolles Pfand erblickt. [Sein vorzüglichster Krieger, Telaseo, besitzt eine Schwester, Amazity, die zu Cortez geflüchtet ist vor den sie verfolgenden Priestern, welche er als ohnmächtig verhöhnt hatte und deren Rachsucht ihre und Telaseos Mutter zum Opfer gefallen war. Sie kehrt unvermutet nach Mexico zurück und erbittet das Leben des Alvarez, da, ohne dies zu gewähren, Mexico der Wut des erzürnten Helden sowie ganz Spaniens erliegen werde. Indem sie noch dazu erkennen lässt, dass sie Cortez liebt und der christlichen Religion zugethan ist, Montezuma andererseits von Cortez' geringer Macht und sehr misslicher Lage Kunde hat, wird das mutige Mädchen nicht nur von der erzürnten Priesterschaft bedroht, sondern auch der König und Telaseo wenden sich von ihr ab. Als das befragte Orakel sich ungünstig ausgesprochen, auch ein herbeieilender mexicanischer Heerführer von neuen Erfolgen des Cortez berich-

tet hat, gewährt Montezuma Amazitys Bitte, zu Cortez zurückkehren und Waffenruhe vermitteln zu dürfen.

Cortez befindet sich im II. Acte thatsächlich in einer misslichen Lage, da seine eignen Leute schwierig geworden sind und volle Rebellion gegen den Führer auszubrechen droht. Die zurückkehrende Amazity teilt ihm das Loos seines Bruders mit, der Spanier Morales verhehlt ihm nicht, dass die eignen Soldaten zur Meuterei geneigt sind. Telaseo, der mit grossem Gefolge als Bote des Montezuma kommt, sucht Cortez, nachdem er seinen Mut gerühmt, in Güte zum Verlassen des Landes zu bewegen, und lässt Geschenke sowie Gold verteilen, welche Gaben übrigens nebenbei auf die unsicher gewordenen spanischen Soldaten als Bestechungsmittel einwirken sollen. Eine heitere Festlichkeit, die nun folgt, wird plötzlich unterbrochen durch die hereinstürzenden Meuterer, denn sie verlangen Heimkehr nach Spanien. Cortez bewährt sich in dieser grossen Scene als Held, er schlägt sie durch die Macht seiner Beredsamkeit dermassen, dass sie reuig zu Boden sinken. Nachdem er ihrer wieder sicher ist und Telaseo überzeugt hat, dass die Verführungskünste nichts gefruchtet haben, behält er letzteren als Geisel zurück, verbrennt die spanische Flotte (von der man allerdings nicht recht begreift [weiss], wie sie vom mexicanischen Golf aus auf das 8000 Fuss hohe Hochplateau, wo die grossen, die Hauptstadt umgebenden Binnenseen sich befinden, hinaufgeschleppt worden sein mag) und zieht mit seiner kleinen mutigen Schaar auf die Stadt Mexico zu.

Im III. Act entlässt Cortez, der nach Montezumas Versprechen Alvarez zurückerwartet, den Telaseo. Amazity versucht umsonst, vom scheidenden Bruder ein versöhnendes Wort zu erlangen. Er verstösst sie als Abtrünnige. Der Freund von Cortez, Morales, meldet ihm, dass Alvarez zwar freigegeben worden sei, nach Telascos Rückkehr das Volk aber von Wuth erfasst, ihm die Freigelassenen entrissen und in der Priester Haende zurückgeführt habe. Cortez führt zornig die Seinen gegen Mexico, Amazity, die sich nicht halten lassen will, versucht auf einem unterirdischen, ihr bekannten Gange in die Königsburg zu dringen und fällt den sie hassenden Priestern in die Haende. Montezuma will sowol das Leben der gefangenen Spanier wie der Amazity retten; als er aber in den Kampf geeilt ist, die Hauptstadt gegen Cortez zu verteidigen, machen die Priester, von düsterm Wahne besessen, die Opfer müssten unbedingt gebracht werden, Anstalt, das blutige Werk zu thun, und nur im letzten Augenblicke wird Amazity durch die siegreich eindringenden Spanier vor einem schrecklichen Ende bewahrt. Der grosse Edelmut, den nun Cortez entfaltet, bringt alles zum guten Schluss, so dass trotz der brennenden Stadt die Oper ebenfalls, wie es Spontini nun nicht anders liebte, unter Balleten, Jubelchören und Festlichkeiten zu Ende gebraucht werden kann.

Soll die Musik mit einigen Strichen characterisiert werden, so ist zu sagen, dass der Styl von dem der *Vestalin* sich wesentlich nicht unterscheidet, wie wir denn auch in der *Olympia* den Meister der vorangegangenen Werke ziemlich unverändert wiederfinden. Die *Cortez*-Musik ist aber kecker, frischer und würde uns im Ganzen als interessanter berühren. Ich habe für meinen

Teil diese Oper der *Vestalin* immer vorgezogen. Das Hauptgewicht ruht allerdings in den Chören und grossen Ensemblesätzen, und durch die Bedeutung, die hier diesem Teile der Oper geworden ist, hat der *Cortez* Anspruch, als epochemachendes Werk angesehen zu werden. Alle die gewaltigen [grossen] Finales, ohne die später die grosse Oper undenkbar schien und die selbst Richard Wagner in *Tannhäuser* und *Lohengrin* nicht verschmähen wollte, haben ihren Ursprung genommen aus Spontinis *Cortez*. Insbesondere das I. Finale zeigt sich als eine Massenwirkung, wie sie vorher auf dem Theater noch nicht gewagt worden, und wirkt auf den Musiker in unwiderstehlicher, zwingender, über alle Maassen imposanter Weise. Da *Cortez* früher hier noch öfter gegeben worden – die Rolle gehört zu den bedeutendsten von Josef Tischatschek –, so hatte ich Gelegenheit, die Wirkung mehrfach zu erproben, und allerdings gleichfalls zu constatiren, dass das betreffende Stück das Publicum ganz kalt liess. War hieran einestheils die Uebersättigung schuld (denn auch die berühmte *Schwerterweihe* in den *Hugenotten* habe ich öfters ohne jegliche Theilnahme vorübergehn sehn), so muss doch bei diesem Finale die ungünstige Situation in Anschlag gebracht werden. Es steht eben bloss eine gewaltige singende Masse vor uns, die, zuerst ängstlich durcheinander schreiend, sich plötzlich zu heroischer Thatkraft begeistert, aber zu keiner entscheidenden Handlung gelangt. Der Vorhang fällt, ohne dass wir eigentlich genau wissen, was die Folge dieser Massenfaltung sein werde, geschweige denn, dass wir, wie heute dies so grundsätzlich gefordert wird, ein überraschendes Bild, welches den Act schliesst, zu schauen bekämen. In Folge dessen bleibt das Publicum dann gewöhnlich kalt, während der Musiker fasciniert ist. Denn, was die Musik in dieser Beziehung leisten kann, ist hier geschehen und ich möchte nicht sagen, dass durch irgend ein andres Finale die hier geäusserte musicalische Wirkung überboten worden sei. Von andern Stücken dieser Art sei der prachtvolle Chor in Es-Dur der meuternden Soldaten zu Anfang des II. Actes, der wilde Mexicanische h-Moll-Chor, durch welchen die Gefangnen bedroht werden und der am Schluss der Oper wiederholt wird, insbesondere aber die grosse Scene hervorgehoben, in der *Cortez* durch die Macht seiner Persönlichkeit die Rebellen bezwingt. All diesen Sätzen ist eine grosse Frische, Kühnheit, ja Keckheit eigen, stellenweise stossen wir auch auf jene Ungeschicklichkeiten, die sich nicht selten bei den specifischen Dramatikern vorfinden und von Gluck bis zu Richard Wagner denselben vorgeworfen worden sind, wie z.B. der von der musicalischen Theorie in keiner Weise zu rechtfertigende plötzliche Eintritt des Es-Dur in dem erwähnten Chore der Meuterer als eine solche Ungeschicklichkeit zu bezeichnen <ist>, die bei alledem eine überraschende und sehr wol angebrachte Wirkung äussert. In derartigen Momenten ist der zum Dramatiker berufene Musiker eben so selbst beteiligt an der Scene, und so einzig damit beschäftigt, sie in mög-

lichster Treue wiederzugeben, dass es ihm auf eine mehr oder weniger unlogische Harmoniefolge nicht so viel ankommt.

Die grosse Scene, in welcher Cortez die Rebellen zwingt, die berühmten Worte ausspricht: „Ich bleibe hier“ und zuletzt dem erstaunten Telaseo die brennende Flotte zeigt, gehört zu den bedeutendsten Aufgaben, die einem Heldenentore gestellt werden können. Findet sich ein solcher, der der Aufgabe voll gewachsen ist, so ist denn aber auch eine dramatische Wirkung gesichert, die nicht leicht überboten werden kann, wenigstens solange man von tief tragisch erschütternden Scenen absieht. Die Rolle der Amazity ist in den Arien und Ensemblesätzen etwas conventioneller gehalten und weist nicht so rührende Stellen auf wie die der Vestalin; dagegen sind Alcares und die Gefangenen mit grosser Liebe behandelt; insbesondere die dreistimmige Hymne im Anfang des I. Actes (ohne Begleitung) zählt zu den schönsten Stücken der Oper; sie mag Veranlassung zu dem ebenfalls der Begleitung entbehrenden Terzett in *Robert der Teufel* gegeben haben. Für den Fanatismus der Priester hat der Meister ganz entsprechende Töne gefunden, auch gibt er sich häufig genug Mühe, ein speciell fremdländisch-mexicanisches Colorit über gewisse Stellen auszubreiten; seine Characteristik bedient sich aber nur selten der Melodik, mehr der Harmonik und der Instrumentation. Mozarts Kunst, durch die Art des Gesangs selbst die Figuren deutlich zu unterscheiden, ist ihm ebenso versagt geblieben wie vielen andern Nachfolgern des Meisters. In gewissen Complicationen zeigt übrigens Spontini wieder die grosse Geschicklichkeit des erfahrenen Dramatikers. So weiss er sehr gut, dass, um das Orakel vernehmlich, feierlich und wirksam zu machen, er acht Stimmen braucht, die aus der Tiefe heraus unisono die Verkündigung singen; ferner gelingt ihm sehr gut, den spanischen Feldmarsch sieghaft, aber stets unterbrochen hereinklingen zu lassen, während die Priester das schaurige Opfer vorbereiten.

In dieser Beziehung erscheint seine Kunst eher gesteigert als vermindert, wenn wir uns zur Betrachtung der *Olympia* wenden. Sie ist am schnellsten von der Bühne verschwunden, und deshalb hat sich ein Vorurteil gegen dieses Werk festgesetzt, das meiner Ansicht höchstens durch die etwas conventionelle Structur der ersten Hälfte des ersten Actes sich einigermassen begründen liesse. Dass ich mich durch den nicht günstigen Eindruck dieser Teile nicht habe abhalten lassen, auch die ganze Oper zu studiren, hat mich sehr befriedigt, indem die hier gewonnene Ausbeute sich als so wertvoll erwies, dass mir *Olympia* als ein durchaus seinen Vorgängern gleichstehendes Werk erschienen

ist. Auch der Ansicht von Langhans kann ich mich nicht anschliessen, nach welcher der undramatische Stoff sich schädlich erwiesen haben sollte.

Alexander der Grosse, von dessen Ermordung die Weltgeschichte durchaus nichts berichtet, wird in dieser Oper als durch Mord aus der Welt geschieden angenommen. Man hält Antipatis, den Vater des Cassander, und teilweise auch den letzteren für die des Verbrechens Schuldigen. Cassander hat sich mit einem andern Fürsten, Antigonus, verbunden, um eine feindliche, in Asien gebildete Ligue zu bekämpfen. Antigonus fordert als Preis die Hand einer schönen Scavin, Amenas, welche Cassander selbst zu seiner Gemalin erheben will und hinter der sich niemand Geringeres verbirgt als Olympia, die aus dem Massacer gerettete Tochter Alexanders des Grossen. Cassander weiss seinen Wunsch durchzusetzen und eine Priesterin, die im Heiligtume des Hierophanten Zuflucht gefunden, mit Namen Arzane, wird aufgefordert, den Bund einzuweihen. Als sie Cassander erblickt, schreit sie laut auf, weigert sich, die heilige Handlung vorzunehmen, und beschuldigt Cassander des Mordes. Im II. Acte gibt sie sich dem Hierophanten als Statira, Wittve Alexanders, zu erkennen. Auch sie hat der Dolch getroffen, und da ihn Cassander ihr aus der Brust gezogen, Olympia von ihrem Lager weggerissen und verschwunden ist, hält sie ihn für den Mörder von allen dreien. Als der Priester in sie dringt, der Götter Wunsch zu willfahren und sie eine Begegnung mit Olympia zugibt, erkennt sie nach einiger Zeit und an gewissen Anzeichen ihre verloren geglaubte Tochter. Sie stellt sie nun zwischen die Tochterpflichten und die geheime Liebe zu ihrem bestimmten Gatten. Diese wie alle andern Situationen kann man, wie mir scheint, nur als hochdramatisch und durchweg interessant bezeichnen. Da Spontini sie durchaus lebendig und musicalisch bedeutend zu gestalten gewusst hat, so sehe ich auch nicht ein, warum *Olympia* uns nicht ebensogut noch interessiren sollte als ihre Vorgängerinnen, die sich länger auf der Bühne erhalten haben. Es erübrigt mehr noch zu berichten, dass Antigonus durch feindliches Dazwischentreten den Conflict schärft und hierdurch die Grundlage zu dem prachtvollen II. Finale liefert sowie dass eben derselbe im III. Act, als es zwischen ihm und seinem Rivalen zu offenem Kampfe gekommen ist, auf den Tod verwundet, sich selbst als Mörder Alexanders zu erkennen gibt und dadurch die Versöhnung zwischen Statira und Cassander, die Verbindung des letzteren mit der Olympia ermöglicht. – Was die Musik betrifft, so möchte ich [sie eher gewählter und vornehmer finden], wie schon gesagt, die erste grössere Haelfte des I. Actes von den andern Partieen des Werkes unterschieden wissen. Spontini trägt in diesen Anfangsscenen ein etwas affectirtes, gekünsteltes, geschraubtes Wesen zur Schau, das sich in nicht natürlichen Harmoniefolgen, in gezierten melodischen Floskeln gefällt und den ohne Vorurteil Herantretenden keineswegs sympathisch berühren dürfte. Sowie aber die Handlung in Fluss kommt und das dramatische Leben zu erwachen beginnt, verschwindet alle Geschraubtheit. Spontini wird wieder er selbst, und wir finden ihn nicht nur auf seiner alten Höhe, sondern nach Seite der Harmonik und der freieren formellen Gestaltung im Fortschreiten begriffen. Das I. Finale stellt sich uns schon als sehr feuriges und schwungvolles Stück dar, im II. Acte aber interessirt so ziemlich alles vom Anfang bis zum Ende. Die grosse Scene der Statira und des Hierophanten und die Erkennungsscene zwischen Mutter und Tochter, besonders aber das von ausserordentlich dramatischem Leben erfüllte grosse Terzett zwischen den beiden Frauen und Cassander, ein durch die Ungebundenheit und Originalität seiner Gestaltung höchst auffälliges Stück seien gebührend hervorgehoben. Mit dem II. Finale aber, einem ungeheuren Massensstück, in bewundernswerter Grossartigkeit entworfen [ausgeführt], das dem grandiosen I. Finale

des *Cortez* vielleicht noch überlegen sein und es in der Wirkung, die zu erleben uns leider nicht vergönnt war, es überstrahlen dürfte.

Mit diesem Finale hat Spontini (um ein viel missbrauchtes Wort hier an richtiger Stelle zu verwenden) sich selbst übertroffen. Schon dieses Actschlusses halber wäre es wünschenswert, die Oper möge von einem unternehmungslustigen Director wieder hervorgesucht werden. Der II. Act stellt, wie dies auch als allgemein zu befolgende Regel gilt, den Höhepunct des Werkes dar, aber der III. kann als durchaus interessant bezeichnet werden und beeinträchtigt keineswegs [stellt] die erreichten Wirkungen [nicht in Frage]. Insbesondere sind Spontini die aufregenden kriegerischen Scenen sowie der Tod des verbrecherischen Antigonus sehr gut gelungen, und nur der für unsre Geduld wieder viel zu sehr hinausgezögerte Abschluss der Oper vermag das Interesse zu vermindern, welches, solange die Handlung im Fortschreiten begriffen, auch durch die Musik stets rege erhalten wird.

[Im Uebrigen kann dies Werk, das nur eine kurze Zeit lang gegeben wurde und von dem sich nur die glänzende, auch in Populärconcerten gern gehörte Ouverture bis in die Gegenwart gerettet hat, keine weiter eingehende Besprechung erfahren und soll einzig erwähnt werden, dass es ein Finale besitzt (das II.), in dem der Meister eigentlich über den *Cortez* noch hinausgeht und sich in Bezug auf Grossartigkeit sozusagen selbst übertrifft. Dies Stück in einem grossen Chorchconcerte zur Aufführung gebracht zu sehn, würde sehr wol der Mühe verlohnen und einem intelligenten Dirigenten zur Ehre gereichen.]

Im Ganzen genommen, bekundet sich der Schöpfer dieser drei grossen Werke als eine imposante Erscheinung, die in gewisser Hinsicht epochemachend genannt werden muss. Bis auf Richard Wagners Zeit hinaus hat er eingewirkt auf die dramatische Musik, und kaum ein dramatischer Componist, der die ernste Oper als Aufgabe betrachtet, wird an ihm vorbeigegangen sein, ohne ihn zu studiren und von ihm zu lernen. Als er 1851 starb, widmete ihm Richard Wagner einen Nachruf, der mit den Worten schloss: „Spontini starb, und mit ihm ist eine grosse hochachtungswerte und edle Kunstperiode nun vollständig ersichtlich zu Grabe getragen worden. Sie und er gehören nun nicht mehr dem Leben – sondern der Kunstgeschichte einzig an. Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der *Vestalin*, des *Cortez* und der *Olympia*.“ Mit diesen letzteren Worten können auch wir von dem italienischen Meister Abschied nehmen.

Von andern französischen Componisten, die die ernste Oper gepflegt haben, wären nur zu nennen Lesueur, ebenfalls ein Liebling Napoleons I., der ihm, als Paesiello nach Italien zurückkehrte, von diesem als Ersatzmann empfohlen worden war und dem der Kaiser, nachdem Lesueurs Oper *Die Barden* einen grossen Erfolg errungen hatte, seine Gunst in auffälliger Weise zu Theil werden liess. Zuerst war Lesueur als Kirchencomponist aufgetreten und hatte durch eigentümliche Motetten, in denen er sehr der Tonmalerei gehuldigt,

Aufsehn erregt. Dies hatte sich aber an ausschlaggebender Stelle in Missfallen umgewandelt, und schliesslich war ihm die Thätigkeit in der Kirche verboten worden. Hierdurch wurde Lesueur bestimmt, Operncomponist zu werden; Bedeutung für die Entwicklung der ernsten Oper hat er aber nicht geleistet, dagegen soll er in späteren Jahren als Compositionslehrer am Pariser Conservatorium eine anregende Wirksamkeit entfaltet haben. Als durchaus unbedeutend stellt sich auch Paer dar, dem gleichfalls Napoleons Gunst in hohem Grade lächelte und dessen Oper *Sargino* von ganz Europa mit Entzücken aufgenommen wurde. [Ich habe mir die Mühe nicht verdrissen lassen,] Beim Durchstudieren dieses auf einer überaus einfältigen, durchaus interesselosen dichterischen Unterlage aufgeführten Werkes [durchzustudiren und kann nur versichern, dass ich] wird uns der Eindruck trostloser Oede und Langweiligkeit nicht erspart werden [davon erhalten habe], während wir keinem Zuge begegnen dürfen, der die ihm seiner Zeit so verschwenderisch bewiesne Gunst der Menge zu erklären vermöchte [mir hätte erklären können].

FRANZÖSISCHE KOMISCHE OPER

Wenden wir uns dennoch der andern Strömung zu, die uns die Weiterentwicklung der nationalen französischen heiteren Oper veranschaulichen soll und als deren Ausgangspunct Grétry, als deren Höhepunct Boieldieu zu gelten hat. Eigentlich haben wir, wie schon früher erwähnt, in Grétry den ersten Abschluss der von Duni begonnenen, von Rousseau weitergeführten Richtung zu erblicken. Durch Méhul und Cherubini aus der Gunst des Publicums verdrängt, konnte er dieselbe auch nicht wiedergewinnen, als er sich zu einer Styländerung entschloss. Die Herren Dalayrac und Isouard (auch Nicolo zunächst), die sich nach ihm behaupteten und die Verbindungsglieder darstellen, die zu Boieldieu führen, sind Grétry keineswegs überlegen, und man steht da wieder einer der vielen Ungerechtigkeiten gegenüber, die sich zu allen Zeiten wie in der allgemeinen Weltgeschichte auch in der der Kunst, Literatur und Musik oft gezeigt haben. Beides sind anmutige Talente, aber weder mit Grétry, geschweige Mehul und Cherubini können sie sich als Musiker nicht entfernt vergleichen, an Boieldieu kommen sie aber auch nicht heran, insoweit von Anmut, Grazie und Liebenswürdigkeit die Rede ist. Denn soviel

die Werke der Genannten von diesen Eigenschaften enthalten mögen, hat sie doch grade Boieldieu entschieden überflügelt.

Dalayrac (1753–1809), Componist von einem halben 100 Opern, erregte Aufsehn durch das Werk *Nina, ou la folle par l'amour*, weil in diesem zum ersten Male der Versuch gemacht wurde, eine Wahnsinnige auf die musicalische Scene zu bringen, und, wie der Erfolg bezeugte, auch vollständig gelang. Zu verdanken hatte der Künstler denselben aber einer darstellenden Künstlerin allerersten Ranges, der Louise Rosalie Dugazon, die diese Wahnsinnige so hinreissend wiedergab, dass alle vorher geltend gemachten aesthetischen Bedenken zum Schweigen gebracht wurden.

Im Gegensatz zur gewöhnlichen Regel blieb ihr Name bei den Franzosen so lebendig, dass die von ihr vertretenen Rollenfächer der jugendlichen Naiven und der Mutter noch heute den Namen jeunes D. und Méres tragen.

Isouard, der von den Franzosen gewöhnlich Nicolo genannt wird, war in Malta geboren und der Nationalität nach eigentlich Italiener. Die Sorglosigkeit und Nachlässigkeit seines Styles, die auch in seinem Hauptwerke *Cendrillon*, das die deutsche Sage des Aschenbrödel zur Grundlage hat, sich recht unliebsam bemerkbar macht, wurde sorgfältiger in seiner Arbeit als Boieldieu auftrat, der sehr zu feilen gewohnt war und für ihn eine gefährliche Concurrnz bildete. In dieser *Cendrillon* kann man viele Spuren eines leichten, mit melodischer Erfindung begabten Talentes finden, das auch die Gabe hatte, komische Wirkungen zu erzielen und sogar die Characterisirung der Personen sich angelegen sein liess, wie denn z.B. im ersten Musikstücke der *Cendrillon* die beiden aufgeblasenen und herzlosen Schwestern dem Aschenbrödel ganz glücklich gegenübergestellt sind. Im grossen Ganzen ist aber doch die Ausbeute sehr dürftig, und es begreift sich leicht, dass der Autor der *Weissen Dame* diese Musik zum Verstummen bringen konnte. Auch Méhul, der hauptsächlich für die ernste Oper berufen war, hat sich auf dem Gebiete der komischen mit Glück versucht. Wie schon gesagt, steht er als specifischer Musiker sehr hoch über den vorerwähnten Componisten. Wenn seiner Zeit Cherubini als Mittelglied auch in dieser Strömung erwähnt wurde, so geschah es hauptsächlich im Hinblick auf seinen *Wasserträger*, der denn doch mit der grossen Oper sich wenig berührt [nicht zu thun hat], so ernst auch die ihn erfüllende Handlung sein mag und der jedenfalls auf alle seiner Zeitgenossen ganz bedeutend eingewirkt hat.

Die angenehmste Seite des Franzosentums, die bezaubernde Liebenswürdigkeit, die sich selbst unbewusste Anmut und Grazie in unvergleichlicher Weise musicalisch wiederzuspiegeln, war ein Componist berufen, der zuerst, seitdem Musik gemacht worden ist, den Triumph erfahren hat, dass sein Meisterwerk 1000 Mal auf derselben (der Opéra comique in Paris) in Scene ging. Ich habe daselbst die 1285. oder 86. gesehn und glaube, dass die *Dame blanche* jetzt nahe an der 2000. Aufführung stehn wird. Adrien Boieldieu ist der volkstümlichste französische Tonsetzer geworden, hat aber auch bei uns eine solche liebevolle Aufnahme gefunden, dass wir *Johann von Paris*, insbesondere aber *La Dame blanche* stets zu sehr gern gesehnen Repertoirestücken der deutschen Bühne gezählt haben und die letztere Oper wahrscheinlich noch auf recht lange Zeit dazu zählen werden. Er wurde 1775 in Rouen, das ihm auch ein Denkmal gesetzt hat, geboren und starb 1834 in Jarcy bei Paris. In Rouen hatte er bereits eine einactige Oper mit Beifall aufgeführt, war im Jahre 1794, als das Schreckensregiment in Paris beseitigt war, nach der Hauptstadt gepilgert und hatte bei dem Clavierfabricanten Erard freundliche Aufnahme gefunden. Er lernte Mehul und Cherubini kennen, die ihn als Componisten förderten, sowie den schon genannten grossen Sänger Garat, der seine anmutigen und melodischen Romanzen gerne vortrug. 1800 brachte er den *Calif von Bagdad* auf die Scene, eine Oper, die seine frühern Werke übertraf und ihn auch im Ausland bekannt machte. Häusliches Unglück in Folge einer unüberlegt geschlossenen Ehe verleitete ihn, Paris zu verlassen und einem Rufe nach Petersburg Gehör zu geben, wo er Capellmeister werden und sich verbindlich machen sollte, jährlich drei Opern zu componiren, deren Stoffe der Pariser selbst zu bestimmen sich vorbehielt. Wahrscheinlich ist es dieser sonderbaren Bestimmung zuzuschreiben, dass der Meister nur acht Jahre in Russland verblieb und die dort entstandenen Werke auch nicht zu denen zu zählen sind, die seinen Ruhm vermehrten. Ausgenommen wurden von ihm selbst die zu Racines *Athalie* gesetzten Chöre, die er zu seinen besten Arbeiten rechnete und die mit der Mendelssohnschen Composition zu vergleichen wol interessant sein dürfte.

Als er 1811 nach Paris zurückkehrte, war Nicolo Isouard der Alleinherrscher auf der komischen Bühne, und Boieldieu musste sich gewaltig anstrengen, um mit ihm den Kampf bestehn zu können. Es gelang ihm aber, seinen Nebenbuhler mit der Oper *Johann von Paris* vollständig zu schlagen; man er-

kannte in ihm einen Méhul und Cherubini ebenbürtigen Künstler und wählte ihn zu Mehuls Nachfolger ins Institut de France, als dieser 1817 starb – eine Massregel, die Isouard, der sich auf die betreffende Stelle gewissermassen Rechnung gemacht hatte, so aus der Fassung brachte, dass er bald darauf Mehul in den Tod folgte. 1818 schrieb Boieldieu *Chaperon rouge*, das Rothkäppchen, das wieder ungemein gefiel und von vielen über *Johann von Paris* gesetzt wurde, – 1825 endlich trat er mit der *Weissen Dame* vor das Publicum und erreichte damit einen der grössten und nachhaltigsten Erfolge, die je einem derartigen Werke zu Theil geworden. 1829 trat er mit *Les deux nuits* auf, an welchem Werke er acht Jahre gearbeitet und gefeilt, erlebte aber nur eine kühle Aufnahme und nahm sich diesen Misserfolg sowie den Verlust eines Jahresgehältes, der in Folge der Juli-Revolution ihm entzogen wurde, so zu Herzen, dass er einer Krankheit verfiel, von der erst nach langem Siechthume ihn der Tod erlöste. Auch als Compositionslehrer ist Boieldieu im Conservatoire thätig gewesen, und seine Schüler Auber und Adam, welche beide zu Berühmtheit und Popularität gelangten, geben gutes Zeugnis für seine pädagogische Begabung. Interessant ist, dass der sorglose Meister gleich Mozart und Rossini die Overture zur *Dame blanche* erst in der Nacht vor der Aufführung geschrieben und für leichtere Erledigung dieser Aufgabe sie unter sich und seine Schüler Auber und Adam vertheilt hat. Bekanntlich schrieb Mozart die natürlich im Kopfe längst fertige Overture zu *Don Juan* ebenfalls in der Nacht vor der Aufführung nieder, während der noch leichtsinnigere Rossini einfach eine Overture von einer seiner frühern Opern entlehnte, um den *Barbier* damit zu eröffnen.

Johann von Paris, der noch häufig genug über die deutschen Bühnen geht, ist ein von natürlicher Anmut und Grazie erfülltes Werk und verrät in einzelnen Zügen schon den entwickelteren musicalisch geistvolleren Styl, den der Meister in der *Weissen Dame* entfalten sollte. Der Text ist bekanntlich ganz allerliebste. Das Versteckenspielen zwischen Prinz und Prinzessin, das absolute Unverständniss sowol des Seneschalls als des Wirtes und seiner Tochter, das selbtherrliche aristokratische Auftreten des vermeintlichen Bürgers, nicht zum mindesten aber die sehr anmutige Gestalt des Olivier, seines Dieners Johann von Paris, alles trägt dazu bei, fortwährend zu interessiren und bei angenehmer Stimmung zu erhalten. Die Musik ist, wie gesagt, liebenswürdig, aber nur selten eigentlich geistreich; um ihr volle Ge-

rechtigkeit anzuthun, muss man sie nicht mit der *Dame blanche*, sondern mit Isouards *Cendrillon* vergleichen. Dann bemerkt man auch ohne weiteres den grossen Fortschritt, der sich in Boieldieus Musik darstellt.

Auch als Characterzeichner verdient er Aufmerksamkeit, denn jedenfalls ist er mit mehr oder weniger Erfolg bestrebt, die verschiedenen Persönlichkeiten musicalisch zu unterscheiden. Besonders glückt ihm dies mit dem Sene-schall, einem unerträglichen protzigen Hofmann, dessen Dünkel er in seiner grossen bombastischen Arie ganz vorzüglich zum Ausdruck gebracht hat. Noch gelungener stellt sich aber der Diener Olivier dar, in dem wir gewissermassen den im Spanischen Drama so beliebten Grazioso ins musicalische übersetzt wieder finden. Dieser Grazioso, der eine stehende Figur der spanischen Bühne bildet, den wir im *Leben ein Traum* ebensowol wie in den Lopeschen Stücken vorfinden werden und als deren bekannteste Variation der Perin in Morctos noch stets gern gesehener *Donna Diana* gilt [darstellt], erfüllt zugleich die Stelle des Dieners, des Vertrauten und des feinen geistreichen Spassmachers. Eine derartige Gestalt mag dem Textdichter und Boieldieu vorgeschwebt haben, auch der Mozart-Figaro gehört zu dieser Menschengattung, erscheint bei diesem aber so hauptsächlich und in den Vordergrund gerückt, dass die Parallele nicht mehr ganz zutreffen will. Olivier ist denn auch eine charmante Figur geworden, die erste Arie: „*Begibt mein Herr sich auf die Reise*“ hat mit Recht Berühmtheit erworben. Wir finden an dieser Arie nicht nur die Musik, sondern auch den Text zu loben. Der Dichter hatte in glücklicher Weise dem Musiker insoweit vorgearbeitet, als er ihn in die Möglichkeit versetzte, etwas mehr darstellen zu können als dies sonst bei einer Arie hergebrachten Inhalts zulässig erscheinen wird; denn hier wird nicht stets ein und dasselbe Gefühl in unzähliger Wiederholung ausgesprochen [vorgebracht], vielmehr gibt Olivier ein Characterbild seines Herrn, das die verschiedenartigsten Züge aufweist. Stellt er mit diesem Meisterstück sich als flotten gewandten Burschen dar, so wirkt er später noch mehr als gemütvoller Sänger in dem ganz reizenden und sehr populär gewordenen Liede des Troubadours, dessen zweite und dritte Strophe Johann und die Prinzessin zu singen haben.

Letztere hat ihre Vornehmheit hauptsächlich durch Coloraturen darzutun, und ist ihr in dieser Beziehung vom Componisten ziemlich viel zugemutet worden. Johann schlägt gewöhnlich einen kecken übermütigen Ton an, aber

man spürt ohne Schwierigkeit, dass man vor einem feinen Cavaliere steht. Das erste Finale athmet ganz die leichte Anmut, die Boieldieu über solche grössere Ensemblesätze auszugliessen weiss; nur dürften die vielen Wiederholungen, die es enthält, nicht mehr unserm Geschmacke zusagen. Als eine wirkliche Perle des kleinen Werkes muss schließlich aber das ganz reizende Duett am Schluss der Oper bezeichnet werden. Das Ausfragen der Prinzessin, ihre neckischen Antworten, das ganze anmutig-schelmische Hin- und Widerreden entfaltet so viel musicalischen Reiz, dass man stets gern zu dieser Nummer zurückkehren wird.

Le chaperon rouge, das *Rothkäppchen*, mit welchem Boieldieu ebenfalls einen sehr grossen Erfolg erzielte, ist eine dreiactige Oper mit Feerie (Zauberballet) und enthält allerdings sehr hübsche und wertvolle Musik. Wenn sich dieselbe bei uns nicht eingebürgert hat, so mag dies in dem etwas brutal-angelegten Texte seinen Grund haben. Rothkäppchen hat dem Monseigneur Rudolphe ins Auge gestochen, und er will sich ihrer, auf das damalige brutale Recht der feudalen Herrn gestützt, ohne weiteres versichern. Zwar wird der widerwärtige Eindruck dadurch gemindert, dass er im Besitz eines Talismans ist, der auf die betreffenden Mädchen wie ein Liebestrank wirkt, – auch ist ein alter Eremit vorhanden, der Rothkäppchen schützen und sie glücklich vor dem Wolfe bewahrt, unter dem in der ganzen Oper der Monseigneur verstanden wird. Aber immerhin wirkte das so umgewandelte Kindermährchen recht verletzend auf das deutsche Gemüt, und so ist es denn nicht zu verwundern, wenn trotz allerliebster Musik dies Werk nicht bei uns die Aufnahme gefunden wie *Johann von Paris*.

Interessant ist jedenfalls die Overture dieser Oper, weil sich hier eine Neigung zur Tonmalerei zeigt, und zwar eine sehr weit getriebene, die später von dem genialen Berlioz bis über die Grenzen des Zulässigen hinaus gesteigert werden sollte. Die Einleitung beginnt mit einem harmlosen Andante, welchem die Worte beigefügt sind: Das kleine Rothkäppchen geht im Walde spaziren. Plötzlich ertönen zwei überraschende Accordfolgen, bei denen bemerkt ist: Der Wolf sieht das Rothkäppchen. Hierauf folgt eine längere Musik, dann lesen wir plötzlich: Der Wolf antwortet. Bewegung des Schreckens. Unterredung zwischen Wolf und Rothkäppchen. Die Kleine erzählt ihm, sie ginge zu ihrer Grossmutter. Darauf folgt ein sehr bewegter Gang, dem die Erklärung beigefügt ist: Der Wolf setzt sich in Trab, um noch vor

dem Mädchen bei der Grossmutter anzulangen. Dort klopft er an die Thüre. Die Grossmutter fragt: Wer ist da? Der Wolf antwortet: Klein Rothkäppchen. Er tritt ein und ahmt Rothkäppchen nach. Unterredung mit dem Wolf. Die Einleitung macht einem Presto in D-Dur Platz, das mit dem überraschenden Fortissimo B-Dur-Accorde beginnt. Hierzu gehört die Andeutung: Erschrecken der Grossmutter, die den Wolf erkennt. Nachdem dies Erschrecken sich gelegt hat, beginnt ein regelrechtes, formgemässes Presto, das ohne weiteres Programm zu Ende geführt wird. Boieldieu hat sich diese allerdings schon sehr ins Einzelne getriebne Programm-Instrumentalmusik also nur in der Einleitung gestattet, in welcher hinsichtlich der Form dem Componisten ja sowieso mehr Freiheiten erlaubt sind als im Hauptsatze, hat sich aber wohl gehütet, über diese hinaus weitere Programmmusik zu machen. Dass natürlich diese Introduction der einheitlichen Form entbehren, einen Potpourri-Character tragen muss, versteht sich ja wohl von selber; da sie aber in ihrer Art durch eine anmutige Naivetät ausgezeichnet ist und immerhin Musik bietet, so stellt sie sich als etwas so Eigenartiges dar, das in der Einzelschilderung z. B. weit über Beethovens *Pastoral-Symphonie* hinaus geht und deswegen immerhin verdient, beachtet zu werden.

Natürlich finden sich verschiedene Züge dieser Musik wieder ein, wenn in der Oper der Wolf in der Gestalt des Monseigneur Rodolphe die Scene betrifft und die unschuldige Rose zu umgarnen sucht, dass ich doch nicht unterlassen wollte, auf dieses Unicum einzugehen [in den Blick zu nehmen]. Ist mir im II. Acte auch ein kleiner Marsch aufgefallen, welcher wahrscheinlich irgend eine Ceremonie, die aber in dem sehr dürftig ausgestatteten Clavierauszuge nicht angegeben ist, illustriren sollte. Wie schwierig es überhaupt ist, in solchen ältern Clavierauszügen sich zurecht zu finden, werden Sie daraus allein entnehmen können, dass häufig nicht einmal die Person genannt ist, welche die betreffende Stelle singt, auch sehr häufig die Tempi fehlen. Der erwähnte kleine Marsch überrascht durch sehr feine Harmonien und unerwartete rhythmische Kürzungen.

Ausser einer sehr feurigen Arie des Rodolphe fesselt das erste Finale, das ziemlich grossartig ansetzt, sich in seiner Structur über das von *Johann von Paris* erhebt und gegen den Schluss ganz imposant wirken muss, aber ebenfalls an einem Uebermass von Wiederholungen leidet. Im II. Act erscheint wirkungsvoll ein ganz interessantes, auch gesänglich sehr reizendes Duett zwischen Monsieur Rodolphe und Nanette, die vorläufig statt Rothkäppchens sein Opfer geworden, ein grosses Terzett, bei welchem der Eremit die Hauptrolle spielt, besonders aber die durch melodramatische Musik eingeleitete Scene, die einen Traum des Rothkäppchen darstellen soll, und in der

Genienchöre, Gruppen von lebenden Bildern und wahrscheinlich auch Ballet eine Hauptrolle spielen.

Die Harfe, jener Zeit in Frankreich allgemein beliebt, hat hier sehr starke Verwendung gefunden, aber auch andre Instrumente werden zu virtuosen Cadenzen und Läufen in einer Weise herangezogen, die früher in der Oper wol nie erhört gewesen sein muss. Man sieht grade hieraus, dass Boieldieu bestrebt war, Neues zu suchen, und auch Neues gefunden hat, und dies allein wird ihm schon die Sympathie sichern, auch wenn das Neugefundene nicht jedesmal als durchaus nachahmenswert sich herausgestellt hat. Eine äusserst glückliche Verbindung eines Hornsolos mit sehr lebhafter Harfenbegleitung muss ganz entzückend wirken, und zeigt uns den Componisten auch auf dem damals noch ziemlich unentwickelten Felde der Instrumentation als vorwärts strebenden, fördernden Künstler. Reizend und von echt Boieldieuscher Anmut ist das den Act beschliessende Duett, in dem Rose den Mr. Rodolphe foppt, da sein Zauberring sich ihr gegenüber als ohnmächtig erweist, und er selbst, nachdem sie geflohn, mit charmantem Humor sich selber verhöhnt und belächelt.

Im III. Acte hat er noch eine feurige Arie zu singen, der dann die Hauptszene des ganzen Werkes folgt. Rodolphe ist als Eremit verkleidet. Rothkäppchen nähert sich ihm ohne Furcht, und nun spielt sich die in der Ouverture versinnbildlichte Scene ab; nur mit dem Unterschiede, dass Rothkäppchen selbst an Stelle der Grossmutter tritt. Diesmal, wo sie das beschützende Käppchen nicht auf hat und, nachdem Rodolphe die Kapuze und Kutte des Eremiten abgeworfen, von ihm verhindert wird, sich damit zu bedecken, würde sie ihm nicht entrinnen können, wenn nicht der Eremit mit überraschenden Enthüllungen dazwischen träte und Rose mit dem Grafen Roger, der unter dem Namen Alui in der Oper den Rivalen Rodolphes vorgestellt hatte, zu ihrem höchsten Glücke vereinigt würde. Diese letzte Scene ist hochdramatisch gehalten und muss durch ihre leidenschaftlichen Aufregungen sowie durch die vielen Abwechselungen, die sich in ihr finden, eine ganz bedeutende Wirkung hervorbringen. Die gesammte Musik des Werkes erinnert öfter schon an die *Weisse Dame*, insbesondere finden sich hier schon manche der anmutigen und feinen melodischen und harmonischen Wendungen, durch die Boieldieu in seinem Meisterwerke seine Eigenart bekundet.

Die *Weisse Dame*, dieser Liebling von aller Welt, von Musikern und Publicum gleichmässig geschätzt, gehört mit ihren beiden ersten Acten zum wertvollsten, was die heitere dramatische Tonkunst hervorgebracht hat; der III. Act fällt allerdings, insoweit Boieldieus eigne Musik in Frage kommt, ziemlich ab, hält sich aber durch äusserst glückliche Verwendung des hier zur Hälfte herbeigezogenen Volksliedes hinsichtlich der Wirkung auf der selben Höhe wie die vorhergegangnen. Da die Oper wol Allen bekannt sein wird, brauchen wir vom Text nur zu sagen, dass er, wie Sie wissen, ganz charmant genannt werden muss, insbesondere aber den Vorteil besitzt, mit Ausnahme des schroffen, unzugänglichen Schlossverwalters nur liebenswürdige Menschen zur Erscheinung zu bringen, die in ebenso liebenswürdig musicalischer Weise zu characterisiren sich Boieldieu aufs eifrigste hat angelegen sein lassen. Bei ihm ist von dem Mozartschen Talente, durch den Gesang selbst die Personen zu unterscheiden, etwas zu spüren; die allerliebste Pächterin, der flotte Officier, die Amme und Gaveston, der Verwalter sprechen häufig genug so deutlich ihre eigne Sprache, dass man an Mozart erinnert wird.

Nur Anne, die weisse Dame, ist etwas weniger eigentümlich behandelt; ihre Arie im III. Acte, häufig weggelassen, kann man als die schönste Nummer des Werkes bezeichnen. Bei einfacher Harmonisirung, die sich nicht selten, gleich seinen Vorgängern, auf die Accorde von Tonica und Dominante beschränkt, weiss er durch neue Arten der Abwechselung dieselben oft so interessant zu gestalten, dass wir thatsächlich mehr Harmonien zu hören glauben, als verwendet wurden; auch in der Melodik hat er eigenartige Wendungen, die diesen einfachen Harmonien einen ganz neuen Reiz und, mit ihnen verbunden, der Musik dieser Oper jenes Parfum von Anmut und Grazie verleihen, das sie speciell als ein unübertroffenes Werk auszeichnet.

Die Instrumentation, die sich ausser den gebräuchlichen Mitteln mit drei Hörnern, zwei Trompeten, Pauken und einer Posaune begnügt, macht einen so reichen, wohligen Eindruck und erhebt sich in den beiden ersten Finales zu solchem Glanze, dass wir durchaus nicht mehr bedürfen und den Meister bewundern müssen, der mit geringen Mitteln vollklingende Wirkungen hervorzubringen wusste. Auch der Rhythmus, dieses von den Franzosen bevorzugte Element der Tonkunst, interessirt an einigen Stellen, von denen nur das mit dem betonten Auftact beginnende Ensemble erwähnt sein möge, das

auch das erste Thema des Ouverturen-Allegros bildet, sowie der reizende 5/4-Tact in der zweiten Hälfte der Arie des Georges Brown: „*O holde Dame!*“ Wollte man von den einzelnen schönen Stücken dieses Werkes sprechen, so wären fast alle Nummern der ersten beiden Acte aufzuzählen; das Hauptsächlichste gebührend herauszuheben, dürften wir uns aber keinesfalls versagen.

Zuerst käme die berühmte Arie: „*O welche Lust, Soldat zu sein*“ in Frage, die mehr noch wie die früher erwähnte des Olivier in *Jean von Paris* einen Fortschritt in der Arie zu grösserer Mannigfaltigkeit darstellt. Der Dichter hat hier dem Musiker die dankbare Aufgabe gestellt, das Soldatenleben in den verschiedenartigsten Bildern musicalisch wiederzugeben, und dieser hat die erfreuliche Anregung durch ein Meisterstück beantwortet. Das überaus charmante, coupletartige Duett zwischen Jenny und Georges, die reizende b-Moll-Ballade, die die Sage von der weissen Dame mitteilt, – das ungemein populär gewordene Terzett „*Ich kann es nicht verstehen*,“ über dem neben aller Anmut jener romantisch geheimnissvolle Hauch liegt, der der ganzen Oper einen so eigentümlichen Zauber verleiht, sowie das sich daran schliessende Finale mit Sturm und Gewitter, ein glanzvolles Stück; sie alle wetteifern miteinander an Schönheit, künstlerischer Abrundung, Anmut der Erfindung und entbehren dabei nirgends der dramatischen Wahrheit und Belebtheit.

Im II. Act gewinnt gleich das Lied der alten Amme, das sie beim Spinnrad singt, alle Sympathien, das darauf folgende C-Dur-Terzett gehört zu den schönsten Nummern des Werkes. Ebenso die prachtvolle, schon erwähnte Es-Dur-Arie des Georges. Sie ist mit allerliebsten Einzelzügen ausgestattet, das Anfachen des Feuers durch den Blasebalg ist z.B. ganz reizend wiedergegeben und wird wie überhaupt die gesamte Oper von geheimnisvoller Romantik durchzogen. Weniger gefällt gewöhnlich das Duett zwischen Georges und Anne, da es conventioneller erscheint als die vorangegangenen, gemütvolleren Nummern. Doch mehr imponirt aber das folgende Finale, das die so berühmte Auction enthält, jedenfalls der kunstreichste und vortrefflichste Abschnitt der Oper. Hier zeigt sich Boieldieu durchaus als Dramatiker von Beruf. Wie die Einzelheiten dieser Auction, die Rufe des Auctionators, die ängstlichen Bitten der Anna: „*Biet' mehr, biet' mehr*“, die verschiedenen Ruhepunkte nach hohen Angeboten musicalisch verwertet wor-

den sind, wie sich, sobald auch der Schlossverwalter nicht mehr bieten kann, sämtliche Stimmungen in dem grossen As-Dur-Ensemble aussprechen und schliesslich, als Georges das Schloss erworben hat, alles in langausgedehntem Jubel sich ergeht, – das ist nicht allein bewundernswürdig zu nennen und gibt Zeugnis von der Erfahrung des gereiften Meisters, sondern dürfte kaum wieder von einem Operncomponisten überboten werden. In dieser Scene zeigte sich Boieldieu als der gereifte Meister, der auch grössern und ernsteren Aufgaben voll gewachsen schien. – Wie schon gesagt, wird der III. Act hauptsächlich getragen von der schönen Wirkung der hier glücklich verwendeten Nationalmelodie. Die Scene, in der Georges, von den Klängen derselben angeheimelt, sich in Erinnerungen verliert und versucht, die Fortsetzung des Gesanges zu finden, sind von ausserordentlicher Gemüt bewegender Kraft, Anmut und dramatischer Wirksamkeit. Wer das Glück gehabt hat, sie von Roger dargestellt zu sehn, wird für sein ganzes Leben eine schöne Erinnerung besitzen.

Das der *Weissen Dame* folgende Werk, *Les deux nuits*, an dem Boieldieu sehr lange Zeit gearbeitet und gefeilt haben soll und dass trotzdem nur mässig gefiel, habe ich mir leider nicht verschaffen können. Bedenkt man, dass grade in der anmutigen Naivetät, in der graziösen Ungesuchtheit und Natürlichkeit Boieldieus Zauber beruht und die Gewähltheit und Noblesse der Tonsprache sich mit den erwähnten Eigenschaften aufs glücklichste vereinigt haben, so wird man gestehn müssen, dass eine zu weit getriebne Diftelei dem Style des Meisters sich nicht günstig erweisen und manches von dem graziösen Dufte, der ihm eigen ist, verwischen konnte. Erinnern wir uns ferner, dass, abgesehn von der Wirkung des Volksliedes, der III. Act der *Weissen Dame* von den beiden andren sehr überstrahlt wird, so scheint es ebenfalls denkbar, dass sich in Boieldieus letztem Werke schon eine Abnahme der Kraft bemerkbar gemacht habe. Zu alledem können noch die Einflüsse treten, die ein weniger günstiger, der Individualität des Meisters minder entsprechender und in Folge dessen auch minder anregender Text auszuüben vermag.

Von zwei andern einactigen Operetten: *Der Kalif von Bagdad*, die Boieldieus Ruhm begründete, und *Der neue Gutsherr*, die Ende der 60-er Jahre noch einmal in München zur Aufführung gelangte, kann einiges Wenige noch mitgeteilt werden. Der *Kalif* enthält in dem uns vorliegenden Hefte nur vier

Musikstücke, die früher öfter gespielt, aber recht unbedeutende Overture, ein sehr hübsches Duett, in dem sich Boieldieu schon über Isouard erhebt, eine eigentümliche, potpourriartige Arie, in der die verschiedenen Eigentümlichkeiten der europäischen Nationen musicalisch dargestellt und teilweise persifliert werden, und eine Arie auf einen italienischen Text. Das ganze Werk scheint als Singspiel so viel gesprochenen Dialog enthalten zu haben, dass man aus den hier angegebenen Musikstücken gar keinen Schluss auf den Inhalt ziehen kann.

Der neue Gutsherr enthält eine einfache, aber amüsante Fabel; ein schlauer Bedienter ist dem erwarteten neuen Gutsherrn vorausgefahren, wird von tölpelhaften Leuten für seinen Gebieter angesehen, fetirt und bestochen und gefällt sich in dieser Rolle, weil er weiss, dass der Herr erst später eintreffen wird. Dieser hat es aber möglich gemacht, sehr bald nach ihm anzulangen, und hieraus ergeben sich dann allerliebste komische Verwicklungen. Wie wenige kleine Werke würde sich das erwähnte, welches zwei Anfangsnummern von grosser Grazie und seltener Meisterschaft besitzt, zu einer Aufführung in diesen unsern Räumen eignen.

Ganz richtig bemerkt Langhans, dass mit Boieldieu einer der liebenswürdigsten, achtungswertesten Tonsetzer zu Grabe ging, die Frankreich überhaupt besessen hat, classisch in seiner massvollen Schönheit, in der naiven Ursprünglichkeit seiner Erfindung wie auch durch seine Fähigkeit, mit wenigen Mitteln grosse Wirkungen hervorzubringen; dabei ein Romantiker im besten Sinne des Wortes, hinsichtlich der Wahl seiner Stoffe und der ihm eignen Gabe, den Localton fremder Epochen und Völker zu treffen. Der Stoff der *Weissen Dame*, dessen Kern die Volksage bildet, und die musicalische Behandlungsweise derselben hätte die Franzosen über den Weg zu einer gesunden Entwicklung ihres musicalischen Dramas belehren können, doch erhielt bald wieder das tendenziöse Element, namentlich das politisch tendenziöse die Oberhand. Die den Franzosen eigene Neigung, das Leben der Gegenwart auf der Bühne sich abspiegeln zu sehn, führte zur Ausbildung der Conversationsoper, und der von Boieldieu angeschlagne gemüthvollinnige Ton wich einer Verflachung des Empfindens, in der zwar, wie besonders bei Auber, Geist und Witz zu Worte kommen, die Stimme des Gefühls aber sehr verkümmert wird.

In der That ist es die Verkümmerng des Gemüts-Elementes, welche für die Entwicklung der spätern französischen, sogenannten komischen Oper sich unheilvoll erwiesen hat. Weder Auber noch Adam haben die keusche Grazie

und Anmut ihres Lehrers erreicht, noch die Gabe, warm zu empfinden und mit geringen Mitteln grosse Wirkungen hervorzubringen, von ihm geerbt. Da immer mehr das bloß verständig-witzige Element bevorzugt wurde, die für die Musik unerlässliche Sprache des Herzens immer geringere Pflege fand, nimmt es nicht Wunder, wenn die Entwicklung dieses Zweiges der Tonkunst auf eine so abschüssige Bahn geriet, dass sie schließlich in der Kloake angelangen und mit der *Schönen Helena* ihren Lauf beschliessen musste.

Diese abschüssige Bahn zu verfolgen kann aber für jetzt nicht unsre Absicht sein, da sie uns bis in die Gegenwart führen würde, während wir noch sehr wichtige und grosse Abschnitte der Geschichte zu besprechen haben, die frühern Zeiten angehören. Auber wird uns ausserdem als Schöpfer der sogenannten grossen französischen Oper beschäftigen und muss schon die Besprechung dieses interessanten Musikers auf spätere Zeiten verschoben werden.

Von Mozart überwiegend beeinflusst kann, wie schon erwähnt, Rossini bezeichnet werden; in Gemeinschaft mit der *Weissen Dame* dürften wir den *Barbier von Sevilla* als vorzüglichstes Product der Mozartschen Schule hinstellen. Beide Meister stehen augenscheinlich im Banne jenes Grössern, ihre ganze Anschauungsweise ist durch Mozarts Fühlen und Handeln bedingt. Da Rossini aber ebenfalls bei der später zu behandelnden französischen grossen Oper mitthätig auftritt, so sei die Besprechung auch dieses Meisters und seiner Schule auf die Zukunft verschoben.

JOSEPH HAYDN (II)

Auf den grossen Künstler, welchem wir jetzt noch einmal unsere Aufmerksamkeit zuwenden müssen, hatten allerdings die Weltereignisse weniger Eindruck gemacht, als die musicalischen. Für Joseph Haydn war das Hereinbrechen der französischen Revolution nicht so wichtig gewesen, als die glanzvolle Wirksamkeit Mozarts. Da ich die Specialgeschichte mit Mozart beginnen wollte, war ich genötigt gewesen, die Besprechung Haydns zu unterbrechen, den, wie Sie wissen, ist dieser grosse Künstler zugleich Mozarts Vorgänger und Nachfolger gewesen. Was ihm aber die Unsterblichkeit sichern wird, sind hauptsächlich die der Nach-Mozartschen Periode angehörigen Werke, und mit diesen wollen wir uns heute beschäftigen.

Insbesondere sind es die Symphonien und die beiden Oratorien, weniger die Streichquartette, in welchen der Geist des Meisters sich höher entwickelt

zeigt. Das Streichquartett entsprach so sehr dem Naturell Haydns, dass er schon früh im Stande war, in dieser Form vorzügliche Meisterwerke zu schaffen; seinen früheren Symphonien sind frühere Streichquartette weit überlegen, und wenn Mozart in seiner grossen Bescheidenheit Haydn über sich stellte, so geschah es hauptsächlich im Hinblick auf diese Kunstgattung.

Freilich muss man auch nicht so weit gehn wollen wie gewisse Kunstkritiker aus dem Anfang dieses Saeculums, die gewissermassen das Gras wachsen hören und von denen einer behauptet hatte, Haydn habe wohl deswegen nie ein Streichquintett geschrieben, weil seine Natur mit dem Wesen des Quartettes gewissermassen verwachsen sei. Da dieser Meinung stark widersprochen worden ist, hatte man beschlossen, den alten Meister selbst um Aufklärung zu bitten, und diese hatte nur und einfach gelautet: „Es wird halt keins bestellt worden sein.“

Haydn hat wie die meisten seiner Zeitgenossen so ziemlich alles auf Bestellung geschrieben, und diese Sitte, so handwerkmassig sie manchem heutigen Künstler erscheinen mag, dürfte für die Tonkunst sich nur wohlthätig erwiesen haben. So ist fast die ganze classische Kammermusik durch jene Sitte ins Leben gerufen worden. Der oesterreichische Adel in den Jahren 1770 bis etwa 1820 war nicht allein sehr musicalisch, sondern gebot auch über eine ungewöhnlich musicalisch beanlagte Dienerschaft. Ein Streichquartett war gewiss in jedem Edelsitz zu besetzen, nicht selten [häufig genug] werden aber auch für eine kleine Kapelle Kräfte genug vorhanden gewesen sein. Und so wird die Kapelle des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt jedenfalls sich aus dessen Dienerschaft recrutirt haben.

Haydns Ruhm hatte sich sehr früh nach England verbreitet, auf den Concert-Programmen fand sich sein Name fast stets, und in den 80-er Jahren dachte man bereits daran, ihm neben Händel ein Denkmal in der Westminster-Abtei zu errichten; doch sollte er vorher persönlich in England sich gezeigt haben.

Haydn, an seinen Fürsten gebunden, hatte aber noch nicht einmal seinen Lieblingswunsch, Italien zu sehen, erfüllen können, geschweige, dass an eine Reise nach England zu denken war. Da starb 1790 der Fürst; der zu gleicher Zeit in Wien anwesende Concertunternehmer Salomon lud Haydn unter günstigen Bedingungen nach England ein, und dieser entschloss sich, ihm zu folgen. Mozart nahm bewegten Abschied von ihm; er mochte eine Vorahnung seines nahen Todes haben und dieses Lebewohl mit Recht für das letzte ansehen.

Lange genug war der Meister in dem kleinen Städtchen festgehalten worden, aber am Neujahrstage 1791 langte Haydn doch in London an und wurde auch glänzend gefeiert, trotzdem ein guter Teil der englischen Musiker gegen ihn zu intriguiren versuchte. Die Universität Oxford ernannte ihn zum Dr. honoris causa, und er revanchirte sich mit der bekannten Oxforder Symphonie, die übrigens nicht zu dieser Gelegenheit neu geschrieben wurde,

sondern schon früher in Paris aufgeführt worden war. Auch liess der materielle Erfolg keineswegs zu wünschen über; nach gewissen Berichten, die Langhans wiedergibt, muss Haydn in diesem Jahr nahezu 1000 Pf. St. eingenommen haben. Seine Beliebtheit vergrösserte sich zusehends, und das zweite Jahr verlief unter ebenso günstigen Auspicien, doch hatte er sich so vielen Anstrengungen unterziehen müssen, dass er auf Wunsch des neuen Fürsten bereits im Sommer 1792 zurückkehrte, allerdings um nicht nach Eisenstadt zu gehen, sondern in Wien, wo er ein Haus gekauft, sich niederzulassen. Da die Eisenstadter Capelle aufgelöst war, und Fürst Anton keinen Trieb zeigte, sie schnell wieder zu reconstruiren, Haydn aber neue Anträge aus London bekam, auch alten Bestellungen Salomons noch gerecht werden musste, begab er sich im Januar 1794 abermals über das Meer.⁷

In London wurde er nicht nur noch viel mehr gefeiert wie früher, sondern steigerte sich selbst in seinen Leistungen aufs wesentlichste. Die vorzüglichsten seiner Symphonien entstanden hier, Werke, in denen er um ein Bedeutendes über das bisher von ihm Geschaffne hinausgegangen ist. Haydn sollte auch dauernd an England gefesselt werden, sogar im königlichen Schlosse zu Windsor Wohnung erhalten, aber der an Oesterreich mit voller Liebe hängende Meister liess sich von seinem Vaterlande nicht abspenstig machen. Fürst Anton Esterhazy war seinem Vorgänger ins Grab gefolgt und der neue Fürst, der ernstlich an die Neueinrichtung der Kapelle dachte, wünschte nur und alleinig Haydn an dessen Spitze zu sehn.

So verliess denn zum zweiten Mal für immer der 60-jährige Künstler England, um mit Zustimmung zweier Fürsten sich jetzt in Wien niederzulassen, und zwar in einem Häuschen der Vorstadt Gumpendorf, das gegenwärtig zum Andenken an des Meisters daselbst erfolgten Tod eine Inschrift erhalten

⁷ Einer allerdings nicht verbürgten Erzählung zufolge soll das Schiff, was Haydn trug, mit einem grossen Sturm zu kämpfen gehabt, und der Meister während desselben durch seine wachsende Heiterkeit, die sich zuletzt in vergnügten Ausrufen gipfelte, die Aufmerksamkeit und Verwundrung der Mitreisenden aufs Höchste erregt haben. Von einem derselben befragt, habe er sich zu erkennen gegeben, sei natürlich sofort mit der höchsten Verehrung behandelt worden und habe nun Folgendes erzählt. In seiner Jugend hatte er eine Oper *Der krumme Teufel* zu schreiben und in diesem Werke einen Seesturm musicalisch zu illustriren. Da er nie auf der See gewesen, bat er einen viel gereisten Mann, ihm hiervon eine Vorstellung zu geben, und dieser erzählte dem jungen Haydn so unglaublich scheinende Dinge, dass er zwar in seiner Composition sie darzustellen versuchte, aber an ihre Wahrscheinlichkeit zu glauben nicht vermochte. In diesem Sturme, den er selbst erlebt, sei er nun gewahr worden, dass sein Berichterstatter nichts erfunden habe; das alte tolle Bild habe sich immer lebendiger gestaltet und ihn mit solchem Vergnügen erfüllt, dass er demselben zuletzt durch laute Rufe habe Ausdruck geben müssen.

hat. Auch in Wien und Oestreich war sein Ruhm mittlerweile sehr gewachsen; der Graf von Harrach liess z.B. in seinem Parke zu Rohrau unweit von Haydns Geburtsstätte diesem schon 1794 ein Denkmal errichten. Der Fürst Esterhazy nahm seine Dienste lange nicht mehr so in Anspruch wie dessen vorletzter Vorgänger, und so gewann Haydn Zeit zu grössern Arbeiten, denen er sich mit Eifer und Liebe widmete.

Die Oratorien Händels, die er in London zu hören oft Gelegenheit gehabt, hatten ihm den Wunsch nahe gelegt, etwas Ähnliches zu schreiben, und als Haendels würdigstem Schüler hat man ihm einen einst für Händel bestimmten Text angeboten, der nach Miltons *Verlorenem Paradies* gearbeitet war und die Schöpfung (mit Ausschluss des Sündenfalles) zum Gegenstand hatte. Eine neuere Bearbeitung des Miltonschen Werkes ist von Rubinstein in Musik gesetzt und in Deutschland mehrfach aufgeführt worden. Haydn entschloss sich, nach Wien zurückgekehrt, zur Composition, nachdem Baron van Swieten das englische Buch deutsch bearbeitet hatte. Am 19. März 1799 fand im Nationaltheater zu Wien die erste Aufführung statt und erregte unendliche Begeisterung. Im folgenden Jahre erlebte das Werk Aufführungen in London und Dublin, 1801 eine solche in Paris. Die Künstler der grossen Oper liessen auf Haydn eine goldne Medaille prägen, und das Institut de France wählte Haydn zu seinem Mitglied. Er hatte unterdess sein zweites Oratorium, *Die Jahreszeiten*, beendet, welches am 1. Mai 1801 den Wienern vorgeführt wurde. Während dieser Arbeit klagte er bereits sehr über Mattigkeit und Nachlassen der Körperkräfte. Kurz vor seinem Tode soll er zu Reichardt geäussert haben: „Die *Jahreszeiten* haben mir den Rest gegeben.“ –

Den Abschluss seiner künstlerischen Thätigkeit bilden drei Streichquartette, deren letztes unvollendet blieb. An Stelle des Finales steht nur das Tema des von ihm componirten Liedes *Der Greis* mit den Textworten: „Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich.“ Ein ergreifendes Bekenntnis nach einem Leben, das thätig und arbeitsam gewesen, von frühster Jugend bis zum 70. Jahre.

Die Zahl der Symphonien, welche jetzt noch als sehr lebensvolle und interessante Musik mit Recht gelten, beträgt zwar nur 12, mit den früher geschriebnen belaufen sie sich auf 116; von Streichquartetten besitzen wir 83, unter denen nur wenige heut zu Tage nicht mehr zu interessieren vermögen; denn die übergrosse Mehrzahl fesselt durch alle jene Vorzüge, die Haydns Musik überhaupt auszeichnet und auf welche wir nachher zu sprechen kommen werden.

War Haydns Gesang auch verstummt, so steigerte die Verehrung für ihn sich mehr und mehr, er war der „Vater“ Haydn geworden, und mit kindlicher Liebe blickte alles zu ihm auf. Eine besonders glänzende Ovation bereitete ihm Wien 1808 durch eine Aufführung der *Schöpfung* in italienischer Sprache. Nachdem er am Eingang von einer Anzahl Collegen, darunter Salieri, und seinem ehemaligen Schüler Beethoven begrüßt worden war, trug man ihn unter dem Jubel des Publicums auf einem Lehnstuhl durch den Concertsaal zu seinem Ehrenplatz neben der Fürstin Esterhazy und andern Damen des höchsten Adels. Von Rührung und Körperschwäche überwältigt, musste er freilich bald den Saal wieder verlassen. Nicht lange nachher schloss er die Augen für immer.

1809 war der Krieg wieder ausgebrochen, Wien wurde beschossen, in nächster Nähe seines Häuschens explodierten Granaten. Diese Aufregungen beschleunigten sein Ende und schlicht, wie sein Leben gewesen, gestaltete sich auch sein Begräbniss. Die Franzosen hatten Wien eingenommen, und die Bevölkerung, hiervon aufs höchste erregt, vergass, ihrem Liebling das letzte Geleit zu geben. Haydns Schüler Neukomm setzte auf dem Gumpendorfer Friedhof dem Meister einen Grabstein, doch ruhn Haydns Gebeine nicht dort, da auf einen Befehl des Fürsten Esterhazy sie später nach der Bergkirche von Eisenstadt überführt wurden.

Haydn war nicht nur ein grosser Künstler, sondern auch ein guter, vortrefflicher, edler Mensch. Und es wurde ihm dies nicht leicht gemacht, denn er hatte manche Last im Leben zu tragen. So war z.B. seine Ehe, deren schweres Joch volle 40 Jahre auf ihm lastete, eine der durchaus unglücklichsten zu nennen. Seine Frau hatte er halb aus Dankbarkeit gegen ihren Vater, der Haydn seinerzeit in bedrängter Lage Unterkommen und Hilfe gewährte, geheiratet; leider erwies sich diese als herrschsüchtig, zänkisch und durchaus verständnisslos für das hohe Streben und die edle Gemütsart ihres Mannes. In der letzten Zeit lebte sie dann getrennt von ihm und ist neun Jahre vor seinem Heimgang im Jahre 1800 in Baden bei Wien gestorben.

Gegen seine Collegen verhielt Haydn sich musterhaft; als man in London ihm seinen Schüler Pleyel als Rivalen entgegenstellen wollte, machte er durch seine gutmütige Bewillkommnung und öffentliche Anerkennung Pleyels alle Intriguen zu nichte. Der herzlichen Freundschaft, die ihn, den um 24 Jahre ältern Meister, mit Mozart verband, haben wir schon gedacht. Wenn

Mozart sich Haydn unterordnete, so ehrt dies natürlich die Bescheidenheit des jungen Künstlers hoch; aber Haydn liess niemanden im Zweifel, dass er in Mozart den grössten aller Meister bewunderte und denselben auch sich als überlegen anerkannte. In religiöser Hinsicht [war Haydn ein frommer Mann, der aber wie seine Zeitgenossen sämtlich von der Zeit der Aufgeklärtheit und des Rationalismus beeinflusst wurde] von schlichter Frömmigkeit, gehörte er im bürgerlichen Leben noch durchweg der alten Zeit an; den Mozartschen Trotz, mit welchem dieser, auch seinem Vater Widerpart haltend, sein gutes Recht gegen den Erzbischof von Salzburg verteidigte, hätte man bei Haydn vergebens suchen mögen. Er war ein treuer Diener seiner Herrn, des Fürsten Esterhazy und des Kaisers von Oesterreich, – und er hielt streng auf Beobachtung hergebrachter Sitten, auf Ehrbarkeit, Wohlanständigkeit in allem; war auch abgesagter Feind von Uebertreibung und Maasslosigkeit.

Was aber sein Bild, obwol es in dieser Beziehung so ganz an die alte Zeit gemahnt und von den grossen Ereignissen seiner Epoche sich unbeeinflusst zeigt, trotzdem so anmutig und liebenswürdig erscheinen lässt, das ist die gesunde, frische Heiterkeit, die Vater Haydn ganz besonders zu eigen ist und die aus all seinen Werken mit sieghafter Gewalt herausstrahlt. Sein unverwüsthlicher Humor insbesondere, der ihn nie verlässt und seinem Bilde so originelle Züge verleiht, hat jedenfalls auch auf den jungen Beethoven die höchste Anziehung ausgeübt und dessen musicalisches Schaffen gewiss wesentlich beeinflusst. Dass sich dieser Humor nun besonders in der Instrumentalmusik geltend macht, also unabhängig vom Gesang, das ist es, was den Haydnschen vor dem der italienischen Componisten komischer Opern auszeichnet. Während bei diesen die Worte und die Situationen oft ein gutes Teil zur heitern Wirkung beizutragen hatten, wurde die letztere bei Haydn durch rein musicalische Mittel erzielt und für die absolute, vom Gesang losgelöste Musik ein sehr wichtiges Hülfsmittel gewonnen.

So ist die Stärke des Meisters, wie hoch die Zeitgenossen auch seine Oratorien gestellt haben, allerdings vorwiegend in den Instrumentalwerken zu suchen. Und zu diesen zählen ausser den 83 Streichquartetten und den allgemein bekannten, sogenannten englischen Symphonien (12 an Zahl, die Gesamtzahl der Symphonien beträgt 108), auch die wenig gespielten 24 Trios und die schon mehr verbreiteten 44 Claviersonaten, die den Mozartschen gegenüber allerdings etwas steifer gehalten sind, aber unter denen sich doch

auch wirkliche Perlen befinden. Brendel führt ferner noch an 163 Compositionen für das Baryton (Lieblingsinstrument des Fürsten Esterhazy), ein wahrscheinlich dem Violoncell ziemlich verwandtes Tonwerkzeug, das aber jetzt ganz ausser Gebrauch gekommen ist. Hieraus kann man entnehmen, welche Fülle von Gelegenheitscompositionen für einzelne Instrumente dem Meister noch abverlangt sein worden mögen. Schon die erstaunliche Anzahl der Werke zeigt uns, wie wohl sich Haydn in der Instrumentalmusik gefühlt; aber vergleicht man sie auf ihren Inhalt hin mit seiner Gesangs-Musik, so drängt sich gebieterisch die Wahrnehmung auf, dass die geistreichen Einfälle ihm hier in verschwenderischer Menge kommen, während das Wort eher eine Fessel für ihn bildet und, da er es treu zum Ausdruck bringen will der absolut-musicalischen Entfaltung sich nicht immer günstig erweist.

So möchte ich denn die beiden grossen Oratorien, so gerecht der seiner Zeit ihnen gespendete Beifall auch gewesen sein mag, denn doch nicht, wie es geschehen ist, etwa für die Krone der Haydnschen Meisterwerke erklären; sie stehen an Geist und specifischer Musikfülle jedenfalls nicht auf der Höhe der besten Symphonien und Streichquartette und dürften mit der Zeit mehr und mehr vor den Händelschen gleichartigen Werken, die doch eine grössere Lebenskraft besitzen, zurücktreten.

Das entschieden bedeutendere der beiden Oratorien [Werke] ist zweifellos die *Schöpfung*, ein umfangreiches Werk, das mit Liebe und unverkennbarer Begeisterung gearbeitet ist. Die Instrumentaleinleitung soll eine Vorstellung vom Chaos darbieten, die, obwol für unser heutiges Gefühl etwas harmlos, doch durchaus würdig gehalten ist. Ebenso einfach wird mit dem *ff* eintretenden C-Dur-Dreiklang (nicht Quartsext-Accorde, wie man es öfter geschrieben liest) das „es werde Licht“ dargestellt: eine ihrer Zeit ausserordentlich bewunderte Stelle, die auch thatsächlich eine die Erwartung des Musikers überbietende Wirkung nicht verfehlt. Die Engel Gabriel (Sopran), Uriel (Tenor), Rafael (Bass) sowie gegen Ende des Werkes Eva (Sopran) und Adam (Bass), bilden die Solistenpartien der Composition [des Werkes]. Haydn gibt uns, wie es dem Geiste der Zeit angemessen war, natürlich viele Recitative mit darauf folgenden Arien, ist andererseits aber doch oft sorgsam bedacht, Abwechslung zu bieten, und erreicht nicht allein durch gleichzeitiges Zusammensingen der Solostimmen, sondern auch durch Heranziehung des Chores zu diesen Einzelgesängen sehr gute, erfrischende, manchmal ent-

schieden überraschende Wirkungen. Auch ist er bemüht, möglichst dem Texte gerecht zu werden, und scheut, wo er dies für geboten hält, nicht vor harmonischen Kühnheiten zurück.

So frappiert gleich in der ersten Arie, die A-Dur zur Haupttonart hat, ein plötzliches c-Moll, welches die „Höllengeister“ des Textes characterisiren soll. Eine schöne Bassarie in d-Moll des Rafael mit reizendem friedlichem Schluss sei rühmend erwähnt so wie die allgemein bekannte und mit Recht hochgeschätzte Sopranarie „*Nun beut die Flur*“. In diesem reizvollen Stücke gibt sich Haydn als Meister der Naturschilderung sowol wie als [dankbar] liebenswürdig frommen Menschen zu erkennen, der das Auge offen hat für die ihn umgebende Segensfülle und mit kindlichem Dank sie anerkennt und genießt. Eine friedlich wohlthuende Stimmung ist über dies Bild ausgegossen, eine eigentümlich naive Schönheit enthüllt sich uns in demselben, die, von der Mozartischen verschieden, ihren aparten Reiz besitzt und voraussichtlich noch auf lange Zeit ausüben wird. – In dem D-Dur-Lobgesange des Chores findet sich eine frische Fuge; höhern Flug nimmt aber der anfangs einfach gehaltne Chor: „*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*“, ein prächtiges Stück mit grosser Steigerung nach dem Schusse zu, das als dynamischer Höhepunct des ganzen Werkes gelten kann. Mit viel Liebe ausgeführt ist die schöne, aber etwas gar zu ausgedehnte Arie: „*Auf starkem Fittich*“; berühmt ist ferner das originelle Recitativ, das die Erschaffung der grossen Thiere darstellt und in dem Haydn ziemlich viel Tonmalerei geleistet hat. Das Brüllen des Löwen, der schnelle Sprung des Hirsches u.a.m. werden in entschieden frappirender Deutlichkeit wieder gegeben. Eine Tenor-Arie („*Mit Würd' und Hoheit angetan*“) fesselt durch ihren noblen originellen Schluss. Weniger bedeutend ist der B-Dur-Chor, welcher nach Beendigung des sechsten Schöpfungstages erklingt; dagegen erfreut das sehr reizende Terzett der Engel, mit einem prachtvollen Mittelsatze ausgestattet, und interessirt musicalisch die grosse hierauf folgende, meisterhaft gesetzte Doppelfuge. Von zwei Duetten zwischen Adam und Eva ist das zweite („*Der Sterne hellster*“) das schönere. Eine wertvolle Nummer bildet dann noch der belebte Chor: „*Heil Dir, o Gott*“, wegen der überraschenden Wendungen, die der Meister eintreten lässt bei den Textworten: „Dich beten Erd' und Himmel an“, Wendungen, die eine ganz eigentümliche, ergreifende Wirkung auszuüben vermö-

gen. Ein weiteres Duett zwischen Adam und Eva und ein frischer Chor in B-Dur, beide nicht sehr hervorragend, bilden den Abschluss des Werkes. –

Wie der Text [das Ganze] im wesentlichen sich durch Bibelworte und daran sich knüpfende fromme Betrachtungen zusammensetzt, so ergab sich die Notwendigkeit, einen dem kirchlichen nahe verwandten Styl für die Musik zu wählen und sich nie zu weit von jener Würde des Ausdrucks zu entfernen, die bei der Wahl eines solchen Stoffes geboten war. Dieser Forderung ist Haydn durchaus nachgekommen, wenn man ihm auch gleich anmerkt, dass an Stellen, wo er seinem eignen Willen sowie [seiner Erfindung und] der Tonmalerei etwas die Zügel schiessen lassen kann, ihm am wohlsten zu Mute ist. Man sollte deshalb glauben, der Text [das Oratorium] der *Jahreszeiten*, der durchaus weltlich gehalten ist, müsste seinem Naturell noch mehr zugesagt und in Folge dessen ihn befähigt haben, etwas die *Schöpfung* Überbietendes zu leisten: Allein dem ist nicht so. *Die Jahreszeiten* stehen vielmehr dem vorangegangnen Werke entschieden nach und erweisen sich als eine zwar äusserst sorgfältige, ja mit Peinlichkeit ausgeführte, aber von wirklicher Begeisterung wenig durchtränkte Arbeit; auch lassen sie jene imposante Styl-Einheit vermissen, die der *Schöpfung* zugesprochen werden muss und ihr ein eigentümliches Gepräge verleiht.

Wenn wir in den *Jahreszeiten* hie und da ein etwas philiströses Element bemerken, wenn uns viel weniger geistreiche Züge begegnen als in den Instrumentalwerken Haydns, trotzdem der weltliche Text [sich] der Entfaltung von Laune und Humor günstig erscheinen könnte [nicht als Hemmniss entgegengesetzt], so liegt ein guter Teil der Schuld an eben diesem Texte selber. Es ist ja wahr, dass die *Jahreszeiten* ganz richtig in demselben characterisirt sind und der Dichter so ziemlich nichts vergessen hat, was das Bild einer jeden einzelnen vervollständigen könnte; aber von Langweiligkeit ihn freizusprechen, dürfte doch kaum möglich sein, [und] eine etwas grössere Frische und Lebendigkeit wäre [würde] dem Componisten vielmehr gewiss sehr erwünscht gewesen [sein]. Rein musicalisch fällt übrigens in den *Jahreszeiten* wie in den Instrumentalwerken eine Eigentümlichkeit Haydns auf, die ihn speciell auszeichnet und [übrigens hier] sehr interessant macht. Seine Sorglosigkeit hinsichtlich der Länge der Perioden, die oft überraschend wirkt und uns zeigt, dass [in dieser Hinsicht] Haydn viel freieren Principien huldigte [folgte], wie die meisten seiner Nachfolger [wird auch in dem bekannten Oratorium bemerkbar]. Je

nach dem der Text es mit sich bringt, finden wir da drei oder fünf oder noch mehrtactige Perioden, eine Wahrnehmung, die wir auch bei vielen Menuetsätzen seiner Quartette und Symphonien machen können. Andererseits muss aber zugestanden werden, dass die Declamation öfter in einer Weise zerrissen wird, die unser heutiges Gefühl nicht mehr billigen kann. Von dem Heranziehen des Chores zu den Einzelgesängen hat Haydn wie in der *Schöpfung* Gebrauch gemacht. Auch finden wir Beispiele festgehaltener Instrumentalmotive, die einem längeren recitativischen Satze Einheit verleihen sollen, wie in dem von Hannchen gesungenen, die Nummer 16 bildenden Abschnitte.

Ein grosser, kühner und durch geniale Einzelzüge sich mächtig hervorhebender Chor, den Sturm darstellend, beschliesst in grossartiger Weise die Abteilung *Sommer* und kann als einer der Höhepunkte des ganzen Werkes angesehen werden. Der den Fleiss besingende Chor ist, wie dies bei dem ledernen Texte vorauszusehn war, etwas trocken ausgefallen; und da Haydn in begreiflicher Verzweiflung hier zur Fuge greift, die allerdings den Fleiss am ersten musicalisch anschaulich zu machen berufen ist, so wird das betreffende Stück nun [hierdurch] zu einer Länge ausgedehnt, die den etwas langweiligen Effect nur vermehren muss. Unter den einzelnen Liedern, die Haydn veröffentlicht hat, befindet sich eines an die Faulheit, das von köstlichem Humor getragen ist und in welchem man den Componisten so recht aus Herzenslust gähnen zu sehen vermeint. Es ist dies ein Beweis, dass das Gegenteil der Tugend manchmal leichter in Musik zu setzen ist als diese selber, wie auch, dass gewisse Abstracta sich überhaupt der musicalischen Darstellung entziehen. Bei einem hübschen, aber sehr langen Duo zwischen Lucas und Hannchen ist mir aufgefallen, dass Haydn das Wagniss nicht gescheut hat, einen C-Dur-Mittelsatz in ein B-Dur-Stück einzufügen. Er modulirt zwar mit Meisterschaft herein und wieder heraus, aber das Widerstrebende [Widernatürlichkeit] dieser Gegenüberstellung hat doch keine Nachahmung, auch bei Beethoven nicht [und Schubert] gefunden. Eine Arie des Simon schildert das Jagdvergnügen ziemlich treu; der folgende grosse Jagdchor erscheint aber wenig bedeutend, und die fortwährend beliebten, grösstenteils einstimmigen Hornfanfaren wirken einigermassen monoton. Ein Prachtstück ist dagegen der Schlusschor der Winzer; in dessen erstem Teil Vater Haydn ganz kühn vom C-Dur zum fis-Moll aufsteigt, während der zweite enormes Leben und äusserst geistvolle Arbeit verrät und das Ganze die Abteilung *Herbst* auf wirkungsvollste, glänzendste Weise abschliesst. In der letzten, den *Winter*

darstellenden, sticht besonders das allerliebste Erzählungslied Hannchens hervor, in welchem Haydn endlich mal seinen Humor entfalten konnte. Mit [In] dem urkomischen „Hahaha“ des Chores hat er dies in wahrhaft genialer Weise getan; es ist deshalb zu beklagen, dass ihm vom Dichter nur diese einzige Gelegenheit geboten wurde, eine seiner stärksten Seiten gebührend zu entfalten.

Ein grosser, feierlich gehaltener Chor mit Fuge und etwas religiösem Anhauche schliesst in würdiger Weise das sehr ausgedehnte, eine bedeutende Zeitdauer in Anspruch nehmende Werk. –

Haydn hat auch 19 Opern geschrieben, und es ist durchaus nicht nachgewiesen, dass er, wie man wissen wollte, wenig von ihnen gehalten habe, von seiner Oper *Armida* soll er sehr [hoch] eingenommen gewesen sein, und der Kaiserin Maria Theresia wird das Wort nachgesagt, sie müsse, wenn sie eine gute Oper hören wolle, nach Eisenstadt fahren zu Haydn und Esterhazy. Da schon zu Haydns Lebzeiten sich seine Opern wenig verbreiteten und er selbst mehrfach geäussert hatte, mit dem grossen Mozart könne auf diesem Gebiet er so wenig wie ein anderer concurriren, heutzutage an eine Aufführung derselben gar nicht mehr zu denken ist, nur eine solche aber ein lebendiges Bild von den betreffenden Werken liefern könnte, so sieht sich der Berichterstatter genötigt, über diesen Zweig von Haydns Thätigkeit schweigend hinwegzugehen. Die Behaglichkeit, mit welcher Haydn seine Arien und Ensemblesätze aber oft zu grosser Länge ausspinnt, und die verhältnissmässig geringe Anzahl auffallender, durch treue Textwiedergabe erzielter Wirkungen, die wir grade in den weltlichen *Jahreszeiten* constatiren müssen, lassen es aber fraglich erscheinen, ob Haydn just [grade] zum Dramatischen berufen und nicht vielmehr eine episch-lyrische Natur gewesen sei. Eine kleine Oper, *Der Apotheker*, die das Dresdner Hoftheater am Ende des 19. Jahrhunderts zur Aufführung brachte, konnte trotz ihrer Liebenswürdigkeit die hier geäusserte Meinung nicht erschüttern.

Ehe wir uns nun [Bevor ich mich zu den] des Meisters Instrumentalwerken zuwenden, wird es geboten sein, auch seiner kirchlichen Schöpfungen wenigstens mit einigen Worten zu gedenken. Im wesentlichen ist über die Messen dasselbe zu sagen was auch von den Mozartschen zu berichten [sagen] sein wird [zu wiederholen, was ich schon bei Besprechung Mozarts gesagt]. Die äussern Verhältnisse wirkten vielfach hindernd ein, die Befehle hinsichtlich der Ausdeh-

nung der Musiksätze, der Textbehandlung, des instrumentalen Styles sowie [und] die nicht verhehlte Abneigung gegen das polyphon-contrapunctische Element, dem sich die Künstler unterwerfen mussten, hatten soviel Einfluss auf die Compositionen selber, dass sie schon aus diesen Gründen sich den freien Gebilden der grossen Meister gegenüber in einer benachteiligten Stellung finden. Dies zugegeben, muss man aber anerkennen, dass Haydn, obwohl nicht von einer Glaubenskraft und Glaubensinnigkeit erfüllt wie die altitalienische Schule oder Bach und Händel und vielfach von dem einer Naturreligion zugewandten, seichte Aufklärung anstrebenden Zeitgeiste beeinflusst, dennoch den Text mit frommer Gesinnung in Musik gesetzt hat und sich bewusst geblieben ist, welchen Anforderungen an die Würde des Styles er stets zu entsprechen hatte. Wie bei Mozart die Schönheit auch in den Messen oft leuchtend durchbricht als Hauptmerkmal, so bei Haydn, seinem Naturell entsprechend, naive Anmut und kindliche Innigkeit. Seinen religiösen Styl zu steigern in der Weise, wie Mozart es im *Requiem* gethan, sollte ihm nicht Veranlassung werden.

Sein berühmtestes kirchliches Werk, *Die Sieben Worte des Erlösers am Kreuz*, nimmt aber doch eine solche Stellung ein, dass eine kurze Besprechung [einige Worte] ihm hier gewidmet werden kann [müssen]. Zu den einzelnen Nummern führt eine durchaus würdige, ziemlich lange, in Sonatenform gehaltne Instrumental-Einleitung. Die Worte Christi werden vom ganzen Chore in langen psalmodirenden Noten, meist auf einem Tone, aber in verschiedenen Längenmassen liegen bleibend, vorgetragen; am Schluss derselben überrascht uns der Meister gewöhnlich durch eine ungeahnte Wendung. Jedem dieser Worte folgt dann ein längerer Satz, der, in classischer Form und mit den üblichen Wiederholungen ausgestattet, die hinzuerfundenen Textworte würdig illustriert. Diese letztern sind freilich oft recht seicht, und an den lieblichen Stellen triumphirt manchmal, wie auch bei Mozart, die Anmut des Styles über die kirchliche Würde. Dies gilt auch von den von Christus selber gesprochenen Worten. So wirkt die Prophezeiung an den Schächer, ferner das in E-Dur gesetzte „Mutter, das ist Dein Sohn; Sohn, das ist Deine Mutter“ eher lieblich als erhaben und könnte ein kirchlicher Sinn an dem etwas virtuosenhaften Gesang der vier Solostimmen in letzter Nummer Anstoss nehmen. Das plötzlich in f-Moll einsetzende „Mein Gott, warum hast du mich verlassen“ bekundet [wirkt] dagegen einen durchaus erhab-

nen Character und frappirt [sehr würdig mit seinen überraschenden] durch verschiedene Choreinsätze und prachtvolle Modulationen. Das Wort „Mich dürstet“ hat als Ausruf rein menschlicher Bedürftigkeit eine ganz verschiedene Behandlung erfahren. Nicht der Chor trägt es psalmodierend in langen Noten vor, sondern eine Solostimme singet die Worte: „Jesus ruft: Mich dürstet“. Die Textworte beklagen die Grausamkeit der Menschen und sind in heftig aufgeregter Weise musicalisch wiedergegeben. Nummer VI „Es ist vollbracht“ ist im früheren Style, ebenso die folgende Nummer „Vater in Deine Hände befehle ich meinen Geist“. Kann man auch [hier] die Ausführung als etwas süsslich bezeichnen, so muss doch der schönen Stelle „Zu Deinen Füßen“ wegen ihrer harmonischen Feinheiten mit rühmendster Anerkennung gedacht werden. Ein sehr heftiger Presto-Satz, auf die Worte gesetzt „Er ist nicht mehr“, schliesst in etwas befremdender Weise das sonst sehr getragen und sanft gehaltne Werk ab.

Indem ich mich nun zu den Instrumentalwerken wende, muss ich vor allem mit Bedauern constatiren, dass von den Compositionen für das Baryton mir absolut nichts zu Handen gekommen [bekannt geworden] ist. Die Claviersonaten erfreuen sich bekanntlich [dagegen] bis auf den heutigen Tag einer verdienten Verbreitung und zeigen uns, wenn auch in nicht so zwangloser Weise, dasselbe heitere und liebenswürdige Gesicht, das aus den Streichquartetten hervorleuchtet. Man zählt ihrer 44, und mehrere wie z.B. eine sehr anmutige Sonate in g-Moll mit reizendem G-Dur-Menuett, eine andre in e-Moll, können sich in Bezug auf ihren Gehalt recht [sehr] wohl neben den Mozartischen sehn lassen. Wenn sie trotzdem nicht so ansprechen wie diese, ja wenn sogar die Clementischen sich einer grössern Beliebtheit erfreuen, so liegt das zum Teil daran, dass Mozart und Clementi ganz andre Clavierspieler gewesen sind als Haydn. Letzterer soll zwar das seiner Zeit vom Capellmeister verlangte in tüchtigster Weise geleistet haben, doch hat er sich nie zum Clavier-Virtuosen ausgebildet und in den Claviersonaten deshalb manche Beschränkungen auferlegt, die ihm bei den Streichquartetten nicht nötig erschienen sind. Aus ähnlichen Gründen sind auch seine Trios weniger als die Quartette beachtet worden. Hierbei mag noch der Umstand zu berücksichtigen sein, dass zu jener Zeit an das Violoncell, das in den Trios eine noch bedeutendere Rolle spielt als im Streichquartett, keine grossen Anforderungen gemacht werden durften. In Folge dessen hatte es sehr oft nur den Bass anzugeben,

der von [auf] den damals schwächlich klingenden Clavieren nicht immer mit nötiger Kraft wiedergegeben werden konnte, und war ausser Stand gesetzt, sich von seiner schönsten Seite als melodieführendes Instrument zu zeigen. – In den Streichquartetten aber wie in den grossen Symphonien tummelt sich Haydn in zwanglos ungebundenster Weise und gibt uns Musik in so verschwenderischer Fülle, dass wir manchmal staunen müssen über diesen Reichtum an witzigen sprühenden Einfällen, über diese meisterhafte Kunst, wie aus kleinsten Motiven heraus, manchmal nur aus einem einzigen, sich ein ganzer langer Satz entwickelt, wie die contrapunctistische Meisterschaft mit einer Selbstverständlichkeit gehandhabt wird, als sei gar keine Meisterschaft von nöten und gehöre eine derartige Kunstentfaltung zur allgemein üblichen Tonsprache. Als ich eine gute Anzahl von Partituren durchgesehen, um in diesem Vortrag auch über Einzelheiten mich auslassen zu können, war ich gradezu verblüfft über die Menge der hier aufgehäuften Musik [Reichtums] und bemerkte, dass, wohinein man auch aufs Geratewohl greifen mochte, man sicher sein konnte, Goldkörner in der Hand zu behalten. Kindlich anmutige Heiterkeit, Schalkhaftigkeit, flotter Humor, manchmal auch derbe Komik, das sind die Eigenschaften, die man der Haydnschen Instrumentalmusik im allgemeinen zuspricht und die man gern unter dem Begriffe classische Heiterkeit zusammenfasst. Man vergisst aber hierbei sich an die vielen ernst gehaltenen Sätze zu erinnern, denen wir in Haydns Instrumental- Werken begegnen und die aus dem Gesamtbilde wegzulassen, ohne ihm Unrecht zu thun, niemand befugt ist.

Wenn trotzdem mit vollem Recht Heiterkeit als die hervortretendste Eigenschaft des Meisters betont wird, so hat das seinen Grund in der grossen Gesundheit all seiner Productionen. Die ernstesten Sätze geben sich als ernst, aber ohne pathetischen Aufputz; der Schmerz zeigt sich als solcher wahr und ungekünstelt, aber er bespiegelt sich nicht selbst wie der moderne Weltschmerz und gefällt sich auch nicht in den krankhaften und verlogenen Uebertreibungen desselben. Eine zarte Melancholie überschattet manches Adagio, in der jene Sentimentalität sich ausspricht, die auch gleichzeitigen Dichterwerken anhaftet; dieselbe, obwol unserm Empfinden vielleicht nicht mehr zusagend, ist aber aus echtem Gefühl hervorgegangen und von der damaligen Zeit auch als echter Herzensausdruck anerkannt worden. Sagt doch auch Mozart von dem Meister: „Keiner kann Alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen

und tiefe Rührung und Alles gleich gut, wie J. Haydn.“ Hauptsächlich lebt Haydn unter uns durch die nach Mozarts Tod geschriebnen Werke.

Wie schon mitgeteilt wurde [ich Ihnen schon mitteilte], ist die Instrumentalkunst [-musik] aus der Tanzmusik hervorgegangen. Johann Sebastian Bach hatte Suiten geschrieben, in denen sich eine Reihe von Tänzen wie Giguen, Gavotten Sarabanden etc. unvermittelt folgen. [Unter] Durch seines Sohnes Wirksamkeit hatte sich die cyclische Sonatenform (Vereinigung mehrerer Sätze) herausgebildet; der Tanzcharacter der Stücke aber hatte sich ziemlich verloren. Indem Haydn sich dieser neuen Form bemächtigte und ihr trotz seiner hochentwickelten contrapunctistischen Kunst doch die Lösung [Befreiung] von den Fesseln des Contrapuncts dadurch brachte, dass er den freien symphonischen Styl zu voller Entwicklung brachte [erfand], in welchem der Contrapunct ein nützlich Mittel darstellt, aber nicht mehr die Herrschaft ausübt, suchte er diese Form [sie] auch weiter auszubilden und zu vergrössern. Er nahm das Menuett als Mittelglied zwischen den langsamen Satz und das Finale in die Form wieder herein und verlieh demselben, in dem er es des feierlichen Tempos, den es als Hoftanz besessen, beraubte, einen allgemeineren Character. Durch zunehmende Verschnellerung des Tempo ist schliesslich das Scherzo Beethovens entstanden, und durch übertriebne Ausdehnung seiner Form haben nachfolgende [spätere] Componisten Stücke geschaffen, die mit dem eigentlichen Wesen des Scherzo gar nichts mehr zu tun haben.

So dankenswert diese Bereicherung der cyclischen Form durch einen Menuett- oder Scherzosatz erscheinen will, so darf bei alledem nicht vergessen werden, dass sie auch eine Gefahr in sich birgt; denn wenn der langsame Satz sehr tragisch gehalten ist, so wird das unmittelbar darauf folgende Scherzo, besonders wenn es volle Munterkeit entfaltet, sich in den schneidendsten Gegensatz zum vorhergehenden Stücke stellen und hierdurch nicht immer günstig oder steigernd wirken. Später zu besprechende Werke nachfolgender Meister werden mir Gelegenheit gewähren, hierauf wieder zurückzukommen. Dadurch, dass eine Tanzform dem mehrsätzigen [viersätzigen] Werke eingefügt wurde, erhielt dies aber auch einen gewissen populären Character, abgesehen davon, dass das betreffende Einschiebsel [Menuett] an den eigentlichen Ursprung der gesammten Instrumentalmusik erinnerte. Hierauf haben die Worte Richard Wagners Bezug, wenn er sich über die Haydn'sche Kunst in folgender Weise äussert: „In der Symphonie Haydns bewegt

sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische. Ihre Verschlingungen, Versetzungen, Wiedervereinigungen, wiewol durch die höchste contrapunctistische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solches Verfahrens, sondern vielmehr als dem Character der Tanzes eigentümlich kund, so warm durchdringt sie der Hauch wirklichen, menschlich freudigen Lebens.“

Um uns [mich] nicht in blos allgemeinen Urteilen zu verlieren, soll [will ich] hier der Ausbeute gedacht werden [gedenken], die sich bei einer [mir zu Teil ward, als ich] aufs Geratewol in dieser musicalischen Schatzkammer versuchten Umschau darbot [hielt]. Die erste der bei Trautwein herausgegebenen Quartettpartituren enthält die berühmten Variationen über die oesterreichische Nationalhymne. Zu ihrem Preise ist eigentlich wol nichts mehr zu sagen; die Beschränkung auf zwei Instrumente in der einen Variation, die herrliche Behandlung von Bratsche und Violoncell, die contrapunctistische und insbesondere harmonische Kunst, die der Meister hier entfaltet, sind von jeher aufs wärmste gepriesen worden. Aber wie reizend erscheinen auch die umgebenden Sätze, der erste im frischen C-Dur, der letzte origineller Weise in c-Moll beginnend, das Menuett [interessirend] auffallend durch seine äusserst eigentümlichen Rhythmen. Ueberall bietet sich Interessantes und Reizvolles. In Nummer 2 gefällt es Haydn [ihm], erst den Untergrund seines Temas erklingen zu lassen, um bei der Wiederholung die Melodie darüber zu legen. Wer denkt hierbei nicht an das Finale der *Eroica*, das auch zuerst nur den Grundbass hören und die Hauptmelodie lange erwarten lässt? Oder Haydn [er] beginnt mit einem Andante von ganz ungewöhnlicher Länge, das ganz Beethovensche Sentimentalität zeigt, (f-Moll Nr. 52), das zwischen Dur und Moll hin- und herschwankt und dem dann das eigentliche Hauptallegro erst folgt; ein Stück mit einem so geistvoll und originell erfundenen Haupttema, dass es sofort in der Erinnerung haften bleibt. Oder betrachten wir ein andres Quartett in f-Moll (Nr. 3) wo wir einer ganz Beethovenschen pathetischen Sentimentalität begegnen, ferner ein reizendes Trio (zum Menuett gehörig) und zum Schluss auch abwechslungsshalber eine vollständig ausgeführte Doppelfuge zu hören bekommen.

Bei manchen Werken Haydns können wir auch auf die für die Aufführung gegebenen Bedingungen schliessen. So hat er im bekannten c-Moll-Quartett (Nr. 26) ganz gewiss einen trefflichen Violinisten zur Verfügung gehabt,

dem vom Meister eine dankbare, aber keineswegs leichte Aufgabe gestellt worden ist.

Langhans erwähnt dies Quartett als Beispiel, dass Haydn auch den tragischsten Stimmungen Ausdruck verleihe habe; ich kann besonders im weitem Verlauf des Stückes zwar nicht die Entfaltung von erschütternder Tragik constatiren, muss aber zugestehn, dass <es sich> durch gewählte Tonsprache, reizende rhythmische Freiheiten, besonders im Menuet <auszeichnet>. Da sich dies Quartett [Opus] auch durch sein durchaus originelles Finale bemerkbar auszeichnet, sei bemerkt, wie ueberhaupt bei Haydn die Finales fast jedesmal in hervorragender Weise gelungen sind. Dass ein solches mehrsätziges Werk nach dem Schlusse zu abiele, kommt fast nie [nicht] vor, äusserst selten wenigstens in Streichquartetten und Symphonien, denn hier stellt das Finale [auch] gewöhnlich die Krone des Ganzen dar. Vorzüglich geglückt ist es ihm ferner, die Trio's mit den Hauptsätzen der Menuets contrastiren zu lassen.

Von den Eigentümlichkeiten seines oft sehr unregelmässigen Periodenbaus ist schon die Rede gewesen. Diese Unregelmässigkeit gehört mit zu den reizvollsten Eigenschaften des Haydn'schen Styles und zeigt sich gewöhnlich als Folge eines capriciösen Einfalles. So z.B. in dem G-Dur-Quartett Nr. 5, wo der Fortgang des Menuetts durch eine plötzliche Tactpause unterbrochen wird und dann, in gradezu schelmischer Weise, wie wenn er seine Hörer hätte foppen wollen, der Meister mit einer allerliebsten Piano-Cadenz schnell abschliesst. Auch der erste Satz dieses Werkes [ist] erscheint sehr bemerkenswert, insbesondere durch prachtvolle [grosse] Kühnheiten in der Harmonie und den reizenden Wiedereintritt des Haupttemas. Diese Wiedereintritte geistvoll und interessant zu gestalten, haben sich die spätern Instrumentalcomponisten sehr angelegen sein lassen, und insbesondere Mendelssohn hat derartige Einführungen mit Aufbietung alles Raffinements und aller Form-Virtuosität zu gestalten versucht. Für die hohe Entwicklung, die die Instrumentalmusik durch den späten Haydn aber bereits erreicht hatte, ist es bezeichnend, dass auch auf solche Feinheiten der formalen Ausbildung sich bereits seine Sorgfalt erstreckt hat. – Manchmal finden wir in seiner Musik jenes Element vertreten, das Schumann mit dem Provincialismus „hahnebüchen“ bezeichnet und das sich als eine Vermischung von trotzigem Uebermut [Trotz] und zäher Beharrlichkeit darstellt. So z.B. bleibt der Meister im Quartett Nr. 4 auf einem [Quartsext] *es*, später einem *c* liegen, mit einer Zähigkeit, die jene drollige Bezeichnung rechtfertigen würde. – Auch die freie

Behandlung des Nonenintervalls, in welcher übrigens die classischen Componisten ihm nicht bereitwillig gefolgt sind, fällt hie und da nicht nur auf, sondern erzeugt wol auch mal einen befremdlichen Eindruck. Wenn die Note zu drolligen Wirkungen herangezogen wird wie im sehr muntern und übermütigen Finale von Nr. 6 G-Dur, wird natürlich stets auf allgemeinste Billigung zu rechnen sein.

Was ich im Allgemeinen über die Musik der Streichquartette hier mitgeteilt, lässt sich auch auf die Symphonien anwenden. Da diese letztern aber das volle Orchester beanspruchen, so wird noch einiges über Haydns Instrumentation gesagt [mitgeteilt] werden müssen. Sie unterscheidet sich im Wesentlichen nicht sehr von der Mozartschen; [sie ist] durchsichtig, niemals überladen, [und] weiss sie mit geringen Mitteln oft reizende Wirkungen hervorzubringen. Die Clarinetten fehlen noch [häufig] in mehrern Symphonien, ebenso die Trompeten und Pauken, auch finden sich stets nur zwei Hörner verwendet. Für die Oratorien hat Haydn aber grössere Mittel aufgeboten, zu dem vollständigen classischen, mit Clarinetten, manchmal 4 Hörnern, Trompeten und Pauken versehenen Orchester treten an den [Haupt-] Kraftstellen noch drei Posauern hinzu, und auch das Contrafagott findet Verwendung. Haydn liebt die Tonmalerei und strebt möglichste Deutlichkeit des Darzustellenden an; Mozart sieht mehr auf Schönheit und hat besonders in der *Zauberflöte* durch seine Instrumentationskunst Haydn übertroffen. Diesen Zweig der Musik zur höchsten Vollendung zu bringen, sollte bekanntlich erst der nachclassischen Zeit vorbehalten bleiben. Zu den Meistern, welche sich aber bedeutende Verdienste um sein Aufblühn und Wachsthum erworben haben, ist Haydn in jedem Falle zu rechnen.

Verdienste um die Form hat sich der Meister hauptsächlich erworben, in dem er dem sogenannten Durchführungssatz, der in kleineren Werken Mozarts manchmal vernachlässigt und verkümmert erscheint, allerdings in andern Fällen auch wieder meisterhaft gestaltet ist, seine Sorgfalt zuwandte und ihn zu vollendeter Entwicklung brachte. Wir finden solche vorzüglich gestalteten Durchführungssätze in sehr vielen Quartetten und fast allen nach-Mozartischen Symphonien; auch in solchen die in der Erfindung weniger glücklich, in der Tonsprache weniger gewählt sich zeigen, wie z.B. die *Militär-Symphonie*. Diese letztere hat ihre Benennung der Anwendung von militärischen Schlaginstrumenten (Becken, grosse Trommel, Triangel) zu ver-

danken; dieselben spielen jedoch in dem etwas philiströs gehaltenen Andante eine sehr harmlose Rolle: Das Militär selber erinnert auch keineswegs an Krieg und Schlachten, sondern macht den sehr friedlichen Eindruck einer etwas invaliden Stadtgarnison. Aber dieser oben besprochenen Satz ist auch der schwächste des ganzen Werkes geblieben, dem Menuet ist ein reizendes Trio zugesellt, der erste Satz fesselt, wie gesagt, durch seine vorzügliche Durchführung, und im Finale finden wir schon jenes Erwartenlassen des wiedereintretenden Haupttemas, das bei Beethoven in dessen erster Periode nachher fast zur Manier geworden ist. – Ein charmantes Werk ist die Es-Dur-Symphonie (Nr. I der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe). Ein eigentümlich gestaltetes Adagio dient als Einleitung, die später wiederkehrt; der erste Hauptsatz stellt sich als flottes, geistreiches Stück im 6/8-Tacte dar, und hier fällt der Durchführungsteil als vorzügliche Leistung ins Auge. Im langsamen Satze (c-Moll und C-Dur) überrascht Haydn in ähnlicher Weise wie Beethoven durch einen plötzlich in das friedliche Gewebe hineingeworfenen Accord, an den sich nun eine neue Weiterentfaltung anschliesst. Der Schlusssatz gibt sich [ist] flott wie die meisten derselben, auch er enthält hübsche Wiedereintritte des Temas. Eines der prächtigsten Finales findet sich in der bekannten *Oxford-Symphonie*, von Franz Wüllner bei Rieter & Biedermann herausgegeben. Es ist eine der geistreichsten Productionen Haydn's, voll herrlicher Arbeit und reizvoller witziger Einfälle. Des graziösen Andantes in diesem Werke mit seinen reizenden Bläsereffecten am Schluss sei auch noch rühmend gedacht. Die Symphonie Nr. 9 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe steht auch in Es-Dur und fesselt besonders durch ihr sehr graziöses und rhythmisch interessant gestaltetes Andante sowie die allerliebsten Witze im Schlusssatze; man glaubt, der Meister wolle menschliche Stimmen nachahmen, so individuell gestalten sich oft die einzelnen Instrumentalpartien; auch finden wir das später von Beethoven so sehr geliebte plötzliche Eintreten des Adagiotempos in das Allegro-Tempo schon hier vorbereitet.

Eine der allervorzüglichsten Symphonien schenkte uns Haydn mit seiner allgemein gekannten B-Dur. Sie kann sich getrost über die erste und fast neben die zweite von Beethoven stellen. Nach einer geistvollen Introduction beginnt ein gradezu genialer erster Satz; sprühend, voll Feuer und Leben, interessant in jeder Wendung und reizend instrumentirt. Auch hier begegnen wir

der bei Beethoven so häufigen Verlangsamung des Tempo, dem launischen Zerpflücken der Motive und Spielen mit denselben, das der Schüler seinem Meister so gut abgelernt hat. Dies Andante ist sehr innig und reizend, das Menuet berührt dagegen etwas derb; man könnte es fast ein wenig bäurisch nennen. Das Finale freilich [dagegen] setzt allem die Krone auf. Es ist urgenial und zeigt neben dem entzückendsten flottesten, echt Haydn'schen Humor entschieden Beethovensche Züge. So z.B. gegen Schluss des ersten Teiles das berühmte unisono *h-es*, welches erst durch das nachher folgende *h-d* die Spannung löst und an ganz ähnliche Wirkungen in Beethovens achter Symphonie erinnert. Auch finden wir das Ermatten und Nachlassen, das gewissermassen versuchsweise wieder Annähern der Motive, wie Beethoven es liebt, schon hier vorgebildet. Haydn begnügt sich im Gegensatz zu Mozart sehr häufig mit einem Tema und lässt dies anstatt des neuen in der Dominante auftreten. Manchmal aber bringt er dann hinter dieser Wiederholung doch noch neuen Stoff, wie z.B. im vorliegenden Finale; das hier auftretende neue Tema erinnert sehr deutlich an ein Motiv des ersten Satzes aus Beethovens vierter Symphonie.

Ueberhaupt kann man den Zusammenhang der beiden Genies kaum so deutlich ausgesprochen finden als in der eben besprochenen Symphonie und der sie noch etwas überragenden grossen in D-Dur (Nr. 2 der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe). Letztere dürfte [kann man] vielleicht überhaupt [zu Recht] als das bedeutendste Orchesterwerk Haydns zu bezeichnen sein. Schon in der Einleitung, die eigentlich nur auf dem Quintenintervall basirt ist, zeigt sich die Genialität, wenn am Schluss derselben der Meister statt des gewohnten Aufwärtsgehens (also *d-a*) plötzlich die Unterquinte (*d-g*) erklingen lässt; denn so einfach dies aussieht, so frappirend wirkt es. Er begnügt sich im ersten Satz mit einem Haupttema; was er demselben abzugewinnen weiss, ist gradezu staunenerregend [staunenswert]. Die schönsten harmonischen Veränderungen desselben finden sich am Schluss, der Durchführungssatz ist hier sehr grossartig gestaltet. Im Largo fesseln uns geniale Modulationen; die ihnen folgenden Ruhepausen, die reizvollen Weiterführungen findet man auch bei Haydn so schön gestaltet kaum anderswo wieder. Die beiden letzten Sätze stecken voller Humor; so erregt das kurze Abschnappen des letzten Viertels mit den darauf folgenden Pausen am Schluss des Menuetts [Scherzos] stets allgemeine Heiterkeit; das zu dem etwas derb gehaltenen Satze gehörige

Trio ist von so liebenswürdig einschmeichelndem Wesen und spinnt sich so glatt ab, dass auch dazu nicht leicht ein Gegenstück zu finden sein wird. Die Krone des Ganzen bildet wieder das Finale, von Haydn selbst als Allegro spiritoso bezeichnet. Das in der Tiefe auf einem Orgelpunct [im Bass] erklingende Thema ist recht eigensinnig, ja man könnte sagen hahnebüchen gestaltet; was er ihm in diesem Satz abzwingt, ist aber bewunderungswürdig [stauenswert erregend]. Die Kunstfertigkeit Haydns feiert hier eben dieselben Triumphe wie seine wahrhaft geniale Inspiration. Nach Halbcadenzen lässt er z.B. die unerwartesten Nachsätze eintreten, die gewissermassen wieder Vordersätze sind und durch den nun folgenden Nachsatz erst ihre Erklärung finden. Auch von Verkürzungen des Temas, denen man im freien Style sehr selten begegnet, macht er hier vorübergehend einen glücklichen Gebrauch. Ueber dem ganzen Satze aber schwebt, gewissermassen siegbewusst, ein göttlicher Humor, der immer Stand hält und sich bis zu den letzten Tacten nicht verläugnet. –

Man [Ich] könnte noch auf mehrere Werke ins Einzelne eingehn, doch wollen wir [will nur aber] an der getroffenen Auswahl uns genügen lassen; denn die Hauptzüge der Haydn'schen Musik sind aus den besprochenen Werken sicher zu erkennen. Jedenfalls wird ein musikkundiger Hörer schon aus dieser beschränkten Anzahl von Werken die Ueberzeugung mit hinwegnehmen, dass dieser grosse Künstler nicht als harmloser alter, abgetaner Herr zu behandeln ist, sondern uns entgegentritt als ein geistsprühender Componist von nie versagender Frische und Jugendkraft, der gradezu verblüffend wirkt durch die Fülle seiner genialen Einfälle. Nur Mangel an historischem Sinn und musicalische Unbildung oder Verbildung können dazu verleiten, mit Gering-schätzung eines Künstlers zu gedenken, der von den Grössten für ihres Gleichen gehalten worden ist und für alle Zeiten einen Platz ersten Ranges in der Musikgeschichte behaupten wird.

[...]

Die Instrumentalvirtuosität zeigte sich [war während der eben besprochenen Periode] seit Mozarts 1791 erfolgtem Tode ebenfalls in stetigem Wachstum begriffen. Mozart selbst war ein vorzüglicher Clavierspieler gewesen; früher auch Geiger, hatte er später die Violine dem Clavier geopfert und sich nur auf letzterm Instrumente sowie gelegentlich auch auf der Orgel noch öffentlich hören lassen. – Clementi, der für eine Grösse ersten Ranges galt, hatte er seiner

Zeit geschlagen und sich über sein Clavierspiel recht ungünstig geäußert, <ebenso> Weigl, der in jener [seiner] Epoche viel Aufsehn erregte und auch mit dem damals auftretenden jungen Beethoven rivalisirte. Da, wie [ich Ihnen] schon gesagt, die an den Clavierspieler gestellten Anforderungen sehr hohe waren, indem man von ihm künstlerisch vollendete Improvisationen, Variirung und Complication gegebner Themen, ja geradezu contrapunctistische, im Momente zu machende Ausführungen verlangte, so hatte derselbe zwar im Bezug auf Technik und auch auf Körperkraft nicht so viel zu leisten, wie man in dieser Beziehung gegenwärtig [heute] fordert, musste aber sich als ganz gediegener Musiker und Componist ausweisen, was heute zu Tage bekanntlich nicht alle Pianisten für nötig halten. Ein Lieblingsschüler Mozarts, der das Clavierspiel zu höherer Entwicklung bringen und auch als Instrumentalcomponist durch gediegne Leistungen sich einen allgemein geachteten Namen erwerben sollte, Johann Nepomuk Hummel, zieht zuerst unsere Aufmerksamkeit auf sich. Er ward das Haupt der sogenannten Wiener Schule, der sich (unter Clementi) die Londoner gegenüber stellte. Hummel bezeichnet, wie Weitzmann in seiner Geschichte des Clavierspiels sich ausdrückt, den Uebergang vom lyrischen zum brillanten Spiel. Geboren in Preßburg 1778, hatte er das Glück, in Wien zwei Jahre Mozarts, nachher Haydns, Salieris und Albrechtsbergers Unterricht zu geniessen und 1804 den in Ruhestand getretenen Haydn in seiner Stellung beim Fürsten Esterhazy zu ersetzen. 1816 wurde er zum Hofcapellmeister in Stuttgart ernannt, von 1821 an bekleidete er die selbe Stelle in Weimar, wo er 1837 gestorben ist. Seine Thätigkeit als Componist blieb nicht auf das Clavier beschränkt, denn er hat Messen und Symphonien sowie auch viel Kammermusik geschaffen. Aus der letztern verdienen das grosse, noch heute gern gehörte Clavierseptett in d-Moll, sowie insbesondere das noch wertvollere Quintett in es-Moll rühmende Erwähnung. Von seinen Clavier-Concerten sind am bekanntesten geworden dasjenige in a-Moll, was seiner Zeit wol jeder Schüler gespielt haben wird, sowie das in h-Moll, das einen Prüfstein bildet hinsichtlich seiner bedeutenden Anforderungen an eine gediegene, elastische Technik. Als ein sehr beliebtes Stück für Clavier allein hat lange Jahre die Polacca *La bella capricciosa* gegolten; sie ist recht bezeichnend für den passagenreichen, etwas selbstgefälligen Styl Hummels, der hinsichtlich des Gedankeninhaltes ganz von Mozart durchwirkt ist [auf

Mozartischem Boden steht] und von irgendwelchem Einflusse Beethovens oder der musicalischen Romantiker nichts spüren lässt.

Hummel hat bedeutende Schüler gebildet, unter denen neben Thalberg und Ferdinand Hiller der grosse Adolf Henselt hervorragt, auf den freilich Carl Maria von Weber einen viel tiefgehenderen Einfluss ausüben sollte und mit welchem wir uns später noch zu beschäftigen haben werden. – Nach Hummels Tode galt Carl Czerny, Lehrer Thalbergs und Liszts, für das Haupt der Wiener Schule. Er bezeichnet insoweit gewissermassen den Verfall derselben, als die Virtuosität sich nun als Selbstzweck zu erkennen gibt und in ihr wieder die Geläufigkeit als wünschenswertestes Ziel angestrebt wird. Als Lehrer mag dieser vielschreibende Pianist Gutes gewirkt haben; seine schrecklichen Etuden besitzen [haben] aber keine Spur von wirklichem musicalischen Werte; sie sind trivialer Klingklang und haben heutzutage schon viel von ihrem ehemaligen Ansehen eingebüsst. Ausser den erwähnten berühmten Künstlern sind als Schüler Czernys noch zu erwähnen Theodor Döhler, Stephen Heller und Theodor Kullak. –

Beethoven, der als Clavierspieler, besonders als Improvisator das grösste Aufsehn erregte, hat ausser dem Erzherzog Rudolf bekanntlich nur einen wirklichen Schüler gehabt, Ferdinand Ries, der, zwar ein tüchtiger Clavierspieler und Componist, doch nicht die Kraft besass, das Haupt einer auf Beethovens Principien fussenden Schule zu bilden. Auf Mozart zurück weist auch noch die Prager Clavierschule, die zugleich mit dem 1808 gegründeten Prager Conservatorium ins Leben trat und deren Führung der als Organist, Pianist und Lehrer ausgezeichnete Tomaschek übernommen hatte. Ueber Beethovens Clavierspiel hat grade dieser Meister ein schwer wiegendes Zeugniß abgegeben, denn er spricht von Beethoven als einem Riesen unter den Clavierspielern. Der berühmteste Vertreter der Prager Schule wurde Ignaz Moscheles (1794–1870), der im Gegensatz zu Hummel für Beethoven das grösste Interesse zeigte, obwol das innerste Wesen des Meisters auch ihm verschlossen blieb, und der, nachdem er die Welt als Virtuose durchreist und überall gefeiert worden war, sich 1821 in London als Lehrer niederliess, um 1846 einem Rufe Mendelssohns an das neubegründete Conservatorium nach Leipzig zu folgen, wo er dann seinen Tod gefunden. Moscheles hat sehr viele Concerte für Clavier geschrieben, von welchen sich das g-Moll als das edelgehaltenste hervorhebt; aber auch dies ist, wie die Mehrzahl [meisten]

der sonstigen Compositionen des Meisters von den Concertprogrammen verschwunden. Eine Ausnahme machen seine ganz vorzüglichen Etuden (op. 70), die weniger auf Bravour wie auf Noblesse des Anschlags und [sowie] des geistigen Vortrages berechnet sind. In ihnen gab er uns sehr reizvolle [geistvolle] und in der Form elegante musicalische Characterstücke, die gewiss von jedem guten Pianisten studirt worden sind und auch später noch zum eiserne Bestand der Clavier-Literatur gehören werden. Als Virtuose überragt Moscheles seine Vorgänger durch die Ausbildung des Anschlages, dem er mehr Mannichfaltigkeit und auch mehr Kraft verlieh, sowie durch Benutzung des von Hummel noch verschmähten Pedales, mit welchem er neue und effectvolle Wirkungen erzielte. Dass er aber den Effect überhaupt gar zu sehr im Auge gehabt hat und beim Vortrage classischer Werke eine gewisse noble Zurückhaltung nicht selten vermissen liess, soll schliesslich nicht verschwiegen werden. Von Tomascheks Schülern mögen noch erwähnt werden als zur Prager Schule zählend Alexander Dreischock und Julius Schulhoff. – Ebenfalls glänzende Resultate kann die Londoner Schule des Clementi aufweisen. Geboren 1752 (und erzogen zu Rom, wo er den Unterricht guter italienischer Meister genossen hatte), ging Clementi frühzeitig nach London und wurde daselbst von Händels, namentlich aber auch Sebastians Bachs Werken aufs günstigste beeinflusst. Mozarts ungünstiges Urtheil über ihn erscheint insoweit nicht ganz gerecht, als bei Gelegenheit des früher erwähnten, 1782 in Wien stattgefundenen Wettstreites der beiden Clementi tatsächlich ein voll ausgereifter, auf der Höhe des damaligen Standpunctes stehender Meister gewesen sein muss. Gleichwol soll er selber geäussert haben, dass [jenesmal] er früher nur auf äusserlichen Glanz gesehn und später sein Spiel sehr geändert und vertieft habe. Auf die Lorbeeren des reisenden Virtuosen verzichtete er schon 1785, in welchem Jahre er sich in London niederliess, um daselbst bis zu seinem 1832 erfolgendem Tode als Lehrer zu wirken.

Clementis Claviersonaten, obwol ziemlich trocken und hinsichtlich ihres Gedankeninhaltes weit hinter den Mozartischen zurückstehend, sind doch noch immer viel verbreitet und werden durchaus nicht ungerne gespielt, da sie sehr gut für die Hand geschrieben sind und bei nicht hoch gesteigerten Anforderungen an die Technik ziemlich [schon] brillante Wirkung hervorbringen können. Die wertvollste Gabe bilden freilich [aber] seine unter dem Namen

Gradus ad Parnassum herausgegebenen Etuden, die in einer Auswahl, von der alle fugierten Stücke ausgeschlossen wurden, Carl Tausig später wieder veröffentlicht hat. Wie kein vorhergegangenes Etudenwerk befähigt dieses den Spieler, Unabhängigkeit und Egalisierung der einzelnen Finger, Kraft des Anschlages zu erringen; durch harmonische Schönheiten erhebt es sich aber musicalisch weit über die Sonaten, von denen es übrigens auch durch einen längeren Zeitabschnitt getrennt ist.

Zu Clementis berühmtesten Schülern zählt John Field, der Componist der allgemein beliebten Nocturnes, die als Vorläufer der Chopinschen anzusehn sind, Ludwig Berger, der ganz vorzügliche, sehr mit Unrecht in Vergessenheit geratene Claviercompositionen geschaffen hat und dem wir als Lehrer Mendelssohns später wieder begegnen werden, sowie Johann Baptist Cramer der [Ihnen] allen Clavierspielern durch seine Etuden, die in musterhafter Weise von Hans von Bülow neu bearbeitet und veröffentlicht worden sind, genügend bekannt sein wird. Diese Etuden, aus Bachschem Geiste geboren und eine vorzügliche Vorstudie für Bachsche Claviermusik bildend, überragen an künstlerischem Werte den *Gradus ad Parnassum* ganz bedeutend und können wegen ihrer nobeln Tonsprache, ihrer gediegenen Factur und ihrer grossen Formvollendung, abgesehn von dem Nutzen den sie für die Technik gewähren, mit vollem Rechte als classisches Werk bezeichnet werden. Ueber die Fieldschen *Nocturnes* möchte ich aber Franz Liszt citiren, der in einem bei Julius Schubert in Leipzig herausgegebenen Essay sich etwas überschwänglich folgendermassen vernehmen lässt: „Dem totalen Absehn von Allem, was nach Effect hascht, verdanken wir die ersten Versuche, – und wie vollkommene, dem Clavier Gefühl und Traum einzuhauchen und den Claviersatz von dem Zwange zu befreien, den bis dahin die Form regelmässig und officiell auf alle Compositionen ausübte. Vor ihm mussten sie notwendigerweise entweder Sonaten oder Rondos sein: Field dagegen führte eine Gattung ein, die keiner dieser bestehenden Kategorien angehörte, bei der aber Gefühl und Melodie die Oberhand führten. Er hat den Weg für alle die Erzeugnisse eröffnet, die in der Folge unter dem Namen: Lied ohne Worte, Impromptu, Ballade u.s.w. erschienen sind, er war der Entdecker dieser Domäne etc. etc.“

Indem wir nun auch noch der französischen Clavierschule gedenken wollen, deren Ruhm seit Rameaus Tode (1764) stark verblichen war, so müssen wir

constatiren, dass nur ausländische Kräfte bei der Neugestaltung derselben mitwirkten und wir thatsächlich keinem einzigen französischen Namen begegnen. Als Mozart zuerst nach Paris kam, galten Schobert und Eckart für die besten Clavierspieler; später gelangte ein Schüler Philipp Emanuel Bachs, der Strassburger Hüllmandel (1757–1823), zu hoher Berühmtheit und kann als Begründer der neuern französischen Clavierschule angesehen werden. Neben ihm wirkten Dussek (1760–1812), der sich auch als Componist anmutiger Clavieronaten und Kammermusikwerke einen Namen gemacht hat, und Steibelt (1765–1823), der ebenfalls als Instrumentalcomponist Erfolge errang. Der durch Steibelt angefachten Neigung des französischen Clavierspiels zum äusserlich Effectvollen konnte das Pariser Conservatorium entgegenzutreten, nachdem dort in dem bereits früher erwähnten Louis Adam, nicht zu verwechseln mit Adolf Adam, dem Schüler Boieldieus, das Clavier einen sehr gediegenen Vertreter gefunden hatte.

Gleichwol [Gleichzeitig] sollte aber grade in Paris bald darauf der einseitige Cultus der Fingerfertigkeit seinen Höhepunct erreichen, und zwar ebenfalls unter der Führung zweier deutscher Künstler: Friedrich Kalkbrenner (1784–1849), der oft mit Hummel und Moscheles zusammen genannt wird, und Heinrich Herz (*1806), dem das entsetzliche Geklingel in der höchsten Klavieroctave zu verdanken ist, mit welchem zwei Jahrzehnte hindurch Europa regalirt wurde. Da die grössere Verbreitung Beethovenscher Musik diesem geistlosen Treiben ein Ende machte, so konnten die letzterwähnten Herren mit vollem Rechte ebenfalls noch zur vorbeethovenschen Zeit gerechnet und also auch, bevor wir zu Beethoven übergehn, hier besprochen werden. Die meisten der erwähnten Virtuosen waren auch als Componisten tätig gewesen, und so haben wir der Liste der auf dem Felde der Instrumentalmusik wirksamen Künstler fast keine Namen weiter zuzufügen. Pleyel, der Schüler Haydns, hatte eine Menge Werke für Clavier, Kammermusik und Orchester geschrieben, die von seinen Zeitgenossen wunderbarer Weise denen seines Lehrers und Mozarts gleichgestellt wurden. 1795 liess er sich in Paris nieder, begründete dort eine Musikhandlung und errichtete später die unter der Firma Pleyel, Wolff u. Co. noch jetzt bekannte und thätige Clavierfabrik, wandte sich demnach ganz dem Geschäftsleben zu. Einen höhern Rang beanspruchen die den Compositionen Dusseks im Character verwandten Werke des 1806 bei Saalfeld gefallnen Prinzen Louis Ferdinand von Preussen. Das f-

Moll-Quartett desselben zeichnet sich durch eine edle Schwermut aus und wurde von Beethoven, der überhaupt eine grosse Meinung von der Begabung des Prinzen hegte, hoch gehalten. Leider hat ein zu früher Tod das weitere Kunstschaffen des Prinzen jäh unterbrochen. Der Wiener Gyrowetz, der allenfalls noch zu erwähnen wäre, gewann schnell einen bedeutenden Namen; von seinen Werken hat aber nicht ein einziges auch nur die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts überdauert. –

Wie wir sehen [Sie sehn], war das Clavier in dieser Epoche sehr bevorzugt worden, und so erscheint es begreiflich, dass die andren Instrumente sich geringerer Beachtung erfreuten und etwas zurücktraten. Nur die Violine macht hiervon eine Ausnahme. Schon bei Besprechung der ersten Periode des Pariser Conservatoriums hatten wir Viottis und seiner Schule rühmend gedenken müssen, Ihnen auch mitgeteilt, dass aus derselben die drei berühmten Violinisten Rudolf Kreuzer (1766–1831) Francois Baillot (1771–1842) und Pierre Rode (1774–1830) hervorgegangen sind. Wie unentbehrlich die Etudenwerke Kreuzers und Rodes allen Violinisten geworden sind, wird Ihnen genügend bekannt sein; sie bilden würdige Pendants zu Cramers, Clementis und Moscheles' gleichartigen Arbeiten; die Rodeschen Etuden können sogar einen Vergleich mit den Chopinschen aushalten. Rode galt für den grössten Violinisten seiner Zeit und wurde als solcher besonders in Wien gefeiert.

1812 trat daselbst aber Ludwig Spohr auf und errang über Rode einen glänzenden Sieg. Für das classische Violinspiel und auch für die Violinliteratur hat Spohr eine ausschlaggebende [so hohe] Bedeutung erlangt. Da dieser grosse Virtuose aber auch zu unsern hervorragendsten [bedeutendsten] Componisten zählt und besonders für die Weiterentwicklung der deutschen Oper wichtig geworden ist, so mag die Besprechung des Virtuosen aufgeschoben bleiben, bis sie mit der des Componisten verschmolzen werden kann.

Die noch mehr Sensation erregende dämonische Gestalt Paganinis bildet ein zu frappantes Gegenstück zu der von Franz Liszt, als dass es nicht wünschenswerth erscheinen sollte, beide gleichzeitig zu behandeln. Und so stünde nichts mehr im Wege, um uns nun mit jenem Künstler zu beschäftigen, dessen Wirksamkeit unsere Kunst umwandeln, ihr ein ganz neues Aussehn verleihen sollte, mit Ludwig van Beethoven. Wie ich aber früher schon bemerkt habe, möchte ich doch nicht wirklich versäumen, der bedeutenden politischen und culturhistorischen Umwandlung, die sich um die Zeit vollzogen, wenn auch nur in Kürze zu gedenken.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Beethoven und die französische Revolution

Mit dem Jahre 1789 ändert sich in bemerkenswertester Weise die ganze Weltgeschichte. Weder die Entdeckung der neuen Welt noch die Reformation haben so schlagend gewirkt, dass man sagen könnte, von hier ab zeige alles Geschehende ein neues Gesicht. Es mussten der Entdeckungen viele kommen, ehe die Einwirkungen auf Europa sich fühlbar machten; es waren Luther und Calvin genug Reformatoren vorhergegangen, um das endlich Eintretende als naturgemäss erkennen zu lassen. Die französische Revolution vollzog sich aber in blitzartiger Weise, obwol die Anzeichen des zu Erwartenden sich bereits seit Jahrzehnten bemerkbar gemacht hatten; nach vier Jahren war sie bei dem denkbarsten Gipfelpunct verrückter Uebertreibung angelangt und erinnerte an den seine eignen Kinder wieder verschlingenden Vater. Der Despotismus war ihr Erbe, ihre geistige Saat aber verkümmerte nicht, und die wahrhaft grossen Gedanken, welche neben einem Wust von andern durch sie gezeitigt wurden, haben sich siegreich in der ganzen Welt behauptet. Wenn Sie vielleicht verwundert sind, dass ich dieses bedeutende Weltereigniss mit unserer Kunst in Beziehung setze, so thun Sie der Musik eigentlich Unrecht. Ist es ja wahr, dass die Poesie, deren Material Sprache und Gedanken bilden, so viel näheren Verhältnisses zu den weltbewegenden Ereignissen steht, so darf man die Musik doch auch nicht als so ausserhalb der Wirklichkeit befindliche Kunst auffassen, dass sie von derselben nicht wesentlich beeinflusst werden könnte. Jede Kunst ist abhängig von ihrer Zeit, und in den grossen Werken jeder Kunst wird sich stets die Zeit mehr oder weniger abspiegeln. Verändert sich die gesamte Weltanschauung so schnell und radical wie dies durch die französische Revolution von 1789 geschah, so muss sich [wird] nothgedrungen in allen Künsten hiervon der Widerschein zeigen und kann die Tonkunst nicht unberührt bleiben.

Es wird Ihnen allen bekannt sein, welche Ursachen das welterschütternde Ereigniss hervorgeufen haben. Wie oft genug geschehen ist, erfüllte sich auch hier das herbe Bibelwort, dass die Sünden der Väter an den Kindern und Enkeln gerächt werden. Während im Mittelalter die Gewalt des Fürsten immerhin eingeschränkt war durch Landstände, die in gewissen Ländern Generalstaaten etc. hiessen, hatte mit Louis XIV. Auftreten die Tendenz sich herrschend gemacht, den Souverän zu einem halbgöttlichen Wesen zu erheben und zu Gunsten desselben die Freiheit der Unterthanen auf Null zu reduciren. In England war dies Bestreben missglückt, und es wurde durch die Revolution von 1689 ein Riegel vorgeschoben, der alle derartigen Fürstengelüste in ihre Schranken zurücktrieb. In Deutschland aber, das ohnehin (durch den entsetzlichen 30-jährigen Krieg) fast ganz vernichtet am Boden lag, ahmten die Fürsten das unselige Beispiel von Versailles nach, und die ohnmächtig gewordene Bevölkerung fühlte sich nicht stark genug, ihnen erfolgreich entgegenzutreten. Zu Oestreich und Spanien, die seit Carl dem V. eng zusammenhingen, und in dem von beiden geknechteten Italien war durch Inquisition und Pfaffenregiment längst jegliche Volksfreiheit unterdrückt worden, Russland kennt sie bis auf den heutigen Tag noch nicht, und die ebenfalls despotisch regirte Türkei war während des 17. Jahrhun-

derts so siegreich gewesen, dass sie ganz Ungarn beherrschte, 1683 Wien bedrohte und nur mit grossen Anstrengungen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder zurückgedrängt werden konnte. Ausser England erfreuten sich nur die von Spanien abgefallenen Niederlande, die Schweiz und allenfalls Scandinavien einer grössern Unabhängigkeit. Adel und Geistlichkeit genossen aber fast [auch hier wie] überall grosse Privilegien, und der Bauernstand befand sich, wo er nicht sich direct [gradezu] als Leibeigenschaft, wie z.B. auch in Mecklenburg, darstellte, in einer wenig beneidenswerten, oft gradezu jammervollen Lage. In Frankreich war durch Ludwigs XIV. [Herrschaft,] Pracht und Verschwendung liebende Regierung, die sich nebenbei in nicht stets glücklich verlaufenden Eroberungskriegen gefiel, eine bedeutende Staatsschuldenkasse angehäuft worden. Unter Louis' XV. gewissenloser, erbärmlicher Regierung, die für Frankreich sich auch in Bezug auf die äussere Politik als sehr ruhmlos und verhängnissvoll erwies, erreichte auch das Uebel seinen Höhepunkt.

Die Sittenlosigkeit der höhern Gesellschaft hatte sich in nicht mehr zu überbietender Weise gesteigert; die Maitressenwirtschaft des Königs gab das übelste Beispiel und verschlang unendliche Summen. Das niedere Volk wurde gepresst und ausgesogen, die Staatsschuldenlast erreichte eine nie gekannte Höhe, und die allgemeine Unzufriedenheit, genährt durch die Werke bedeutender Geister, wuchs in einem solchen Grade, dass ohne einschneidende Aenderungen eine Besserung der unerträglich gewordenen Verhältnisse nicht zu erhoffen war.

Insbesondere die grossen Schriftsteller haben der französischen Revolution in wirksamster Weise vorgearbeitet. In erster Linie Montesquieu, der mit seinem *Esprit des lois* gradezu verblüffende Aufklärung gab über das Wesen des Staates, die Rechte der Staatsbürger und die philosophische Nothwendigkeit wohlhabender Principien, die das Staatswesen zu regeln berufen sind. Zweitens Voltaire, der beliebteste und gefeiertste Schriftsteller seiner Zeit, der als Historiker, Philosoph und Poet eine sehr allgemeine Wirkung, meist negativer Art ausübte, der insbesondere das Christentum in der Weise, wie es von der katholischen Kirche gelehrt wurde, aufs heftigste angriff und sich wohl hauptsächlich aus diesem Grunde der lebhaften Sympathien zweier nicht katholischer, genialer Fürsten erfreute, nämlich Friedrich des Grossen von Preussen und Katharina II. von Russland; ein universales Genie, das trotz seiner Skepsis und Zerstörungssucht doch auch viel Gutes erstrebt und manches Gute wirklich geleistet hat. Schliesslich Jean Jacques Rousseau, der in Frankreich sehr angefeindet, auf das Ausland und endlich auf Deutschland einen noch grösseren Einfluss ausüben sollte als Voltaire; ein höchst originaler bedeutender Denker, dem wir auch als Componisten der kleinen Oper *Le devin du village* schon begegnet sind und dessen Angriffe sich hauptsächlich gegen die Corruption und Unnatur der Gesellschaft richteten. Diesen gegenüber stellte er einen idealen Naturzustand als erstrebenswertes Ziel hin und gewann, trotzdem viele seiner Forderungen sich später als unmöglich erwie-

sen, doch zahlreiche Anhänger, besonders auch in Deutschland. Jedenfalls trug er durch seine Schriften sehr viel dazu bei, den Boden, auf dem das morsche Staatsgebäude Frankreichs ruhte, zu unterwühlen. Bedenken wir nur noch, dass in dem der grossen Revolution vorhergehenden Jahrzehnte sich die Vereinigten Staaten von England lossagten, dass ganz Frankreich mit diesem Unabhängigkeitskampf sympathisirte, dass viele Franzosen in demselben kämpften und, zurückgekehrt in die Heimat, Ideen von Freiheit und Gleichberechtigung verkündeten, so wird es immer begreiflicher erscheinen, dass eine gewaltige Katastrophe nicht ausbleiben konnte. Allerdings gelangte sie nach kurzer Zeit durch Übertreibung zum Ende ihrer Macht und musste erleben, dass der Despotismus ihr vorläufiges Erbe wurde.

Der Nachfolger Louis XV. war, obwol das Gegenteil seines Vorgängers, nicht der Mann, solchem gewaltigen Sturme zu widerstehen. Wenigstens verstand er nicht, sie zu hindern, in voller vernichtender Heftigkeit ihre Wirkung zu äussern. Man kann mit den Worten, die Schiller in der *Jungfrau von Orleans* Carl VII. in den Mund legt, <seine Lage characterisiren>.

„Ich hätt ein friedlich Volk beglücken können.
Ein wild empörtes kann ich nicht bezähmen.“

Traurig ist aber, dass seine edle Gemalin und die ganze unschuldvolle Familie einem entmenschten Pöbel zum Opfer fallen mussten um der Sünden willen, die nur Louis XV. und seinen Vorgängern zur Last zu legen sind.

Louis XVI. hatte, allseitigem Verlangen nachgebend, die Stände, welche seit mehr als 200 Jahren nicht mehr versammelt worden waren, nach Paris einberufen. Da für den *tiers état*, der neben Adel und Geistlichkeit früher gar nichts zu bedeuten hatte, eine doppelte Stimmenbesetzung verfügt worden war, da dieser dritte Stand es dann durch Zusetzen gewusst hatte, dass die Abstimmung nicht nach Ständen getrennt, sondern *en masse* erfolge, da in Folge dessen derselbe und wahrscheinlich auch, weil das grösste Genie unter allen Einberufenen, Mirabeau, sich für seine Forderungen erklärte, schnell ein Uebergewicht über Adel und Geistlichkeit errang, – so erscheint es begreiflich, wenn die Democratie, später die Demagogie schnell in die Höhe gelangte, der schwache König sehr bald gar keinen Einfluss mehr zu äussern vermochte. Durch den Sturm auf die Bastille, der schon im Juli 1789 mit Erfolg ausgeführt worden, hatte der Pariser Pöbel einen ersten Sieg erfochten. Die gewaltsame Uebersiedlung von Versailles nach Paris, zu welcher die königliche Familie gezwungen ward, gab letztere ganz in die Hände der hauptstädtischen Bevölkerung. Mirabeau, der sie hätte retten können, starb früh, die auswärtigen Potentaten waren zu schwerfällig, um vor 1792 Einsprache zu erheben; und als dann eine kriegerische Action versucht wurde, die noch dazu unglücklich verlief, verschlimmerte sie die ganze Sachlage aufs äusserste und lieferte insbesondere die unglückliche königliche Familie ihren unversöhnlichen Feinden ans Messer. Eine mit kaum begreiflichem Ungeschick in Scene gesetzte Flucht war vereitelt worden. Der König wurde im Triumph nach Paris zurückgebracht und er-

schien dann nur noch einmal öffentlich, als er aufs Schafott geschleppt wurde. Denn ueber die Leiche des Königs war die Revolution in rasendem Tempo vorwärts gegangen und hatte mit der Vernichtung der Girondisten die letzten Elemente, welche sich der radicalen Zerstörungswut entgegensetzten, beseitigt. Ein Despotismus herrschte in den Jahren 1793 und 1794, wie er nie zuvor in Frankreich, auch unter Louis XI. nicht, erhört gewesen war. Die Revolution frass ihre eignen Kinder; selbst der Todfeind der königlichen Familie, der sogenannte Prinz Egalité, musste der Guillotine unterliegen, selbst Danton, der Mitschuldige Robespierres, wahrscheinlich, weil er letzterem an Geist bedeutend überlegen und dadurch unbequem geworden war, das Schafott besteigen. Es ist eine äusserst einfache Staatskunst, alle die, welche der Regierung widerstreben, durch die Guillotine unschädlich zu machen und dann das Vermögen derselben für den Staat einzuziehn; wenn sich ein solches Gouvernement aber auch noch finanziell so unfähig erweist wie das Robespierresche, wenn die ausgegebenen Assignaten so im Werte sinken, dass Haufen von Noten nur geringen Geldeswert darstellen, dann hat es seine Existenz verwirkt, und muss einer neuen Ordnung weichen. Robespierre, der mittelmässig begabte Mensch, welcher in Folge dessen alles Hochstrebende, also auch das Genie hasste, fiel schliesslich selbst als Opfer jener Guillotine, der er so viele Verurteilte zugeschiedt hatte.

Mit Robespierres Falle trat aber die notwendige Reaction ein, die ihren Schlusspunct fand in dem soldatischen Despotismus, in der Aufrichtung des Napoleonischen Kaiserreiches.

Trotz der schrecklichen Uebertreibungen, zu welchen sich die stets mehr und mehr fordernde Pöbelherrschaft hinreissen liess, trotz der verzweifelten Finanzlage, in welche die französische Republik mit ihren Assignaten-Anhäufungen geraten war, hatten die republicanischen Heere die auswärtigen Feinde doch erfolgreich abgewehrt. Es waren bedeutende militärische Talente aufgetreten, und das imposanteste derselben hatte sich schliesslich der Herrschaft zu bemächtigen gewusst. Napoleon Bonaparte, das Kind der Revolution, wurde Kaiser von Frankreich. Wie schon gesagt, kam durch ihn der Despotismus wieder zur Herrschaft, aber die grossen Errungenschaften der Revolution, welche sich als wertvoll und dauernd herausstellen sollten, wurden durch sein System <nicht> wieder in Frage gestellt, vielmehr von dem siegreichen Eroberer in ganz Europa verbreitet.

Schon mehrfach hatte das 18. Jahrhundert uns das Bild eines geistvollen und wohlmeinenden Despoten gezeigt: Friedrich der Grosse, der sein kleines Preussen gegen ganz Europa mit Erfolg verteidigt, war nach errungenem ehrenvollen Frieden der sorgsamste, aufgeklärteste, wohlmeinendste Landesfürst geworden und brachte seine kleine Monarchie zu hoher Blüte und Bedeutung. Von ihm rührt das schöne Wort her, das so bedeutsam mit dem frivolen „L'etat c'est moi“ des 14. Ludwig contrastirt: „Der Fürst ist der erste Diener seines Staates.“ Eben so edel gesinnt und wohlmeinend, aber unglücklich in seinen Erfolgen erwies sich Joseph II. von Oestreich. Das Pfaffenregiment hatte sich in seinen Staaten zu sehr eingelebt, um nicht mit allen Mitteln den Kampf gegen die Reformideen des jungen Kaisers zu versuchen; die übertriebene Hast des letztern und die Sucht, Erfolge in kurzer Zeit zu ernten, die erst nach längerer Dauer zu erwarten waren, schädigten natürlich seine Unternehmungen, und sein verhältnissmässig früher Tod brachte alles Begonnene wieder zum Stillstande. Katharina II., eine echte Despotin, launenhaft und in ihrem Privatleben nichts weniger als ein Tugendspiegel, ist gleichwol für Russland eine grosse Wohlthäterin geworden. In Verbindung mit den erleuchtetsten Geistern ihrer Zeit, insbesondere mit Voltaire, strebte sie danach, Peter des Grossen Werk fortzusetzen, und brachte Russland in der Civilisation um ein Erhebliches vorwärts. Dem niedern Volke kam aber weder in

Russland, noch Oestreich, noch Preussen dieser geistvolle Despotismus zu Gute; auch hielten die Wirkungen desselben keineswegs vor. 20 Jahre nach Friedrichs und Josefs Tode wurden Preussen und Oestreich aufs tiefste gedemütigt und in ihrer Macht erschüttert; in Russland aber blieb die Leibeigenschaft fortbestehn, die kaiserliche Macht war unumschränkt, und von einer auch nur einigermaßen beschränkten Volksfreiheit ist in diesem Lande bis auf unsre Tage nichts zu spüren gewesen. In Portugal hatte der Minister Pombal die Jesuiten verbannt, in Dänemark der geistvolle Struensee sogar die Pressefreiheit eingeführt; aber das waren ephemere Erscheinungen, die sich wieder verflüchtigten, denn die Laune irgend eines anders gearteten Fürsten konnte alles Vorhergeschaffne sofort in Frage stellen. – Unter dem Despotismus Napoleons blühte allerdings auch keine Volksfreiheit; jede Unabhängigkeitsregung, besonders in den eroberten Ländern, wurde mit brutaler Strenge erstickt und auch die Franzosen mussten sich an der Gloire genügen lassen. Daher empfand die Geistlichkeit mit Befriedigung die allerdings sehr notwendige Wiedereinsetzung der christlichen Religion, denn bekanntlich war dieselbe, als man alles beseitigt hatte, auch abgeschafft worden. Zum Ersatz hatte man dann doch eine Ope-rettensängerin als Göttin der Vernunft in Paris umhertragen lassen, und auch der Adel, den Napoleon wiederherstellte, fühlte sich dem Dictator zu Dank verpflichtet. Die Sonderstellung, die Adel und Geistlichkeit vor der Revolution besessen, vermochten sie nie wieder zu erringen. Das Princip der Freiheit war [wieder] verloren gegangen, das der Gleichheit war geliebt; der dritte Stand, der Bürger- und Bauerntum vereinigte, hatte sich zur gleichen Höhe der ehemals privilegierten Stände emporgeschwungen und behauptete sich auf dieser Höhe. In Deutschland brachte uns bekanntlich erst das Jahr 1848 eine ähnliche Veraenderung [Befreiung von frühern Fesseln], die in Oestreich, Preussen und Italien sich noch um einige Jahre verzögerte, ebenso in Spanien. Portugal, Sardinien, Belgien, Scandinavien hatten schon früher eine politische Entwicklung erlebt, und so ist, Russland und die Türkei ausgenommen, demnach die französische Revolution, insoweit sie den dritten Stand befreite und das Volk zur Mitregierung befähigte, siegreich geblieben und hat Einfluss erlangt auf die Gestaltung der sämtlichen übrigen europäischen Staaten. Selbst die vorgeschrittensten unter ihnen: England, die Niederlande und die Schweiz, haben sich diesem Einflusse nicht entziehen können.

Auch der geistvollste Despotismus ist den ungeheuren Anforderungen, welche heutzutage an eine Regierung gestellt werden, nicht mehr gewachsen. Metternich hatte noch einmal versucht, mit ihm den betreffenden Aufgaben gerecht zu werden, und war schließlich an der finanziellen Frage gescheitert. Es ist besonders diese finanzielle Frage, welche die Mitregierung des Volkes durch gewählte Vertreter als notwendig hat erscheinen lassen. Aber auch abgesehen von ihr stellt sich eine solche als absolut notwendig dar.

Die grossen Errungenschaften der Revolution, die sich als wertvoll dauernd herausstellen sollten, werden durch sein System nicht beseitigt, vielmehr von dem siegreichen Eroberer in ganz Europa verbreitet. Denn wenn auch das abgeschaffte Christentum bald genug wiederhergestellt, wenn auch der Adel teilweise in seine Recht wiedereingesetzt wurde, so vermochten Adel und Geistlichkeit die Sonder-Stellung, die sie vor der Revolution besessen, nie wieder zu erringen. Der dritte Stand, der Bürger und Bauerntum vereinigte,

hatte sich zur Höhe der ehemals privilegierten Stände aufgeschwungen und behauptete sich auf dieser Höhe.

Natürlich musste eine solche Höherhebung der unteren Stände sehr stark auf das Selbstbewusstsein der Einzelnen einwirken und die Entwicklung der Individualität begünstigen. Wie grosse Bedeutung aber eine solche Entwicklung für die Künste, insbesondere für die Tonkunst besitzt, brauche ich Ihnen wol kaum auseinanderzusetzen.

Mozart sagt an einer Stelle einmal „Ich werde glücklich sein, Musik zu machen, so lange es in meiner Kunst noch etwas Neues zu sagen gibt.“ Es muss aber nach Mozart Neues gesagt werden, wenn man als Componist interessiren will. Mozart bestätigt dies an einer andern Stelle, wenn er sagt: „Endlich bin ich so weit gekommen, die Musik, die ich selbst wollte, schreiben zu dürfen.“

Ist man nun fast in keiner andern Kunst aber so gewohnt, am Alten zu hängen und das Neue mit Misstrauen zu betrachten wie in der Musik, so ist fast in keine andern Kunst andererseits das wirklich Individuelle, Selbständige, Originale so gleichbedeutend mit dem den Zeitgeschmack Überdauernden, ewig Gültigen und Wertvollen.

Wurde durch die französische Revolution die Entwicklung der Individualität begünstigt, so konnte dies in erster Linie den Erzeugnissen der Tonkunst zu gute kommen, wenn auch originelle Persönlichkeiten eben wegen der sie auszeichnenden Eigenschaft länger wie sonst auf Anerkennung zu warten hatten.

Wie von selbst mussten die Tonsetzer sich getrieben fühlen, in viel ausgesprochenerer Weise wie früher nach Originalität zu streben, und den Reigen dieser grade durch Originalität ausgezeichneten Tonkünstler eröffnet Beethoven. Auch hat derjenige Meister der frühern Zeit, welcher ebenfalls durch ungewöhnliche Selbständigkeit sich hervorhebt, Johann Sebastian Bach, vielleicht grade deshalb so lange auf sein allgemeines Durchdringen warten müssen. Von Beethoven ab wird die Forderung der Individualität, die Originalität gewissermassen zum Principe erhoben, jeder neu auftretende Componist wird daraufhin geprüft. Je weniger er den betreffenden Ansprüchen genügt, desto mehr gefällt er vielleicht der grossen Masse, aber desto weniger darf er zählen auf dauernde Wirkung und ehrenvolle Stellung in der Literatur.

Es ist eigentümlich, dass gerade Individualität und Originalität eine so grosse Rolle in der Musik spielen. Verwunderlich erscheint es aber nicht, wenn wir das Material in Erwägung ziehn, mit welchem der Componist arbeitet. Die Sprache, in welcher der Dichter schreibt, wird von jedem Angehörigen desselben Volkes gesprochen, das Arbeitsmaterial des Künstlers ist aber jedem zugänglich, und der Verständlichkeit seines Productes stellen sich kei-

nen natürlichen Hindernisse entgegen. Aehnlich [Ebenso] verhält es sich bei den bildenden Künsten. Das anteilnehmende Publicum weiss, wie Gebirge, Felder, Wiesen, Flüsse, Meere, Häuser, Thiere, Menschen aussehn und beschaffen sind; Verirrungen und Originalität, die uns einen Körper mit zwei Köpfen oder drei Armen zumuten wollten, sind von vornherein ausgeschlossen. Ebenso werden wir uns kein blaues Laub, keine grasgrünen Kirchthürme und keine zinnoberroten Europäer gefallen lassen.¹

Das Material der Tonkunst ist aber keineswegs einem jeden zugänglich; wie eine fremde Sprache, so ist auch die musicalische von Grund aus zu erlernen, und diese keineswegs leichte Arbeit nimmt so viel Mühe und Zeit in Anspruch, das viele genug getan zu haben glauben, wenn sie das erreichten, was sie erst in den Stand setzen sollte, den höhern künstlerischen Ansprüchen gerecht zu werden.

So wird es begreiflich, dass das grosse Publicum, welches geistigen Anstrengungen abhold ist, stets so zähe am Alten klebt, – während andererseits missverstandene Originalität sehr leicht auf Abwege gerathen und Zerrbilder liefern kann, die ernste Kritik schliesslich, der das Vergleichsobject der Sprache oder der körperlichen Erscheinungen fehlt, aber mit viel grösseren Hindernissen zu kämpfen hat als auf anderen Gebieten. Originell sein und dennoch die Grundgesetze der Natur nicht verletzen: dies ist die Hauptforderung, die an die Componisten gestellt wird und der nachzukommen um so schwieriger erscheint, je mehr das Hauptgewicht auf die Originalitätsforderung zu liegen kommt. Beethoven hat, von einigen Launen, die sich in seinen letzten Werken bemerkbar machen, abgesehen, dem erwähnten Gebote voll entsprochen, und er konnte das, weil er, von Haus originell angelegt, nicht nach Originalität zu trachten brauchte, weil er seine Kunst als Meister beherrschte, weil er aber auch Kind seiner Zeit war, den mächtigen Inhalt der erschütternden Weltereignisse voll begriffen hatte, aber auch dem steigenden Bildungsfortschritte seiner eignen Nation mit Anteil und Interesse nachfolgte.

Mit Goethe ist er in Carlsbad persönlich zusammengetroffen; was ihm Schiller gewesen, verkündet in deutlichster Sprache das Finale der *Neunten Symphonie*. – Ich habe seiner Zeit, ehe ich zur Darstellung von Mozarts Kunstwirken überging, Ihnen einen Ueberblick gegeben über den Stand der Cultur zu Mozarts Zeiten und insbesondere über die im glänzenden Aufsteigen

¹ Vorliegende Zeilen sind vom Autor seiner Zeit ohne Ahnung dessen, was er bald genug erleben sollte, niedergeschrieben worden.

begriffne Entwicklung der deutschen Literatur. Ich musste mich damals begnügen, das erste Auftreten Goethes zu schildern, aber die vollständige Besprechung seines Wirkens auf spätere Zeiten versparen, und gestatte mir die früher unterbrochne Darstellung hier fortzusetzen.

Nach dem enormen Erfolge des *Werther* war dem Dichter Goethe für lange Zeit nichts Aehnliches beschieden. Die Tendenz, die deutsche Literatur durch griechische Muster zu veredeln, welche von Schiller unterstützt wurde, fand in der Masse wenig Teilnahme, ja die frühern Romantiker (Tieck, die beiden Schlegel, Novalis) erklärten sich, den national-germanischen Standpunct betonend, gradezu dagegen. So wird es begreiflich, dass *Iphigenie* und *Tasso*, diese wunderbaren Taten unsrer Literatur, fast nicht beachtet wurden. Unbegreiflicher bedünkt es allerdings, dass auch *Egmont*, der doch sich als bühnengerechtes und wirksames Stück bis heute bewährt hat, nicht mehr Aufsehn erregte; aber auch ihm wandte sich erst später die allgemeine Teilnahme zu.

Ludwig van Beethovens Lebens

Ludwig van Beethoven wurde zu Bonn wahrscheinlich am 16. December 1770 geboren, da der 17. December als Tauftag beglaubigt ist und nach damaliger Sitte man die Kinder gern am Tage nach der Geburt taufen liess. Ein wirklicher Geburtstag findet sich [ist] amtlich nämlich nirgends angegeben. Leider hatte er nicht das Glück, einen Vater zu besitzen, der, wie Leopold Mozart nur für seinen Sohn lebend, danach trachtete, demselben in der möglichst vollendeten Weise auszubilden. Johann van Beethoven, Tenorist der Churfürstlichen Kapelle, unordentlich und dem Trunke ergeben, nötigte den Knaben oft Nächte hindurch zu unsinnigen Musikanstrengungen, schädigte hierdurch seine Gesundheit und verleidete ihm auch die Beschäftigung mit der Kunst. Beethovens Grossvater, ebenfalls den Namen Ludwig führend, der schon 1779 als Capellmeister der churfürstlichen Kapelle starb, wäre jedenfalls geeigneter gewesen, den Knaben zu gedeihlicher Entwicklung zu bringen [führen]. Vom Vater abgestossen, wandte dieser sich mit inniger Liebe der Musik zu; günstige Bedingungen, die sich in seiner Heimat ihm darboten, verhinderten gleichzeitig, dass er der Tonkunst thatsächlich abgeneigt blieb.

Seine Vaterstadt Bonn erfreute sich nämlich eines ungewöhnlich regen öffentlichen Musiklebens. Der in Bonn residirende Kurfürst von Cöln, Max Friedrich, insbesondere machte seine Residenz zu einer Stätte eifrigster Kunstpflege. Er unterhielt nicht bloß eine vorzügliche Kapelle, sondern gründete auch ein Nationaltheater, das in seinen Leistungen hinter denen anderer deutscher Städte nicht zurückstand; unter seinem Nachfolger Max. Franz wurde die Musik fast noch eifriger gepflegt; aber die französische In-

vasion vertrieb 1794 den Kurfürsten von Bonn und bereitete der geistlichen Herrschaft am Rhein für immer ein Ende. Der junge Beethoven hatte keinen guten Schulunterricht erhalten; in einer Bürgerschule war ihm das Notdürftigste beigebracht worden, darunter ein wenig Latein; und sein späteres Leben gibt auch Zeugnis, wie sehr er stets daran gearbeitet hat, die Lücken seiner allgemeinen Bildung auszufüllen. Seine musicalische machte aber frühzeitig Fortschritte. Wenn auch nicht mit der wunderbaren Schnelligkeit und Sicherheit wie bei Mozart, kam sein Talent doch auch so früh zur Entfaltung, dass er als halbes Kind noch schon mit tüchtigen Leistungen hervortreten konnte.

Mit seinem Vater soll er als 11-jähriger Knabe bereits eine Kunstreise nach Holland unternommen haben; sein musicalischer Unterricht war zuerst einem Tenoristen Tobias Fr. Pfeiffer, der für einen tüchtigen Musiker galt, später aber dem Hoforganisten van den Eeden anvertraut gewesen. Als Clavierspieler erregte er schon mit 11 Jahren Aufsehn; zwei Jahre später war er auf der Orgel so sehr Meister geworden, dass er dem an van den Eedens Stelle getretenen Neefe adjungirt werden konnte. Für seine allgemeine Bildung war natürlich diese frühzeitige Anstellung nicht förderlich, jeder Schulbesuch hörte auf, und Beethoven entwickelte sich nur in einseitig musicalischer Weise weiter. Diese künstlerische Entfaltung machte aber in den nun folgenden Jahren die ungeahntesten Fortschritte; jedenfalls ist sein Lehrer Neefe von sehr günstigem Einflusse auf Beethoven gewesen, schreibt dieser später doch selbst von Wien aus an ihn: „Werde ich einst ein grosser Mann, so haben auch Sie Teil daran!“

Auf Kosten des Kurfürsten und hauptsächlich, um sich Josef Haydns Unterricht zu sichern, unternahm Beethoven seine erste Reise nach Wien im Winter 1786, musste zwar nach kurzem Aufenthalte wieder nach Hause reisen, hatte aber doch Gelegenheit gehabt, sich Mozart vorzustellen und diesem vorzuspielen. Da er zuerst nur eine kühle Belobung erntete, indem Mozart glaubte, er habe ein eingelerntes Paradedstück vorgeführt, bat er den Meister um ein Thema zu einer freien Phantasie und behandelte dies, gereizt, wie er war, und zugleich angefeuert durch die Gegenwart des hochverehrten Künstlers, so interessant und meisterhaft, dass Mozart endlich zu den im Nebenzimmer sitzenden Freunden ging und lebhaft ausrief: „Auf den gebt Acht; der wird in der Welt einmal von sich reden machen.“

Beethoven soll jenesmal von Mozart sogar einigen Compositionsunterricht erhalten haben; die schwere Erkrankung seiner Mutter rief ihn aber nach Bonn zurück, und der bald nach seiner Rückkehr erfolgende Tod derselben traf ihn mit um so grösserer [schwererer] Macht, als sein Vater ein ziemlich verkommener Mensch geworden war. Noch in demselben Jahre sollte er auch seine Schwester Margarete durch den Tod verlieren und so fühlte sich sein zu geschwisterlicher Zärtlichkeit geneigtes Naturell frühzeitig vereinsamt und verlassen.

In Folge dessen gewann die Freundschaft bald Eingang in seinem Herzen; die Familie Breuning insbesondere, in der er zuerst als Lehrer, später gewissermassen als Kind des Hauses verkehrte, ersetzte ihm die fehlende Familie; der Violinist Franz Ries, der ihm bei seiner Mutter Tod wesentliche Dienste geleistet, der Arzt Wegeler, endlich der Graf Waldstein, dem Beethoven später die grosse Clavier-sonate op. 53 gewidmet, traten ihm als treue Freunde nah; aber auch eine Verbesserung seiner Amtsverhältnisse trug dazu bei, seine Stimmung wieder freundlicher zu gestalten. Schon 1784 war er zweiter Hoforganist geworden, später trat er in die kurfürstliche Capelle als Bratschist ein, wo er Collegen wie Anton Reicha (Flöte), Andreas und Bernhard Romberg (Violoncello) vorfand und die von Josef Reicha in energischer Weise geleitet wurde. Dass Beethoven eine Zeitlang Orchestermittglied gewesen ist und somit eine Schule hatte geniessen können, die in dieser Weise Mozart und Haydn nicht zu Theil geworden, hat jedenfalls seine Entwicklung als Instrumental-Componist aufs Glücklichste beeinflusst. Als Clavierspieler wurde er von all seinen Collegen aufs höchste bewundert, aber auch als Componisten liess man ihm schon Gerechtigkeit wiederfahren.

Als auf seiner Rückkehr von London Haydn 1792 zum zweiten Mal in Bonn vorsprach, durfte Beethoven ihm eine Cantate vorlegen, die Haydns Beifall in so hohem Maasse erweckte, dass er den jungen Künstler aufs freundlichste zu weiterer Thätigkeit anfeuerte. Wahrscheinlich hat er ihn bei dieser Gelegenheit auch nach Wien eingeladen und sich ihm als Compositionslehrer angeboten. Im November desselben Jahres trat denn Beethoven, vom Kurfürsten mit dem nötigen Gelde versehen, zum zweiten Male die Reise nach Wien an. Der Unterricht Haydns scheint aber nicht von grossem Erfolge begleitet gewesen zu sein; einesteils war dieser grosse Künstler auf dem Gipfel seines Ruhmes angelangt, wurde furchtbar überlaufen und von aller Welt um

Rat gefragt und konnte vielleicht für Beethoven nicht so viel Zeit erübrigen, um in genau eingehender Weise alles von seinem Schüler Gelieferte zu corrigiren, andererseits ist aber auch durch Zeugnisse erwiesen, dass Beethoven ein ungelehriger, rechthaberischer Schüler gewesen ist, der gern auf seiner Meinung beharrte, viele gute Ratschläge in den Wind schlug und manches durch bittere Erfahrungen lernen musste, was er als Lehre anzunehmen verschmäht hatte.

Als Haydn zum zweiten Male nach England reiste, vertraute Beethoven sich dem gefeierten Theoretiker Albrechtsberger an, unter dessen Aufsicht er mit regem Eifer zwei Jahre lang von 1794–96 arbeitete. Die 1795 als op. 1 veröffentlichten Trios zeigen Beethoven allerdings schon auf der Höhe des gereiften Meisters. Eben deshalb wird aber auch angenommen werden müssen, dass Vieles in Bonn entstanden sein dürfte [ist], was nach Wien mitgenommen und dort erst veröffentlicht worden ist, denn sonst wäre die geringe Anzahl der vor 1795 componirten Werke kaum zu erklären. Eben so wenig ist aber anzunehmen, dass nur durch die zweijährige trockne Contrapunctarbeit, die er bei Albrechtsberger leistete, Beethoven zu so bedeutender Höhe geführt worden sei. Auch Schenk, der geniale Componist des *Dorfbarbier*, einer komischen Oper, die sich mit den beiden Schöpfungen von Dittersdorf vergleichen kann, soll Beethoven Unterricht gegeben haben. Der sehr zuverlässige amerikanische Biograph des Meisters, Thayer, macht hierüber einige wahrscheinlich das Richtige treffende Mitteilungen, die nur erkennen lassen, dass der Unterricht, wenn überhaupt, in tiefster Verschwiegenheit erteilt worden sein muss und nur kurze Zeit [nicht lange] gedauert haben kann.

Die Beziehungen zu Haydn hörten jedenfalls bald auf [blieben nicht lange Zeit], herzliche zu sein; Beethoven, durch unrichtig verstandne Bemerkungen Haydns veranlasst, misstraute ihm; da er aber andererseits seines Kurfürsten wegen und auch in Anbetracht der allgemeinen, hohen Verehrung, die Haydn genoss, seine Beziehungen zu ihm nicht abbrechen wollte, so verschloss er vorläufig sein Misstrauen in sich, betrachtete sich nach wie vor als seinen Schüler, ging aber nicht auf seinen Wunsch ein, ihn nach England zu begleiten. Durch Vermittelung des Grafen Waldstein war Beethoven mit den höchsten Spitzen der Wiener Aristocratie in Verbindung gekommen. Der ihm im Alter gleichstehende Fürst Lichnowsky verkehrte insbesondere so zwanglos mit ihm, als ob Beethoven durch keinen Rangunterschied von ihm

getrennt sei; im Jahre 1794 sehen wir ihn sogar als Gast der fürstlichen Familie in deren Palais seine Wohnung nehmen; wie Brendel berichtet, habe nach Beethovens eignen Worten man ihn dort erziehn wollen mit einer grossmütterlichen Liebe, die so weit ging, dass die Fürstin am liebsten eine Glasglocke über ihn hätte machen lassen, damit kein Unwürdiger ihn berühre oder anhauche. Beethoven mochte sich aber dort nicht immer den Regeln der Etikette unterwerfen, z.B. zur richtigen Zeit und in vorgeschriebner Toilette beim Diner erscheinen, und frequentirte daher gern öffentliche Wirtschaften. Auch hielt er sich, als der Fürst seinem Diener befohlen hatte, bei gleichzeitigem Klingeln Beethoven zuerst zu bedienen, seinen eignen Bedienten, schaffte sich (für kurze Zeit) auch ein eignes Reitpferd an, obwol der Fürst ihm seinen gefüllten Marstall zur Verfügung gestellt hatte.

Auch hielt sich, während er bei Lichnowsky wohnte, Beethoven stets eine Sommerwohnung auf dem Lande.

Bis 1796 scheint er als Gast in dem freundlichen Hause gewohnt zu haben; die Vertreibung des Kurfürsten durch die Franzosen bewog Beethovens Brüder Johann und Kaspar, die einzigen ausser ihm am Leben verbliebenen Familienmitglieder, sich ebenfalls nach Wien zu wenden; und der Einfluss, den diese wenig anmutigen Männer mit der Zeit auf das Leben ihres genialen Bruders erlangten, sollte dasselbe in nichts weniger als günstiger Weise umgestalten. – Die Brüder hatten sich natürlich in der Annahme, durch den in Wien bereits so wohl angesehenen Ludwig zu Verdienst zu kommen, dorthin gewandt. Beethoven hatte auch das Seinige getan, und seine Bemühungen waren von Erfolg begleitet gewesen. Kaspar, dessen musicalische Talente sich ziemlich gut entwickelt hatten, war allerdings als Cassenbeamter [Organist] mit allerdings sehr kleinem Gehalte angestellt worden, hatte jedoch Aussicht, eine genügende Anzahl musicalischer Privatstunden zu erhalten. Johann aber war in einer Apotheke untergebracht worden.

Zu einer eigentlichen Last scheinen diese Brüder für Beethoven jedoch nicht geworden zu sein. Den ältern, Carl Kasper, der sich sofort selbständig gemacht hatte [der später eine Stelle als Cassenbeamter erhalten hatte], brauchte er [da derselbe sich durchzubringen wusste,] von früh auf nicht weiter zu unterstützen; der jüngere, Johann, mag im Anfange manche kleine Summe von ihm gezogen haben; aber Ludwig war in der Lage, sie zu gewähren. Denn nach Veröffentlichung seiner Trios bekam er nicht nur bald in reichlicher Fülle Anerbietun-

gen von Seiten der Verleger und erzielte gute Honorare, sondern überdies setzte Fürst Lichnowsky ihm einen festen Gehalt von 600 fl. aus, den er beziehen konnte, so lange er keine feste Anstellung erlangt hatte.

1796 machte Beethoven eine Reise, die ihn erst nur nach Prag führen sollte, die er aber dann bis Berlin ausdehnte. Er wurde am Hofe dort sehr ausgezeichnet und spielte (d.h. improvisirte) mehrmals in der Sing-Academie, die nicht lange vorher von Fasch begründet worden war, zu grosser Befriedigung des Publicums. Ob er bei der Rückreise auch Leipzig und Dresden berührt, hat nicht festgestellt werden können; doch ist kaum anzunehmen, dass er an letzterer Stadt auf einer Reise nach Berlin habe vorbeigehn wollen. 1798 erstand Beethoven durch den schon erwähnten Pianisten Wölfl eine ernsthafte Concurrrenz. Tomaschek, der grosse Prager Clavierlehrer, gibt eine interessante Characteristik der beiden Spieler, die mit den Worten schliesst: „Beide achteten sich, weil sie sich selbst zu taxiren wussten, und als gerade, ehrliche Deutsche von dem Grundsatz ausgehen, dass die Kunststrasse für viele breit genug wäre, ohne sich wechselseitig auf der Wendelbahn zum Ziele des Ruhmes zu beirren.“ Als Beethoven Prag auch im Jahre 1798 wieder besuchte, berichtet Tomaschek: „Beethoven, der Riese unter den Clavierspielern, gab im Convictssaale ein sehr besuchtes Concert. Durch sein grossartiges Spiel und besonders die kühne Durchführung einer Phantasie wurde mein Gemüt auf ganz fremdartige Weise erschüttert, ja ich fühlte mich im Innern so tief gebeugt, dass ich mehrere Tage mein Instrument nicht berührte.“ 1799 machte Beethoven auch die Bekanntschaft Cramers. Einem englischen Freund des Meisters, Mr. Appleby, gegenüber soll Cramer geäussert haben: Niemand dürfe sagen, er habe aus dem Stegreife spielen hören, der Beethoven nicht gehört. Alles in allem sei Beethoven wenn nicht der erste, doch einer der bewundernswürdigsten Clavierspieler, dem er je begegnet. Später, als Beethovens Eifersucht erregt worden war, soll zwischen beiden Spannung eingetreten sein; doch liess durch dieselbe Cramer sich nicht abhalten, Beethovens erste Trios in London vorzuführen, und die bemerkenswerten Worte zu äussern: „Das ist der Mann, der uns für den Verlust Mozarts trösten wird.“

Cherubini, der ihn 1805–6 hörte, beurteilte sein Spiel, indem er es kurzweg rauh nannte, weit unfreundlicher. Cramer, der ihn fünf Jahre früher gehört, hatte nur Anstoss genommen an der unzuverlässigen Wiedergabe ein und

desselben Werkes, die heute geistreich und characteristisch, morgen bis zur Verworrenheit launenhaft sich gestalten konnte. Ein Tadel, der von verschiedenen zuverlässigen Berichterstattern als berechtigt anerkannt worden ist, nämlich von Ferdinand Ries und Carl Czerny, von denen sofort die Rede sein wird. Noch einige Jahre später gibt Clementi Bericht über Beethovens Spiel, das er bedeutend zurückgegangen nennt, welches Urtheil aber auf seine Improvisationen sich nicht ausdehnen soll. Allem Anschein nach hat der grosse Virtuose hier eine Kritik ausgeübt, die man nicht ungerecht nennen kann, denn man muss sich vergegenwärtigen, dass bereits 1799 nach Beethovens eigenem Bericht die später vollständig hereinbrechende Taubheit sich zu zeigen begann und dass sie so schnelle Fortschritte machte, dass Beethoven sich 1802 nach Heiligenstadt in völlige Einsamkeit zurückzog, zum Teil weil er möglichst lang das Uebel vor der Welt geheimhalten wollte, andrerseits weil er auch vom Landleben Heilung sowol für Gehör wie seinen Unterleib, an dem er stets litt, erwartete. Dass das rasch zunehmende erstere Uebel sich verhängnissvoll für sein Clavierspiel erweisen und namentlich seine Selbstkritik beeinträchtigen musste, erscheint uns selbstverständlich, und so mag Clementi nicht mit Unrecht bereits 1807 einen Rückgang in Beethovens Spiel constatirt haben. Beethoven erhielt im Jahre 1800 und 1801 zwei Schüler, die später sich einen Namen gemacht haben und denen wir wertvolle Aufzeichnungen über den Meister verdanken: Carl Czerny und Ferdinand Ries. Beide unterrichtete er nur auf dem Pianoforte und wollte sich trotz vieler Bitten nicht dazu verstehn, dem letzteren auch in Theorie und Composition seine Lehre angedeihn zu lassen. Da in Bezug auf dieses Fach Albrechtsberger und Salieri hohes Ansehn genossen, der Unterricht im Contrapunct auch viele Uebung und Routine verlangt und Beethoven nicht lange vorher seine Studien bei Albrechtsberger erst beschlossen hatte, erscheint seine Weigerung nicht ganz unverständlich. Das Verhältniss mit Haydn war insoweit aufrecht erhalten worden, dass Beethoven in einer Academie, die der Meister gab, als Clavierspieler mitwirkte und, da er für den bedeutendsten Wiener Pianisten angesehen wurde, auch seine anziehende Kraft bewähren konnte.

Hatte sein geniales Clavierspiel, insbesondere sein Improvisiren, ihm die ersten Sympathien verschafft, so begann man ungefähr vom Jahre 1799 an, auch dem Componisten, der eine sehr grossartige Fruchtbarkeit entwickelte,

Aufmerksamkeit zuzuwenden. Wenn derselbe auch durch viele originelle Züge Befremden erregte, so vergrösserte sich der enthusiastische Freundeskreis doch mehr und mehr über Wien hinaus, und man gewöhnte sich allmählich daran, den jungen Beethoven als Instrumentalcomponisten neben den grossen Meistern Haydn und Mozart zu nennen. Viele sehr absprechende und alberne Kritiken aus der ersten Zeit sind uns freilich erhalten geblieben; insbesondere die Leipziger von Rochlitz redigirte *Allgemeine Musicalische Zeitung* verfolgte den jungen Künstler ein bis zwei Jahre ziemlich heftig. Beethoven war darüber auch nicht wenig aufgebracht und lässt in einem Briefe an Hofmeister die Worte verlauten: „Was die L. O. betrifft, lasse man sie nur reden, denn sie werden durch ihr Geschwätz gewiss niemand unsterblich machen, so wie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie vom Apoll bestimmt ist.“ Diese Leipziger Ochsen, wie Schindler das L.O. ergänzt, hatten auch wirklich sehr albernes Zeug drucken lassen; sie schrieben über die bekannten Sonaten für Clavier und Violine op. 12: „Es ist unläugbar: Hr. v. Beethoven geht einen eignen Gang, aber was ist das für ein bizarrer, mühseliger Gang. Gelehrt, immerfort gelehrt, keine Natur, kein Gesang!“ [Nicht allein im Jahre 1799, auch im Jahre 1889 konnte man leider noch ganz gleich geartete Kritiken lesen.] Doch wandte sich für ihn in Leipzig bald das Blatt zum Bessern, denn im October desselben Jahres 1799 werden die nämlichen Sonaten in ehrendster Weise besprochen, im folgenden Februar erhält die *Sonate pathétique* gerechte Würdigung, im Januar 1801 wird aus Breslau berichtet, die Clavierspieler wagten sich gerne an Beethoven heran usw.

Wenn wir bedenken, dass Beethoven im Jahre 1795 seine Trios als op. 1 herausgab, und zwar auf Subscription, und dass er im Jahre 1804 schon bei der *Dritten Symphonie*, der *Eroica*, angelangt war, die die Opuszahl 55 trägt, so müssen wir gestehn, dass diese neun Jahre nicht allein Zeugnis geben von dem enormen Fleiss des Componisten, sondern auch von der ungeahnten Umwandlung, die sein Schaffen erfahren hatte, denn die *Eroica* und die Quartette op. 59 stellen einen so gewaltigen Sprung in der Geschichte der Instrumentalmusik dar, wie wir einem solchen kaum wieder vor- oder nachher begegnen; der Beethoven von 1804 ist thatsächlich eine neuer Mensch geworden, der seine eignen Wege geht und für die nachfolgende Entwicklung der Tonkunst sich bestimmend erwiesen hat. Die zum Teil vortrefflichen Quartette op. 18, das Septett, das schnell enorm populär wurde, das

grosse Quintett in C-Dur, das *c-Moll-Clavier-Concert*, alle die bekannten Sonaten für Clavier bis zu der Waldstein gewidmeten op. 53 und die andern für Clavier und Violine, darunter besonders bedeutend die e-Moll op. 30 und die Kreutzer-Sonate op. 47, ferner das Ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, die bekannte *Adelaide*, das grosse Oratorium *Christus am Oelberg*, die beiden ersten Symphonien und anderes mehr waren diesem gewaltigen Werke vorangegangen.

Was das erwähnte Ballet anbelangt, das, um Kaiser Franz' zweite Gemahlin Maria Theresia zu feiern, im kaiserlich-königlichen Theater nächst der Burg aufgeführt wurde, so gefiel es so sehr, dass in den Jahren 1801/2 29 Aufführungen verzeichnet worden sind. Das Oratorium kam im Theater an der Wien Anfang April 1800 zur Aufführung; hinsichtlich seines Erfolges sind die Berichte widersprechend, auch scheint Beethoven selbst, der später für das Werk gar kein Interesse mehr zeigte, mit seiner eignen Schöpfung nicht recht zufrieden gewesen zu sein. Ausserordentlich gefiel die *Erste Symphonie*, die mit der *Zweiten* nebst noch mehreren andern Compositionen in demselben Concerte, das den *Christus* enthielt, zur Darstellung kam (man sieht, wie viel Musik die Wiener damals vertragen konnten), die *Zweite*, so sehr viel bedeutendere Symphonie fand man gegen die Vorgängerin zurückstehend. Im April 1805 fand die erste Aufführung der *Eroica* statt, die nur einen verschwindend kleinen Teil des Concertpublicums für sich gewann und bei der Kritik eine durchweg ungünstige Beurteilung fand. Ueberlegt man sich, wie wenig populär dieses gewaltige Werk auch heute noch beim grossen Publicum geworden ist, wie selten man in Populär-Concerten ihm begegnet im Verhältniss zu andern Symphonien, so muß man sich nicht wundern, wenn im Anfang des Jahrhunderts auch die musicalischen Wiener sich vor den Kopf geschlagen fühlten und mit etwas so total Neuem und Ungewohnten sich nicht zu stellen vermochten.

Die 1799 beginnende Taubheit hatte, wie dies nicht anders geschehn konnte, eine traurige Wirkung äussern müssen auf Beethovens Character; war er von Natur zu Scherz und Lustigkeit geneigt, so musste ein Uebel, welches seine ganze Zukunft in Frage stellte und jedenfalls aufs Aeusserste bedrohte, ihn selbstquälerisch machen, seinen Hang, sich von Andern abzuschliessen, die Einsamkeit aufzusuchen, befördern, und die Neigung zum Misstrauen, die seinem heftigen Naturell beigegeben war, noch weiter steigern: Jedenfalls

hat das Uebel auch dazu beigetragen, dass die Verbindung Beethovens mit der Gräfin Julia Guicciardi nicht stattfand. Ihr hat er bekanntlich die *cis-Moll-Sonate* gewidmet, und dieser Umstand sowie ein von ihm herrührender sehr feuriger Brief, den Schindler ohne jede Notwendigkeit auf diese Dame bezieht, hat Veranlassung zu einer Menge romantischer Geschichten und Erfindungen gegeben, die mit der Wahrheit kaum etwas gemein haben. Dem sehr zuverlässigen Thayer folgend, können wir constatiren, dass Beethoven an Wegeler 1801 folgendermassen schreibt: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Diese Veränderung hat ein liebes zauberisches Mädchen hervorgebracht“, ferner, dass Beethoven seinen Verkehr mit der Familie Guicciardi spätestens bis Mai oder Juni 1809 fortsetzte (etwa 6 Monate vor Julias Verheiratung mit dem Grafen Gallenberg). Thayer sagt selber, er könne hier nur vermuten, nichts beweisen. Er vermute aber, dass Beethoven sich schliesslich entschlossen habe, der Gräfin Julia seine Hand anzubieten, und sie nicht abgeneigt gewesen wäre, dieselbe anzunehmen; dass der eine Teil ihrer Eltern der Heirat zustimmte, der andre (wahrscheinlich der Vater) es für unklug hielt, das Glück seiner Tochter einem Manne ohne Rang, Vermögen und fester Anstellung anzuvertrauen, der mit den ersten Spuren eines Gebrechens behaftet war, das, wenn es nicht geheilt werden konnte, ihn schliesslich zwingen musste, seine Laufbahn als grosser Claviervirtuose aufzugeben.

Im Jahre 1802 begann Beethovens Taubheit bemerkbar zu werden und schien rasch zuzunehmen. Da die Familie Guicciardi selbst nicht reich war, verbot die Klugheit allerdings eine solche Heirat, und Julia, schnell getröstet, vermählte sich mit dem Grafen Gallenberg. Beethoven aber schritt zur Ausführung der *Symphonia Eroica*. Es war sehr gut für ihn, dass die Pflicht ihn wieder nach Wien hereingerufen hatte, denn das selbstquälerische Alleinsein in Heiligenstadt, von dem ein sehr merkwürdiger, obwol ungeschickt abgefasster, doch ganz ergreifender Brief an seine Brüder Zeugnis gibt, hätte für ihn, länger ausgedehnt, sehr verderblich werden können. Der Brief, der auch eine Art Testament enthält, beginnt mit den Worten: „O Ihr Menschen, die ihr mich für feindselig störrisch und misanthropisch haltet“, und scheint manches dazu beigetragen zu haben, die Urteile über beide Brüder in unnötiger Weise zu verschärfen. Nach Thayer hat Carl Kaspar, der als Cassenbeamter viel freie Zeit und jedenfalls die Befähigung dazu besass, Ludwigs

Administration geführt und sich vielleicht hie und da etwas eigenmächtig benommen. Ueberlegt man aber, wie weltungewandt, wie unpractisch der älteste Bruder war, wievieles nicht allein brieflich beantwortet, sondern auch durch musicalische Thätigkeit erledigt werden musste und wie Caspars musicalische Bildung ihn auch hierzu befähigte, so wird man Thayer beistimmen, wenn er [im Grunde] ungerechtfertigten Anschuldigungen entgegentritt und besonders nachweist, dass das dunkle Bild, das von beiden Brüdern bekannt ist, hauptsächlich durch Schindler verschuldet wurde, der erst 1814 Beethovens Bekanntschaft machte.

Die *Eroica* war aufgeführt worden und hatte anfänglich den Titel *Bonaparte* getragen. Als Ries Beethoven die Nachricht brachte, der Corse habe sich zum Kaiser erklärt, erzählt er, Beethoven sei in Wuth ausgebrochen, habe ausgerufen: „Ist der auch nichts anders als ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird auch er alle Menschenrechte mit Füßen treten.“ Er habe dann das Titelblatt zerrissen, dasselbe sei neu geschrieben worden, und nun erst hätte die Symphonie den Namen *Eroica* erhalten. Ihr sollte bald die Oper *Fidelio* folgen, und da über die Schicksale dieses Werkes ebenfalls viele falsche Nachrichten verbreitet worden sind, lohnt es sich, in etwas eingehender Weise die Wahrheit richtig zu stellen. Bouilly, der Dichter von Cherubinis *Wasserträger*, hatte eine Oper, *Leonore ou l'amour conjugal* gedichtet, die von einem gewissen Gaveaux, später in italienischer Bearbeitung von Paer componirt worden war. Sonnleithner, der Secretär des Theaters an der Wien, hatte, als man bei Beethoven eine Oper für das Haus bestellte, das erwähnte Buch auserwählt; und da Beethoven seine Vorgänger nicht fürchtete, war das Werk bald vollendet worden. Ausser einem Honorar, das in der Garantie von einer Tantieme bestand (eine damals ungewöhnliche Liberalität), erhielt er auch freie Wohnung im Theater zugesichert.

Ungefähr Mitte Juni 1804 hatte er bereits alles skizzirt. Beim Fürsten Lichnowsky wurde zuerst eine Probe abgehalten, und der sehr eigensinnige Componist, der sich den Forderungen der Sänger gegenüber äusserst zäh verhielt, zur Weglassung dreier Nummern bestimmt. Die Hauptpartien waren zum Teil in Händen von Sängern, die ihren Aufgaben nicht ganz gewachsen waren, so z.B. die Darsteller des Florestan und des Rocco. Auch Frau Milder, die später so sehr berühmte grosse Sängerin, soll im Spiele noch sehr die Anfängerin verraten haben. Beethoven hatte ferner thatsäch-

lich den Solo- und Chorstimmen grosse, bis dahin unbekannte Schwierigkeiten zugemutet, und Cherubini, den er übrigens hoch verehrte, zur Ueberzeugung gebracht, dass er sich noch viel zu wenig mit dem Studium der Gesangskunst beschäftigt habe. Cherubini liess deshalb die Schule des Pariser Conservatoires nach Wien kommen und verehrte sie dem Meister. Zu den ungünstigen Umständen kam nun noch, dass der Krieg für Oestreich sich unglücklich gestaltet hatte, die Franzosen in Wien einzogen, um bald darauf in der Schlacht von Austerlitz das vereinigte Oestreich und Russland zu besiegen, und dass kurz nach ihrem Einmarsche in Wien, am 20., 21., 22. November, also 10 Tage vor der erwähnten Schlacht, die Oper *Leonore* zuerst gegeben wurde. Das Theater war wenig gefüllt, der Beifall sehr gering und die Kritik äusserte sich ziemlich abfällig. Nach dreimaliger Aufführung zog Beethoven die Oper zurück, wie ein Brief Stephan von Breunings bezeugt, mit welchem Jugendfreunde Beethoven sich nach längerem Zwiespalte wieder versöhnt hatte. Breuning arbeitete für den Meister die Oper total um, aus drei Acten wurden deren zwei, viele Nummern wurden gestrichen, und das Ganze als dramatisches Werk hatte sehr gewonnen. 1806 wurde es dann unter dem Titel *Fidelio* mit grossem Beifall aufgeführt; auch hatte der Meister hierzu die grosse *Leonorenouverture* Nr. II (die bekannte gewaltigste unter den vieren) geliefert. Die Oper würde nach dem Berichte des Sängers Röckel, der zu jener Zeit in Wien anwesend war, mit der Zeit ohne Zweifel eine Lieblingsoper geworden sein, wenn nicht der böse Geist des Componisten dies verhindert hätte. Unerfahren in Bühnensachen, schätzte er die Einnahmen des Hauses weit höher, als sie in Wirklichkeit waren, fühlte sich benachtheiligt und eilte, ohne einen seiner Freunde zu Rate zu ziehn, zum Intendanten, Baron Braun. Obwol dieser ihn beruhigen wollte, liess sich Beethoven durch seine Heftigkeit doch so weit fortreissen, dass Braun dem Componisten die Partitur zurückgeben liess und das Werk für lange Jahre der Vergessenheit überlieferte. Leider war Beethoven selbst hieran schuld, und obwol *Fidelio* später thatsächlich eine Lieblingsoper der Deutschen wurde, so ist jener betäubende Vorfall doch wol hauptsächlich Veranlassung gewesen, dass *Fidelio* Beethovens einzige Oper geblieben ist.

Der *Eroica* war noch die grosse *f-Moll-Sonate* gefolgt (op. 57), der, nach Czerny, der Titel *appassionata* gar nicht zukommt und für den sie in der That zu grossartig ist, ferner das *Clavierconcert in G* op. 58, und die be-

rühmten, schon erwähnten Streichquartette op. 59. Kein Werk von Beethoven hat vielleicht eine entmutigendere Aufnahme bei den Musikern gefunden als diese jetzt so sehr berühmten und verehrten Quartette. Die *Neue musicalische Zeitung* von Rochlitz schreibt zwar, dass Beethovens neue schwere, gediegne Quartette den Liebhabern mehr und mehr gefielen; die Musiker sprachen sich aber ganz anders aus. Nach Jahn lachten die Ausführenden (Schuppanzigh an der Spitze), als sie zuerst das F-Dur-Quartett spielten; sie waren überzeugt, dass Beethoven sich einen Spass hätte machen wollen und es gar nicht das versprochne Quartett sei. Als in Moscau 1812 bei Graf Soltikoff das Allegretto vivace des ersten dieser Quartette aufgeführt werden sollte, ergriff Bernhard Romberg, Beethovens College aus der Bonner Zeit, der grösste Violoncellist seiner Epoche, die von ihm gespielte Stimme und trat sie als eine unwürdige Mystifikation mit Füssen. –

Die *Symphonie in B-Dur* bildete die Hauptarbeit des Sommers von 1806. Zur Aufführung brachte Beethoven im December das als op. 61 veröffentlichte, von dem vortrefflichen Violinspieler Clement zuerst gespielte Violin-Concert, das in der Kritik eine abfällige Beurteilung erfuhr, vom Publicum aber mit ungemeinem Beifalle aufgenommen wurde. Auch die *Symphonie in c-Moll* war bereits angefangen worden. 1803 oder 1804 war Beethoven auch Lehrer des Erzherzogs Rudolf, jüngsten Sohnes des Kaisers Leopold II. geworden. Der Hofcomponist Tayber hatte ihn mit gutem Erfolge unterrichtet, sodass er schon als Knabe in den aristokratischen Salons zu allgemeiner Befriedigung gespielt hatte; nun aber, im Alter von 17 Jahren, in die Lage gekommen, selbständig zu wählen, emancipirte er sich von Tayber und erkor Beethoven zum Lehrer; eine Entscheidung, die für die musicalische Reife und den hoch entwickelten Geschmack des jungen Erzherzogs ein sehr gutes Zeugniß abgibt. Da Beethoven sich um Etiquette wenig kümmerte, brachte er anfänglich die Umgebung des Erzherzogs oft in grosse Verlegenheit. Man wollte ihn mit Gewalt belehren, welche Rücksichten er zu beobachten habe: er aber, dem dies unerträglich schien, drängte sich ängstlich zum Erzherzog, erklärte gerade heraus, er habe gewiss alle mögliche Ehrfurcht für seine Person; allein die strenge Beobachtung der Vorschriften, die man ihm täglich gäbe, sei nicht seine Sache. Der Erzherzog lachte und befahl, Beethoven gewähren zu lassen: Es sei nun einmal so. 1806 war der

Meister jedenfalls schon in sehr enge Beziehungen zum Erzherzoge getreten, und erst mit seinem eignen Tode sind dieselben gelöst worden.

Unter den Beziehungen, die Beethoven mit der hohen Gesellschaft verknüpften, sind aus früherer Zeit noch nachzutragen der Graf Browne, vielleicht sein erster Mäcen, die Fürstin Odescalchi, die Gräfin Therese Brunswick sowie die Beethoven noch befreundeten Herren Amenda und Zmeskall von Domanowecz, denen sich neuerdings nun zugesellten die Grafen Rasoumovsky, die Gräfin Erdödy und Baronin von Ertmann, die vortreffliche Pianistin, deren Spiel später noch an dem jungen Mendelssohn einen begeisterten Bewunderer finden sollte. Die meisten der genannten Namen sind bekannt geworden durch die von Beethoven den betreffenden Persönlichkeiten gewidmeten Werke.

Ries hatte Beethoven 1805 verlassen müssen, weil er als Bonner und conscriptionspflichtig der französischen Armee einverleibt werden sollte. Zwar kam er frei wegen eines Augenübels, doch konnte er nicht nach Wien zurückkehren. Beethoven vermisste ihn sehr, fand aber in dem schon erwähnten jungen Röckel, den er bald sehr lieb gewann, den gewünschten Ersatz.

Hinsichtlich seines Ohrenleidens hatte er zwei berühmte Aerzte ohne Erfolg gebraucht, und Thayer meint, dass das Uebel wahrscheinlich mit allen Hilfsmitteln unserer gegenwärtigen medicinischen Kenntniss kaum aufgehoben, geschweige gebessert werden konnte. [Ich halte dies denn doch nicht für so ausgemacht, indem die rationelle Ohrenheilkunde erst im Jahre 1857, wo der Ohrenspiegel erfunden ward, entstanden ist und sich seit der Zeit in den Fällen, wo kein veraltetes Leiden zu bekämpfen war, bereits vieler Erfolge rühmen konnte.] Auf jeden Fall hatte Beethoven sich schliesslich selbst in sein Schicksal ergeben, wie die in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien aufbewahrten Worte des Meisters bezeugen: „Ebenso wie du dich hier in den Strudel der Gesellschaft stürzest, ebenso ist es möglich, Opern trotz allen gesellschaftlichen Hindernissen zu schreiben. Kein Geheimniss sei dein Nichthören mehr auch bei der Kunst.“

1809 beschloss man in Wien, Goethes *Egmont* zugleich mit Schillers *Tell* aufzuführen, und wählte, da zu beiden Stücken Musik benötigt wurde, Gyrowetz und Beethoven als beauftragte Componisten. Letzterem wurde der *Egmont* zugeteilt, obwol er den *Tell* viel lieber genommen hätte; die herrliche Musik, die er uns geliefert, lässt es aber nicht bedauern, dass die Entscheidung in erwähnter Weise ausgefallen. Beethoven hatte 1807 bereits ein

Gesuch an das Theater gerichtet, in dem er sich zur jährlichen Herstellung einer Oper, abgesehen von kleinern Compositionen, die verlangt werden könnten, verpflichtete; doch wurde dies Gesuch abgeschlagen, und Beethoven, entrüstet hierüber, war bereit, Wien zu verlassen, als er 1809 einen Ruf nach Cassel erhielt, um in den Dienst des Jérôme Bonaparte, damals König von Westfalen, zu treten. Die Fürsten Lobkowitz und Kinsky sowie Beethovens Schüler Erzherzog Rudolf vereinten sich, um durch Gewährung eines lebenslänglichen Jahresgehaltens von 4000 fl. ihn bleibend an Oesterreich zu fesseln.

Damit gewann Beethovens Leben einen erfreulichen Umschwung, und man hätte hoffen können, dass ihm, abgesehen von seiner Taubheit, ein sonniges Lebensende beschieden sein würde, denn der Kreis seiner Freunde, denen sich um diese Zeit auch Bettina v. Arnim zugesellte, vergrößerte sich immer mehr, und der Meister, von Lebenssorgen befreit, konnte nun als Componist rein dem Zuge seines Herzens folgen. Die *Fünfte*, *Sechste*, *Siebente Symphonie* und viele andre bedeutende Werke entstanden, und Beethovens Ruhm verbreitete sich so sehr, dass 1814 bei Gelegenheit des Wiener Congresses jeder Fremde von Auszeichnung, der Wien besuchte, auch mit dem Meister zusammenzutreffen trachtete.

Die günstigen Lebensverhältnisse hatten sich allerdings um 1811 schon wieder geändert, indem mittelst eines Finanzpatentes das gewährte Gehalt von 4000 fl. auf etwas über 1600 fl. herabgesetzt wurde. Da übrigens Erzherzog Rudolf bereit war, von sich aus ihm eine Entschädigung zu gewähren, so könnte man glauben, Beethoven hätte als einzelner Mann in den damals unendlich viel billigern Zeiten recht leidlich auskommen können, um so mehr, als ihm die Verleger nach wie vor sehr gute Honorare zahlten. Seine Unfähigkeit, mit seinen Mitteln hauszuhalten, wuchs aber von Jahr zu Jahr, und der Einfluss, den seine Brüder auf ihn und seine Verhältnisse ausübten, scheint auch nicht grade der glücklichste gewesen zu sein. Es wird denselben besonders vorgeworfen (ob mit Recht, kann endgültig nicht entschieden werden), dass sie wohlmeinende Freunde von ihm abgehalten, ja dauernd ihm entfremdet hätten. Jedenfalls waren beide ungebildete, aber vielleicht in gewisser Hinsicht practische Menschen, die den geistig sie riesenhaft überragenden Bruder als weltungewandtes Geschöpf bedauern, ja verachten mochten, und in Folge dessen Ausbrüchen seines heftigen Naturells ausge-

setzt waren. In Folge einer solchen heftigen Scene kam es denn auch zwischen Ludwig und Johann zum Bruch. Carl Caspar aber starb bereits 1815, und ihm wie besonders dessen nachgelassenem Sohne hat sich der Meister bei alledem sehr liebevoll und brüderlich erwiesen; doch ist hiervon ausführlich erst in der Folge zu berichten.

1812 lernte Beethoven während eines Badeaufenthaltes in Teplitz Goethe kennen und machte auf denselben keinen günstigen Eindruck. Während von dem Meister aus frühern Jahren berichtet wird, dass er sich elegant gekleidet und viel auf sein Äusseres gehalten habe, soll er mit zunehmender Taubheit mehr und mehr der Verwahrlosung anheimgefallen sein und sich in einer gewissen Salopperie geradezu gefallen haben. Derartigen Eigenschaften war der formgewandte, vollendete Hofmann Goethe sehr abgeneigt; zu jener Zeit bereits 63 Jahre alt, hatte er auch eine gewisse Gemessenheit und Steifheit des Benehmens sich angeeignet, die mit Beethovens ungebundnem Wesen nicht harmoniren konnte. Und so kann es nicht Wunder nehmen, wenn Goethe sich folgendermassen über Beethoven ausspricht: „Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andre genussreicher macht.“ Ueber den Eindruck, den der Tonmeister von Goethe erhalten, ist uns nichts bekannt geworden; dass er ihn als grossen Dichtergenius verehrt hat, steht aber unzweifelhaft fest. Auch können wir wol getrost behaupten, dass Beethoven den Dichter in seinem innersten Wesen viel besser verstanden hat als jener den Musiker, wie denn überhaupt die Musiker, insbesondere die Componisten, gewöhnlich viel vertrauter mit der poetischen Literatur gewesen sind als die Poeten mit der musicalischen.

Als 1814 nach Besiegung des auf Elba internirten Napoleons in Wien die Fürsten Europas mit ihren Ministern behufs Neuregelung der politischen Verhältnisse zusammenkamen, finden wir Beethoven auf der Höhe seines Ruhmes, indem er von den hohen Herrschaften, mit denen er auf den von Erzherzog Rudolf und Graf Rasumovsky veranstalteten Festlichkeiten zusammentraf, aufs Ehrenvollste ausgezeichnet wurde. Noch höher schätzte er die vom Wiener Magistrat ihm erwiesene Ehre, indem er zum Ehrenbürger seiner Adoptiv-Vaterstadt ernannt wurde, das insbesondere geschah, um ihm den Dank zu erkennen zu geben für seine oft bewiesene Bereitwilligkeit, bei

Wohltätigkeits-Concerten mitzuwirken. In diese Zeit fällt auch das Werk, von welchem Schindler sagt, es habe kommen müssen, um die noch immer auseinandergehenden Urteile zu vereinigen und somit den Gegnern jeder Art plötzlich den Mund zu stopfen, nämlich die Schlacht-Symphonie *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria*. Derartige Compositionen waren damals sehr beliebt, und der Meister, ganz gegen seine sonstigen Gewohnheiten, liess sich wirklich herbei, dem Tagesgeschmack zu huldigen und ein Werk zu schaffen, das seinen wirklichen Künstlerruhm nicht vermehren konnte. Die Composition stellt sich dar als eine ziemlich lockere Verbindung der Themen *Rule Britannia*, *Malborough* und *God save the King*, welche, sehr lärmend instrumentirt, durch keine bemerkenswerte thematische Arbeit ausgezeichnet, eigentlich nur noch historisches Interesse beanspruchen kann. Der Erfolg des Concertes, das Ende 1813 stattfand und bei dem Salieri und Weigl als Dirigenten der auf den Galerien postirten Lärm- und Donnerinstrumente, Spohr an der Violine und der junge Meyerbeer an der Trommel sich beteiligten, während Beethoven, schon sehr durch seine Taubheit gehindert, dirigirte, war ein überaus glänzender, und die Wiener waren thöricht genug, diesem ephemeren Werke den Vorzug vor der fast gleichzeitig erscheinenden *A-Dur-Symphonie* zu geben. Beethoven selbst soll das Werk für eine Dummheit erklärt haben, das ihm nur insofern lieb gewesen wäre, als er damit die Wiener total geschlagen habe.

Angenehmer musste es ihn dagegen berühren, dass im Jahre 1814 der *Fidelio* endlich wieder auf der Scene erschien und von nun an sich Bahn zu brechen begann. Im selben Jahre war auch das herrliche Trio op. 97 zur Aufführung gekommen, das man, wenn man die letzten Werke Beethovens als einer neuen Periode angehörig ansehen will, gewissermassen für den Schlussstein der vorhergehenden bezeichnen kann und mit dem der Meister von seinem Wiener Publicum als Clavierspieler Abschied nahm.

Von nun an zog er sich mehr und mehr von der Welt zurück, die Taubheit war complet geworden, und es begann jenes innere Schauen und Hören, dem wir die ganz eigenartigen Werke verdanken, die in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens entstanden sind. Das Hauptinteresse nehmen da ein die fünf letzten Claviersonaten, die fünf letzten Quartette, die *Neunte Symphonie* und die *Missa solemnis*. Das letzte Werk begann er 1818 und bestimmte es, bei Gelegenheit der Weihe des Erzherzogs Rudolf zum Cardinal

und Bischof von Olmütz 1819 aufgeführt zu werden, vollendete es aber erst im Sommer 1822. Ihm folgte die in viel kürzerer Zeit beendete *Neunte Symphonie*. Beide Werke waren längst abgeschlossen, ehe sich dem Meister eine Aufführungsmöglichkeit darbot. Denn mittlerweile war Rossinis glänzender Stern aufgegangen, und die Wiener, ein lebenslustiges Völklein, hatten sich, nachdem sie so treu zu Beethoven gestanden, doch ohne langes Besinnen von ihm ab- und dieser neuen leichtverständlichen und leichtfertigen Muse zugewandt. Als der Meister aber mit dem Intendanten des Berliner Theaters in Unterhandlung getreten war und man dies in Wien erfahren hatte, vereinten im Gefühl der Beschämung sich eine grosse Anzahl Wiener Musikfreunde, um in einer ehrfurchtvoll gehaltenen Adresse Beethoven zu bitten, seine neusten Werke in Wien zuerst zur Aufführung zu bringen.

Am 7. Mai 1825 fand eine Academie statt, deren Direction Capellmeister Umlauf übernommen hatte, da bei Beethovens vollständiger Taubheit dieser zum Dirigiren absolut unfähig geworden war. Das Programm bestand aus der *Ouverture op. 124*, vier Theilen der Messe und der *Neunten Symphonie*; die Aufführung der betreffenden Werke fand im Theater statt, soll nach glaubhaften Zeugnissen eine überraschend gute gewesen sein, und erregte den enthusiastischsten Beifall des sehr zahlreichen Publicums. Der pecuniäre Erfolg stand zu Beethovens Leidwesen hinter dem künstlerischen soweit zurück, dass er alles Ernstes eine Reise nach England in Erwägung zog. Die Sorgen, die sein mittlerweile herangewachsener Neffe Carl, der Sohn seines Bruders Caspar, ihm verursachte, vereitelten allerdings dies Vorhaben.

Während Beethoven schon vorher, nach dem Tode seines Bruders, die unangenehmsten Familienscenen durchzumachen hatte, indem er sich mit der ganz unwürdigen Mutter seines Neffen auseinandersetzen musste und auch nach vielen Anstrengungen ihn den verderblichen Einflüssen dieser Person hatte entziehen können, erlebte er jetzt, dass der junge Mann, der Philosophie, für die er sich begabt zeigte, studiren sollte, infolge allzu nachlässig betriebener Studien auf diese Laufbahn zu verzichten gezwungen war. Nach einigen erfolglosen Bemühungen, ihn zum Kaufmannstande vorzubereiten, machte er einen Selbstmordversuch, infolge dessen er verhaftet und einer geistlichen Besserungsanstalt übergeben wurde. Der Vormund und Oheim musste endlich zufrieden sein, ihn als Cadetten in einem Infanterieregiment unterzubringen, wozu ihm der Feldmarschall Sutternheim, dem Beethoven das *cis-*

Moll-Quartett gewidmet hat, behilflich gewesen ist. Schindler berichtet, dass aus diesem Neffen, der seinem Oheim nur Aerger und Kummer bereitet hat, später noch ein tauglicher und achtbarer Mensch geworden sein soll. Jedenfalls war der junge Carl Veranlassung, dass Beethovens *Character* in unangenehmster Weise missverstanden wurde, obwol der Meister eigentlich mehr für seinen nichtsnutzigen Neffen als für sich selber besorgt gewesen war.

Er hatte nämlich über 7000 fl., die man auch in seinem Nachlass vorgefunden, für diesen jungen Mann zusammengespart. Da er nun glaubte, sie nicht anrühren zu dürfen, im Uebrigen aber sich Sorgen wegen seines eignen Lebensunterhaltes machte, so war ihm durch Moscheles` Vermittelung von der Londoner philharmonischen Gesellschaft ein Ehrengeschenk von 100 Pfund Sterling zugesandt worden, dessen Empfang Beethoven mit warmem Danke bescheinigte. Als man kurz nach seinem Tode aber die über 7000 fl. betragende Summe in einem verborgnen Fache vorfand, erregte dies in London unangenehmes Aufsehn; die philharmonische Gesellschaft beantragte Rückzahlung der 100 Pfund und liess sich nur durch Moscheles, der hier ebenfalls wieder in bereitwilligster Weise zu des todten Meisters Gunsten vermittelte, von Anstrengung eines Processes abhalten. Langhans weiss sehr viel Tadelnswertes in diesem Verhalten Beethovens zu finden; wir können darin nichts weiter erblicken als eine vielleicht viel zu weit getriebne Aengstlichkeit vor der eignen Zukunft, verbunden mit der rührenden Sorglichkeit für die Weiterentwicklung eines ungerathnen Neffen.

Der letztere war auch die Veranlassung, dass Beethoven sich entschloss, im Herbste 1826 für mehrere Wochen auf dem Landgute seines ihm wenig zusagenden Bruders Johann in Gneixendorf bei Krems zuzubringen und hierdurch höchstwahrscheinlich für die Krankheit, die seinem Leben ein Ende bereiten sollte, die Vorbedingungen zu schaffen. Denn er fand daselbst nicht nur mangelhafte Verpflegung, sondern auch Aufregungen aller Art, die seiner Gesundheit nachtheilig wurden. Kurz nachdem er heimgekehrt, entwickelte sich aus Unterleibserkältung die Bauch-Wassersucht, die mehrere von Beethoven mit Standhaftigkeit ertragene Operationen forderte. Auf seinem Lager las er in Händels Werken, die man ihm in 20 Foliobänden von London aus zum Geschenk gemacht hatte; auch beschäftigten ihn neu erschienene Gesänge Franz Schuberts, die ihm das Wort entlockten: „Wahrlich, in dem Schubert wohnt der göttliche Funke.“ Nachdem sein kräftiger Körper noch

mehrere Wochen Widerstand geleistet, schloss nach langem heftigen Todeskampfe, und während eines gewaltigen schweren Gewitters der grosse Meister die Augen für ewig. – –

Beethovens Werke

Man hat lange Zeit drei Perioden in Beethovens schöpferischer Wirksamkeit unterschieden; neuerdings wird es angeregt, nur zwei derselben gelten zu lassen. Andererseits könnten wir uns beinahe versucht fühlen, vier Perioden zu unterscheiden, und zwar als erste die Bonner ins Auge zu fassen, von der uns allerdings wenig Früchte geblieben sind, die aber doch als Vorbereitungsperiode schwer genug ins Gewicht fällt. Denn das Wunderbare besteht eben darin, dass der junge Beethoven, als er 1795 mit seinen drei Trios als op. 1 in Wien debütierte, für einen völlig ausgereiften, auf der Höhe des Könnens und der Kraft stehenden Meister gelten konnte; dass er aber notwendigerweise eine bedeutende gründliche Vorbildung erfahren und sehr vieles geschaffen haben musste, ehe er auf diesen Standpunkt zu gelangen vermochte. Thayer hat in einem interessanten Capitel, betitelt: „Was hat Beethoven in Bonn componiert?“, diese Frage behandelt, und diejenigen, die sich speciell hierfür interessieren, seien gebeten, es bei Thayer nachzulesen. Mit dem Biographen übereinstimmend, können wir annehmen, dass der junge Meister, der in Bonn nicht ohne Schwierigkeiten etwas veröffentlichen konnte, nicht nur eine Menge Skizzen und Entwürfe, sondern auch fertigestellte Compositionen mit nach Wien gebracht, und letztere erst dort herausgegeben hat.

Da wir uns nur an die edirten Compositionen halten und deshalb in op. 1, den drei Trios den Anfang seiner schöpferischen Thätigkeit erblicken werden, so fällt natürlich die Bonner Periode fast vollständig hinweg, und wir unterscheiden drei Stylarten: diejenige, in der Beethoven auf Haydn-Mozartschem Pfade, aber bereits mit voller Ausprägung seiner Eigenart weiterwandelt, die, in welcher er sich als eine ganz neue, selbständige Persönlichkeit darstellt, und die seiner letzten Productionen, die sich durch einen gesteigerten Individualismus, Abwendung von der Aussenwelt und innerliches Schauen und Hören auch von der vorhergehenden unterscheidet. Als Uebergangsnummer zwischen dem ersten und zweiten Style kann man bezeichnen die *cis-Moll-Sonate* sowie die in d-Moll op. 31, ferner die *Zweite*

Symphonie insbesondere in den Ecksätzen, auch die *Violin-Sonate in c-Moll* op. 30. Den enormen Unterschied des veränderten Styles zeigt aber in eclanter Weise das op. 59 (die drei *Rasumowskyschen Quartette*) und die *Symphonia eroica*. Uebergangswerke zum dritten Styl können wir finden in den Sonaten *L'adieu, l'absence et le retour* und der folgenden op. 90; ferner in dem wunderbaren *f-Moll-Quartett* op. 95 und in der *Phantasie für Clavier, Chor und Orchester*. Den Unterschied des neuerrungenen Styles markirt die gewaltige Sonate op. 106, jedes der letzten Quartette, die Messe und die *Neunte Symphonie* [aufs Deutlichste].

Was den zweiten Styl vor dem ersten auszeichnet, kann darin gefunden werden, dass das allgemein gültige Schöne, was im ersten auch von Beethoven noch als Kunstziel angestrebt wird, zurücktritt gegenüber dem Streben nach Selbständigkeit, Bedeutsamkeit und Vertiefung der Anschauung. Während Beethoven aber als dergestalt veränderter Künstler immer noch sich an seine Hörer wendet, auch seine Kunstwerke augenscheinlich schafft in dem Wunsche, durch sie sein innres Empfinden der Aussenwelt mitzuteilen, überkommt uns bei den letzten Werken die Idee, es sei ihm jetzt auch daran nicht mehr viel gelegen; als denke er eben nur daran, sein inneres Schauen und Hören in einer ihm selbst zusagenden, ihm selbst verständlichen, im Ausdruck genügenden Weise künstlerisch zu gestalten und [nun] den Hörern oder Spielern zu überlassen, wie sie sich damit zurecht finden. Dass unter diesen Umständen die letzten Werke der Mitwelt ein Buch mit sieben Siegeln geblieben sind, einige wenige Persönlichkeiten ausgenommen, denen der Glaube an den Schöpfer auch die Augen geöffnet hatte, nimmt nicht Wunder; in der That hat nämlich Beethoven durch das Abwenden von der Welt auch einen Sprung über die Entwicklung eines, ja zweier ganzen Menschenalter vollzogen. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, selbst Wagner, wenigstens in seinen früheren Werken, mussten verstanden, gewürdigt, verdaut worden sein, ehe der Styl der letzten Periode Beethovens dem allgemeinen Musikverständnis sich annähern konnte.

Warum gerade die *Neunte Symphonie* eine Ausnahme darstellt, warum sie gerade eher zu einer gewissen Popularität gelangte, das wird sich erklären, wenn wir zur Besprechung dies mächtigen Werkes gekommen sind. – Dagegen möchten wir, bevor wir uns den einzelnen Hauptwerken zuwenden, nicht versäumen, über die Art des Beethovenschen Arbeitens hier einiges

mitzuteilen; denn ebenso merkwürdig wie seine Methode war, künstlerisch zu schaffen, ebenso merkwürdig ist es, dass [grade] Kunstwerke, die anscheinend so naturgemäss hervorgequollen, aus einem Gusse entstanden scheinen, dieser Art des Arbeitens verdankt worden sind. Seine Skizzen lassen erkennen, dass Beethoven sich stets aufs Aeusserste angestrengt hat, sein Bestes zu geben, sie zeigen den eisernen Fleiss, mit dem er an seinen Themen unablässig aenderte und feilte, bis sie seinen hochgestellten Anforderungen entsprachen. Auffallend ist es, wie in den Skizzen zu *Fidelio* z.B. manche Nummern mit ganz andern Motiven erscheinen als in der fertigen Partitur.

Daneben geht, wie Jahn, der Biograph Mozarts, der auch eine Biographie Beethovens vorbereitet hatte, hervorhebt, die unermüdliche Detailarbeit, die gar nicht aufhören kann, nicht blos einzelne Motive und Melodien, sondern die kleinsten Elemente derselben hin- und herzuwenden und aus allen denkbaren Variationen die beste Form hervorzulocken. Man staunt über dies un-aufhörliche Versuchen und begreift nicht, wie aus solchem musikalischen Bröckelwerk ein organisches Ganzes werden könne. Vergleicht man aber das fertige Kunstwerk mit dem Chaos der Entwürfe, so wird man immer wieder von der tiefsten Bewunderung vor dem schöpferischen Geiste ergriffen, der die Idee seiner Aufgabe so klar angeschaut, Grundlage und Umriss der Ausführung so sicher und fest gefasst hat, dass unter allem Suchen und Versuchen im Einzelnen doch das Ganze aus seiner Wurzel naturgemäss heraufwächst und sich entwickelt. –

Diesen vortrefflichen Worten Jahns möchte noch zuzufügen sein, dass für die melodische Erfindung Beethovens sich seine Arbeitsart als sehr segensreich erwiesen hat. Wie wir genau wissen, ist ihm das Schaffen oft schwer genug geworden; in den Skizzen begegnen wir manchmal so trivialen Gedanken, dass wir uns wundern, sie niedergeschrieben zu sehn; andererseits müssen wir aber sagen, dass gerade die Motive Beethovens, wie sie aus der fertigen Composition hervorleuchten, von einer Kraft und Deutlichkeit erfüllt sind, die sie vor denen anderer Componisten nicht allein auszeichnet, sondern auch einen gewissermassen allgemein gültigen Character verleiht, der sie dem Volksliede nähert. Das Volkslied, d.h. die musikalische Composition, oder, sagen wir besser und mit dem Volke übereinstimmend, die Weise eines solchen Liedes haben wir ursprünglich natürlich immer einer einzelnen Persönlichkeit zu verdanken, denn das Volk en masse componirt

nicht, sondern singt bloß nach. Nur ist bei diesem Nachsingen nicht zu übersehen, dass schon aus persönlicher Laune, Voreingenommenheit für gewisse Wendungen oder Unfähigkeit, sich an alles zu erinnern, fortwährende Veränderungen des Stoffes sich vollziehn, bis derselbe eine so von jeder individuell gearteten Weise sich unterscheidende, allgemein-gefällige, die allgemeine Stimmung aussprechende [umgewandelte] Form angenommen hat, dass er nun auch die allgemeine Gunst erwirbt, und von der Allgemeinheit des Volkes als Volkslied-Melodie acceptirt wird.

Diese Arbeit, die gewissermassen das Volk im Laufe der Jahrzehnte oder Jahrhunderte an vielen Weisen vollzogen hat, selbst und allein zu besorgen, liess sich nun Beethoven angelegen sein, und dieser Arbeit dürften insbesondere die Symphonien die grosse Volkstümlichkeit verdanken, die sie sich nachgerade errungen haben. [Wie Langhans ganz richtig bemerkt, verbindet sich gerade mit dem von allem Herkömmlichen abweichenden Character Beethovens Instrumentalmusik grade als eine diesem scheinbar widersprechende Eigenschaft eben die erwähnte Volkstümlichkeit.]

Musste schon seine aufs Unzweideutigste ausgesprochne Liebe zur Natur, die er in herrlichen Gebilden künstlerisch documentirt hat, seiner Musik allgemeine Teilnahme zuwenden, so gehörte er andererseits keineswegs zu denen, welchen, wie Fausts Famulus Wagner „das Schreien, Fiedeln, Kegelschieben ein gar verhasster Klang“ ist; denn er fand Behagen bei der Berührung mit einfach-natürlichen Menschen, und das Treiben des Volkes gefiel ihm so gut, dass er sogar die in den Dorfgasthäusern spielenden ambulanten Musikbanden gelegentlich mit Tänzen seiner Composition versorgte.

So konnte es denn auch nicht fehlen, dass Beethoven, in dieser Hinsicht ein ächter Schüler Haydns, einer unserer grössten musicalischen Humoristen geworden ist und auf dem Gebiete der Instrumentalmusik einzig und allein Haydn als Concurrenten neben sich hat. Wie Sie wissen, überstrahlt nach dieser Seite die *Achte Symphonie* alle andern Beethovens, aber auch in der Kammermusik und selbst in den Claviersonaten zeigt sich oft genug die Freude des Meisters an launischen und schelmischen Einfällen. In Folge seiner Neigung zum Volksthümlich-Derben sowie zum humoristisch Launischen, das vom ersten gewissermassen verursacht wird, stellt sich Beethoven somit durchaus nicht dar als die aristocratische Persönlichkeit, die man nach seiner vom Herkömmlichen so sehr abweichenden Musik vermuten möchte. Während Mozart uns in seinen Symphonien oft genug in einen Cirkel ele-

ganter Cavaliere versetzt, bei denen die Champagnerpfropfen knallen und ebenso zündende Worte der Unterhaltung hinauffliegen, führt uns sein Nachfolger nicht selten in eine niederländische Schenke und lässt Bilder an uns vorüberziehen, die eines Gerhard Douw, Teniers oder Adrian Brouwer würdig wären. Eines der eclatantesten Beispiele für diese Behauptung gewährt uns das Finale der *A-Dur-Symphonie*, das durch die Macht der Kunst sich im Verlaufe freilich riesenhoch erhebt über die prosaische Stätte, in die wir zuerst uns versetzt fühlen, bei dessen Anfang aber kaum jemand eine andre Empfindung haben wird, als Zeuge einer ländlichen, bäurischen Lustbarkeit zu sein.

Wahrscheinlich ist dies Finale Veranlassung für Friedrich Nietzsche gewesen, in seinem bedeutsamen Buche *Die Geburt der Tragödie* den Unterschied von apollinischer und dionysischer Schönheit zu betonen. Die apollinische, griechische Schönheit, das entzückende Ebenmass von Form und Inhalt, die in den vorzüglichsten Schöpfungen grosser Künstler sich fast völlig decken, ist in der Musik kurzweg als die Mozartische zu bezeichnen. Die dionysische nennt Nietzsche nun jene eben in der *A-Dur-Symphonie*, auch im Finale der *Neunten* uns mit fortreissende, berauschende Musik, die freilich nicht nach der gemessnen Art der griechischen Schönheit ein Gefühl der verklärenden Erhebung und Erlösung über uns ausgiesst, sondern mit einer Art von wilder Lustigkeit sich unsrer Sinne bemächtigt und im Zustand geistiger Berauschtigkeit uns fortwirbelt, ohne dass wir zu widerstehn, aber auch von den überwältigenden Eindrücken uns Rechenschaft zu geben vermöchten.

Es ist ein grosses Verdienst Nietzsches, diese beiden so sehr verschiedenen Genusempfindungen in der Musik durchaus geschieden zu haben, da in der That jene Berauschtigkeit der Stimmung durch die Macht griechisch-Raffaelisch-Mozartischer Schönheit nicht hervorgebracht werden könnte. Ob es aber angezeigt ist, für diesen Factor ganz anders gearteter Lustempfindung überhaupt das Wort Schönheit zu gebrauchen, scheint mir bei alledem fraglich.

Richard Wagner behauptet an einer Stelle, die Musik sei ihrer Natur nach weniger darauf angewiesen, Schönheit als vielmehr Erhabenheit wiederzuspiegeln, und Beethoven mag ähnlichen Anschauungen gehuldigt haben. Thatsache ist, dass er in seinen ersten Werken, den Quartetten op. 18, dem

Septette, der *Ersten Symphonie* so sehr der Mozartschen Schönheit nachgestrebt, auf dem Gebiet der Instrumentalmusik sie erreicht, ja fast übertroffen hatte.

Diese Art von künstlerischem Lustgefühl hat Nietzsche bekanntlich als dionysische Schönheit, die er der apollinischen Mozartschen gegenüberstellt, bezeichnet. Da nun Beethoven tatsächlich sich in seiner zweiten Periode doch ein ganz andres Ziel erwählte und diese griechische Schönheit als letzten Zweck der Tonkunst nicht mehr anerkannte, muss es uns in Folge dessen doppelt interessant sein zu begreifen, in welcher Weise es Beethoven gelungen ist, trotzdem er auf die Wirkungen der spezifischen Schönheit oft genug verzichtete, so grosse Eindrücke auf unser Herz und Gemüt hervorzubringen.

Helfen wird uns dabei Richard Wagner, dessen beredter Mund sich grade über Beethovens Instrumentalmusik in klarer, erschöpfender und überzeugender Weise hat vernehmen lassen. Nach ihm bildete Beethoven „das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannichfaltigen Inhalt, dass wir heut vor der Beethovenschen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen; denn durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Aehnliches aufzuweisen hat. In dieser Symphonie wird von Instrumenten eine Sprache gesprochen, von welcher man insofern zu keiner Zeit vorher eine Kenntniss hatte, als hier mit einer bisher unbekanntem Ausdauer der rein musicalische Ausdruck in den unendlich mannichfaltigsten Nuancen den Zuhörer fesselt, sein Innerstes in einer keiner andern Kunst erreichbaren Stärke erregt, in seinem Wechsel ihm eine so freie und kühne Gesetzmässigkeit offenbarend, dass sie uns mächtiger als alle Logik dünken muss, ohne dass jedoch die Gesetze der Logik im Mindesten in ihr enthalten wären, viel mehr das vernunftmässige, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet. Da muss uns die Symphonie geradeswegs als eine Offenbarung aus einer andern Welt erscheinen.“ Was Richard Wagner hier zuletzt über das Nichtvorhandensein der Logik äussert, könnte vielleicht Gegenreden hervorrufen, die nicht unberechtigt wären. Denn in der That sind gerade in der neuern Zeit <durch> die Arbeiten eines Moritz Hauptmann und Helmholtz jene unabänderlichen Grundgesetze der musicalischen Logik nachgewiesen worden, die es unmöglich machen, dass das ganze Compositionsverfahren in Zukunft der

Laune und Willkür überlassen bleibt. Andernfalls ist aber gewiss, dass der Eindruck, den Beethovens Symphonien hervorbringen, den enthusiastischen Worten Richard Wagners voll entspricht. Zugegeben werden muss aber unbedingt, dass die Zuhörer ebenso wenig an Logik denken als der Componist selber und dass wir wirklich von dem vernunftgemässen Denken beim Anhören dieser wunderbaren Tonsprache absehn.

Ist nun auch der Meister selber sich der Logik nicht bewusst, so wäre er doch eben nicht Meister, wenn seine Schöpfung den ewigen Naturgesetzen der Tonkunst direct widerspräche. Und darum werden wir denn auch finden, dass Beethoven, wo er specifisch-apolinische Schönheit, wie sie Mozarts Ziel war, nicht anstrebt, doch stets den Eindruck macht des gesunden Künstlers, als welchen er sich auch offenbart in seinen letzten Werken und durch welche Eigenschaft allein schon er sich in sehr vorteilhafter Weise unterscheidet vor später kommenden. –

Was aber das Geheimniss seiner Instrumentalmusik ausmacht, dass sie, ohne grade griechische Schönheit anzustreben, doch so wohlthuend, so heimisch traut auf unser Empfinden wirkt, – das ist: Beethoven spricht aus der innersten Tiefe des Herzens und des Gefühles heraus; er gibt sich als der voll Wärme empfindende Mensch, der aber diese Wärme auch wieder ausstrahlt, und zwar in intensiverer Weise, als es vorher geschehn ist. „Denn während die Instrumentalmusik bisher nur im allgemeinen die Gefühle und Stimmungen des Herzens wiedergespiegelt hatte, und auch der Form noch so und so viele, von der Zeit für wichtig gehaltne, Forderungen hatten bewilligt werden müssen, zwang Beethoven die Form, den Ausdruck für den Wechsel seiner Stimmungen darzustellen, [und bemühte sich] nun, statt bloß im allgemeinen die Seelenstimmungen wiederzugeben, bis ins Tiefste des Herzens hinabzusteigen, alle die feinen und feinsten Fäden, die sich hier ausspinnen, mit liebevollem Auge zu betrachten und durch die in seiner [Künstler-] Hand geschmeidig gewordne Instrumentalmusik das so Geschaute zur künstlerischen Wiedergabe zu bringen. – Und da gelingt [ihm] denn auch etwas anderes als den vorhergegangnen Meistern, welche die Schönheit vor allem angestrebt haben; er rührt, er ergreift, er bewegt die Herzen; dass dies aber geschehen konnte, auch ohne Zuhülfenahme der Dichtung, ohne das gesungene Wort, durch die specifische Kraft der Tonkunst allein, wie sie sich in der Instrumentalmusik darstellt, das beweist, welchen Fortschritt nicht nur unsere Kunst gemacht, nein, welche gewaltige Umwandlung sie erlebt hat hauptsächlich durch Beethoven; denn erst mit dieser vollständigen Emancipirung

von der Poesie, diesem stolzen auf sich Selbststellen tritt sie gleichberechtigt neben die andern Künste Poesie, Malerei und Bildhauerei, die ebenfalls sich ganz allein, ohne Mithülfe einer Schwesterkunst ihre eigenartigen Wirkungen verdanken. –

Beethovens Symphonien

Wenn man von Beethoven spricht, denkt man in erster Linie an seine Symphonien. Mit ihnen wollen wir uns denn auch zuerst beschäftigen. Der Meister hat, wenn wir die Form der Haydnschen und Mozartschen Symphonie ins Auge fassen, anscheinend wenig geändert; wir finden die bekannten vier Sätze, deren zweiter gewöhnlich ein langsamer ist, während der dritte statt des Menuetts hier oft als Scherzo sich zu erkennen gibt. Auch die Zusammensetzung des Orchesters ist mit geringen Ausnahmen dieselbe geblieben; die Clarinetten freilich fehlen nie, aber selbst in der *Siebenten* und *Achten* finden wir keine Posaunen und sind nur zwei Hörner verzeichnet. Die hauptsächlichste Aenderung besteht im freieren und grössern Ausbau der Form und in der gesteigerten Bedeutsamkeit des Inhaltes. Da über letztere bereits vollständig alles Nötige ausgesprochen worden, so wird sich nun unser Augenmerk auf den Ausbau der Form richten.

Wie bei Haydn und Mozart finden sich auch bei Beethoven manchmal Einleitungssätze; während dieselben in früherer Zeit wirklich nicht viel mehr darstellen sollten, als ein paar vorbereitende Accorde, die zum Hauptinhalte des Allegro führten, hat sich das hier geändert. Die Besprechung der *Vierten* und *Siebenten Symphonie* wird uns Gelegenheit geben, hierauf zurückzukommen. Der Bau der Sätze selber wird aber unter Beethovens Hand ein viel grossartigerer. Der erste Satz der *Eroica-Symphonie* hat die Dauer, in der manch eine der kleineren Haydnschen Symphonien sich vollständig abspielt, und wir können Czerny gern Glauben schenken, wenn er uns erzählt, bei der ersten Aufführung habe Jemand von der Gallerie gerufen, „ich gäb' einen Kreuzer, wenn's nur gleich aufhörte“. Nicht allein die Einleitungssätze werden mit mehr Inhalt erfüllt; die sogenannten Durchführungsteile, denen Haydn allerdings schon die grösste Sorgfalt hatte angedeihen lassen, werden freier gestaltet, ganz insbesondere wird der Schluss der Sätze eigenartig ausgebildet, auch durch unvorhergesehne Ueberraschungen eine Steigerung erzielt, die den früheren Meistern unbekannt war. Bedeutsam in dieser Hin-

sicht berührt zum Beispiel das Ende vom ersten Satze der *Zweiten Symphonie*, der ersten, in der der Meister sich als selbständigen Orchestercomponisten darstellt.

Denn die der Zahl nach *Erste Symphonie* ist thatsächlich als eine Nachbildung Haydn-Mozartischer Instrumentalmusik aufzufassen und kann uns von der Beethovenschen symphonischen Kunst keinen Begriff geben. Einzelne Züge wie z.B. der Anfang mit dem Septimenaccord, der zu jener Zeit gradezu [unendlich] verblüffend gewirkt haben mag, lassen uns wol ahnen, dass von diesem Meister später viel wuchtigere Dinge zu erwarten sein werden; aber im ganzen herrscht Lieblichkeit, verbunden mit schalkhaftem Humor, der durchaus an Haydn erinnert, so unbedingt vor, und ist über das ganze Gebilde so viel Ruhe und Schönheit ausgegossen, dass der Schöpfer der *Eroica* hieraus noch in keiner Weise erkannt werden möchte.

Ganz anders steht es nun aber schon mit der *Zweiten Symphonie*. Nach einer pathetischen, ziemlich ausgedehnten Einleitung kommt allerdings ein recht flottes Allegro, das an gewisse Mozartsche Ouverturen erinnert, obwol es im Bau schon etwas grösser angelegt ist. Die Themen haben aber den flott Mozartschen Character; wir würden etwas speciell Beethovensches nicht zu hören bekommen, wenn nicht eben der Schluss dieses ersten Satzes sich so auffällig bemerkbar machte. Eine solche Ausdehnung, ein solches, auch in unserer Zeit noch höchst wirksames Moduliren, das vor Fortschreitungen in die fernsten Töne nicht zurückschreckt, ein Nebeneinanderlegen der beiden Trompeten im Intervalle der kleinen Secunde, wie es hier gewagt worden, und, all diesen Kühnheiten nachfolgend, nun der ganze freie, fanfarenmässig triumphirende Abschluss, der durch das Vorhergegangne vollständig berechtigt erscheint: Solches hatte man von dem Orchester noch nicht zu hören bekommen; der Meister, der diesen Abschluss geschaffen, stellte sich in der That gleichberechtigt neben seine grossen Vorgänger und zeigte sich berufen, ihr Werk fortzuführen und auszubauen. Nach Seite der Grossartigkeit fällt allerdings nur der erste Satz dieser Symphonie ins Auge; das Largo ist bekanntlich eines der anmutigsten, melodiereichsten, durch Lieblichkeit bezauberndsten Stücke, die Beethoven geschaffen. (Es athmet durchweg Mozartisch-Apollinische Schönheit und unterscheidet sich von ähnlichen Schöpfungen der früheren Meister nur durch seine grosse Ausdehnung, die aber in keiner Weise lästig wird.) Im dritten Satze stehn wir bereits dem

Beethovenschen Scherzo mit Prestotempo gegenüber, das sich aus dem Haydnschen Menuette entwickelt hat; (der flotte Character erinnert durchaus an Mozart, das Trio aber will bei seiner Kürze und verhältnissmässigen Inhaltlosigkeit für Beethoven sogar etwas gering erscheinen.)

Echt Beethovensch ist dagegen der ganz übermütige Schlusssatz, dessen Haupttema allein schon durch seine Originalität auffällt und dem der Meister unendlich viel Überraschendes, besonders gegen das Ende hin, abgewonnen hat. Mehrfach zeigt er in diesem Finale die Klaue des Löwen.

Den Löwen selbst lässt uns aber erst die folgende Symphonie erkennen, die *Eroica*, mit Ausnahme der *Neunten* wol die gewaltigste That auf orchestralem Gebiete, die Beethoven aufzuweisen hat. Hiermit soll die *c-Moll-* und die *A-Dur-Symphonie* nicht niedriger gestellt werden, von den meisten Beethoven-Verehrern werden sie ja bekanntlich der *Eroica* vorgezogen; letztere imponirt aber hauptsächlich durch den ungeheuren Abstand, der sie von ihrer Vorgängerin trennt; in ihr stellt sich jener gewaltige Sprung dar, den gewisse grosse Sonaten und Kammermusikwerke ja einigermassen vermitteln, der aber doch zu sehr in die Augen fällt, um sich nicht eben als Sprung und zwar gewaltsamen Sprung zu erkennen zu geben. Die Tragik, und zwar die wirkliche, in ihrer Tiefe erfasste, Herz-erschütternde Tragik wird hier zum ersten Male in die Orchestermusik eingeführt; ganz im Gegensatze zu Goethes Befehl, nach welchem profane Musik nur durchaus heiter sein sollte. Dieses Wort ist durch Beethoven zwar gründlich widerlegt worden; welche Berechtigung aber auch ihm innewohnt, können wir gerade an der *Eroica*, ferner der *c-Moll-* und schließlich der *Neunten Symphonie* erkennen. Es hat nämlich mit dieser Tragik seine Gefahren; sie spricht sich voll überzeugend und erschütternd aus, aber sie hinterlässt unverwischbare Spuren und erschwert die allgemein-befriedigende Lösung.

In der That bietet sich in der *Eroica*, so grossartig, meisterhaft, künstlerisch vollendet in sehr vielen Beziehungen sich das gigantische Werk darstellt, unseren Augen doch ein Bruch, der insoweit auf den künstlerischen Genuss einwirkt, als der Abschluss des Ganzen uns nicht alles das gewährt, was während des Aufbaues wir gewissermaßen zu hoffen berechtigt sein konnten. Wir werden tragisch erschüttert, unser Empfinden wird bis aufs Tiefste durchwühlt, aber die Beruhigung und die Erlösung, nach der wir uns sehnen, wirkt nicht mit gleicher Macht als die vorhergegangne Erschütterung. Das

Finale hält nicht völlig das, was wir nach dem ersten und insbesondere dem zweiten Satze erwarten durften. Andererseits ist nicht zu läugnen, dass gerade in dieser Symphonie das Scherzo, das in sprunghafter Munterkeit an und für sich ja einen durch höchste Originalität bezaubernden Eindruck hervorruft, doch mit dem vorhergehenden Trauermarsch in einer so schneidenden Weise contrastirt, dass uns die Einführung des erst Menuett gewesenenen, nun Scherzo gewordenen dritten Satzes in die Symphonie (wie schon früher bemerkt wurde) als nicht so ganz ungefährlich und zu Zeiten für die Gesamtheit des cyclischen Werkes verhängnissvoll erscheinen will. Alle diese Bemerkungen konnten hier nicht unterdrückt bleiben, weil aus ihnen Vieles klar werden wird, was im weiteren Entwicklungsgange Beethovens uns auffallen muss, und in einer gewissen Weise sich hieraus auch die geringere Popularität, die grade dieses gewaltige Werk beim grossen Publicum geniesst, zum Teile erklärt.

Rein musicalisch stellt sich natürlich die *Eroica* als eine Grossthat allerersten Ranges dar. Der erste Satz in seiner Riesenausdehnung muss auf die damalige Zeit schon wegen seiner Länge verblüffend gewirkt haben, abgesehen von dem Vielen absolut Neuen und Kühnen, welches er enthält. Es ist in der Tat das Bild eines Helden, das uns hier entgegentritt, ein Gefühl von Kraft und Majestät verlässt uns nie und verursacht, dass auch die weichern Stellen als männlich und stark empfunden uns berühren. Die Länge aber wird begreiflich durch die Fülle des Stoffes, über den Beethoven hier gebietet. Während Haydn sich häufig mit nur einem Haupttema begnügt, fällt hier die sogenannte, besonders später durch die Mendelssohnsche Schule zum Dogma erhobne Lehre vom zweiten Tema vollkommen in die Brüche. Beethoven begiebt sich auch hier nach der Regel in die Tonart der Dominante, also von *Es* nach *B*, und das scheidet den ersten Teil des ersten Satzes in zwei Abschnitte; wer aber bei dieser Fülle von Gedanken mit absoluter Sicherheit ein Tema als das sogenannte zweite bezeichnen wollte, müsste mit Recht besorgen, dass ihm mehrere concurrirende entgegengestellt würden. In der meisterhaften und sehr fantasiereichen Durchführung tritt auch die erschütterndste Tragik zu Tage; als Gipfelpunkt müssen wir den furchtbaren Quintsextaccord *a c e f* ansehen, der wie der Schrei eines gequälten Herzens erklingt, und dem dann (eine Neuerung Beethovens) das milde e-Moll-Tema

folgt, das, vollkommen neu gebildet, im ersten Teile sich nicht nach dem Stoffe vorfindet.

Was die erwähnten Kühnheiten betrifft, so will ich nur an die bekannte Wiedereinführung des Haupttemas erinnern, das zuerst wie eine Vision unter der getrillerten dissonirenden Secunde *as-b* und dann erst mit voller Bestimmtheit, als den Wiederholungssatz beginnend, auftritt. Ferner an die unvermittelte Folge der Dreiklänge Es-Dur, Des-Dur, C-Dur, bei welchen bekanntlich der Meister Quinten- und Octavenparallelen nicht gescheut hat. Solche sogenannten Folgen werden eben total missverstanden, wenn man sie als Folgen, was sie nicht sind, auffassen will. Der Wiederholungssatz war mit dem Es-Dur-Dreiklang abgeschlossen. Beethoven setzt Des-Dur hin, um einen neuen Anfang zu machen, und da ihm dies nicht genügt, auch noch C-Dur. Von hier aus beginnt er dann wieder zu arbeiten und gibt uns nun jenen überaus grossartigen und herrlichen Abschluss, der den ersten Satz des Werkes in einer vorher ungeahnten Steigerung krönend zu Ende führt.

Fast noch bedeutender ist der zweite Satz; der grossartigste Trauermarsch, den die Literatur besitzt, eine Leichenfeierlichkeit darstellend im höchsten Style. Tiefe Traurigkeit liegt über allem ausgebreitet, das karge C-Dur wirkt zwar erhebend, geht aber sehr schnell vorüber. Zum ersten Male sehen wir hier Beethoven sich selbst unterbrechen, indem er, bei dem berühmten *As*-Unisono, gewissermassen sein Augenmerk auf eine einzige Stelle richtet, diese fixirt, und von hier an nun eine ganz ungeahnte Weiterentwicklung veranlasst. Bei Besprechung Haydnscher Instrumentalwerke wurde hervorgehoben, dass auch beim frühern Meister sich schon ähnliche Züge zeigen und dass hierin Beethoven als Haydns Schüler sich erweise; nur ist gerade die erwähnte Stelle von einer solchen Wucht und Erhabenheit, wie Haydns Kraft zu bieten es nicht beschieden gewesen ist. Das am Schluss gewissermassen ins Schwanken gerathende Tema, das zusammenzubrechen scheint, wird stets bei fein und edel empfindenden Hörern die allertiefste Wirkung hervorbringen müssen.

Äusserlich berührt das allerdings uroriginelle Presto-Scherzo mit seinem, eine Jagdmusik versinnlichenden, nicht ganz auf der Höhe des Übrigen stehenden Trio. Hochbedeutend ist der Finalesatz, in dem wir am meisten das Ringen des Meisters mit dem Stoffe betrachten können; weit entfernt, die Abrundung anderer Beethovenscher Sätze zu zeigen, erscheint es vielmehr

mühsam aufgebaut, hie und da eckig und gewagte Stellen in Fülle enthaltend; für den Musiker gerade gehört es aber zu den allerinteressantesten und gehaltvollsten Darbietungen des Meisters. Bekanntlich ertönt nach kurzer, fast heftiger Instrumentaleinleitung erst der nackte Grundbass des Temas, dem sich in Variationenform reizende Contrapuncte zugesellen, bis als Krone des Ganzen die schöne, populär gehaltne, eindringliche Melodie ertönt, die alles vervollständigt. Von hier ab ergreift nun den Meister die Lust, tematisch weiter zu variiren, zu steigern, er gerät in tragische Stimmung, und das Ganze bricht schliesslich auf einer grossen Fermate zusammen. Nun ertönt die erwähnte Melodie, lieblich innig vorgetragen im Andante-Tempo; in den Bass gelegt, empfängt sie den Character des Triumphgesanges; über eine kurze Anwandlung, noch einmal in der Unterdominante zu variiren, geht der Meister schnell hinweg, indem er sich mit kühnen Modulationen höher erhebt, um schliesslich zur Wiederholung der heftigen Einleitung zu gelangen, auf welche dann die *presto* vorgetragene Melodie, die durch das schnelle Tempo nicht grade gewinnt, folgt und das Ganze abschliesst. Grade dieses letzte Presto ist es, das in einer gewissen Weise ernüchternd wirkt; wir haben in den beiden ersten und im Schlusssatz zu Grosses, Erhabnes erlebt, um dieses lustige lärmende Presto für den erwünschten Abschluss eines so gewaltig angelegten Werkes halten zu dürfen. Eine ähnliche Erfahrung wird sich uns auch bei der *c-Moll-Symphonie* darbieten.

Die *Vierte* in *B* hat ein geistvoller Kritiker im Vergleich zur *Eroica*, die ihm als die römische erschien, die griechische genannt, und griechische Anmut und Liebenswürdigekeit strahlt uns denn auch aus ihr entgegen. Aber wohlverstanden; man merkt, dass die *Eroica* vorhergegangen und der ganze Styl Beethovens verändert ist. Der Meister hatte in gewaltigem Ringen sich auf eine ganz ungeahnte Höhe gehoben; auf eine Höhe, wie sie in der Instrumental-Musik vorher niemand erreicht hatte und deren Tragik sich neben die des Mozartschen *Don Juan* und *Requiem* stellen durfte. Nun, auf der erstiegenen Höhe, wollte er rasten, sich einmal ausruhn und gütlich thun. Dies spricht sich aus in der durchaus liebenswürdigen, anmutigen, frischen und dabei immerhin männlich stolzen *Vierten Symphonie*. Wie schon gesagt, ist hier besonders bedeutsam geworden die Einleitung; man kann sie als ausgezeichnetes Muster dieser Gattung dem eifrigsten Studium empfehlen. (Insbesondere ist, nachdem von *B* nach *H* aufgestiegen worden, der überraschende

Rückgang, welcher in den Ton A führt, als geniale Inspiration zu bezeichnen; ohne diesen eigenartigen Rückgang wäre das so sehr frische und glückliche Eintreten des Allegro-Tempo nicht so vollkommen zu erzielen gewesen.)

Dieses Allegro selbst wirkt verblüffend durch die Fülle von Stoff, die der Meister im ersten Teile des ersten Satzes aufhäuft. Man kann mühelos sieben verschiedene Themen oder Motive namhaft machen und daran die Nützlichkeit der Legende von den zwei Themen erproben. Was das Wunderbare aber ist, bezeichnend für Beethoven und im höchsten Grade des Studiums und der Nacheifrung wert für jeden, der die richtige und wichtige Kunst des Satzbaues sich zu eigen machen soll, das müssen wir in dem Umstande erblicken, dass trotz der Mannichfaltigkeit der sich folgenden Motive wir nie das Gefühl des Buntaneinandergeflickten, die Einheit des Ganzen Störenden erhalten; nein, dass vielmehr alles aus einander herauswächst in naturgemässer Weise und als ob es gar nicht anders sein könne, so dass jedes neu Hinzutretende gewissermaßen die Fortsetzung des Alten zu sein und die Gesamtheit in Wahrheit die unendliche, das heisst nie versiegende Melodie darzustellen scheint, von der man später [in der Wagnerschen Oper] so viel gesprochen hat und manchmal so wenig zu hören bekam.

Das Adagio, ernst, feierlich, und dabei stets von einer weihevollen Schönheit getränkt, im übrigen ziemlich knapp gehalten, gehört mit zu den edelsten Stücken dieser Gattung. Das Menuett mitsammt dem gemütlichen Trio hat pastoralen Character; die Krone des Ganzen aber bildet der sehr reizende, flotte humoristische Finalesatz, dem bei allem Humor auch herzinnige Züge nicht fehlen, wie denn Beethoven gleich Jean Paul manchmal durch Thränen zu lächeln weiss. (Die liebenswürdige Achtmelodie, die sich aus den beginnenden 16-tel-Figuren gewissermassen herausspinnt, erhält einen solchen herzbewegenden Character, wenn sie nach dem Unisono des *H*, plötzlich auf *C* beginnend, in den Bässen ganz unvermutet einsetzt. Ganz am Schlusse regt sich der Schalk wie bei Haydn, und drastischer kann man die Stelle durch Worte nicht beschreiben, wie Ambros es gethan in seinen *Bunten Blättern*: „Ist es nicht herrlich, wenn der Contrabass nach der Fermate in drolliger Schwerfälligkeit mit den Geigen um die Wette zu laufen beginnt? Ganz zuletzt soll es wie mit einem Salto mortale über einen Graben gehn – Geige, Fagott, Bratsche setzen an, bleiben aber verzagt stehen, da nimmt der

Bass seinen Anlauf und hopp! drüben ist er, ein verwunderter Aufschrei der übrigen Instrumente begleitet das Heldenstück.“

Für die populärste Symphonie kann bis auf den heutigen Tag die *Fünfte* in c-Moll gelten. Vielmehr als in der *Eroica* und selbst noch mehr als in der *Vierten* ist es hier Beethoven gelungen, die allgemeinverständlichste Sprache zu reden und somit die grosse Menge an sich und sein Kunstwerk heranzuziehn. Man kann sagen, dass durch die *c-Moll-Symphonie* das Wesen dieser Kunstform so plastisch ausgeprägt worden ist, dass es nun alles Fremdartige, was es vorher noch für viele Kunstfreunde besitzen mochte, verloren hatte, dass durch dieses Werk die ganze Symphoniemusik dem deutschen Volke lieb und dieser Zweig der Tonkunst überhaupt populär geworden ist. Selbst die gewaltige Tragik des ersten Satzes ist so allgemein zugänglich, sämtliche Themen haben einen sozusagen selbstverständlichen Character, dass man mehr wie bei irgendeinem vorhergegangnen Werke Beethovens die Empfindung hat, als sei diese Musik eine absolute Notwendigkeit, die auf jeden Fall hätte geschaffen werden müssen und von der man sich wundert, dass sie nicht längst existirt hat.

Wie bekannt, drängt in diesem Werke alles nach C-Dur. Dass auch das As-Dur-Andante diese Tendenz zeigt, macht jenes Drängen besonders auffallend. Im Scherzo aber, welches nicht abschliesst, sondern zum Finale überleitet, hat Beethoven ein bis dahin unbekanntes Raffinement entwickelt, um den Hörer in athemloser Spannung zu halten und gewissermassen zu peinigen, bevor er ihn mit dem sieghaften Eintritt des durch drei Posaunen, Piccoloflöte und Contrafagott bis zu moderner Schallkraft vergrösserten Orchesters aus dieser Zwangslage entlässt. Auch dieser Satz enthält die einfachsten und packendsten Gedanken; der Durchführungsabschnitt gilt für eines der nachahmenswertesten Muster dieser Gattung, der Wiedereintritt des ersten Themas wird durch Wiederholung einiger Scherzopartien, die ihm vorausgehen, noch schmackhafter gemacht, und das Prestissimo am Schluss sichert nach der Steigerung der Instrumentation nun auch noch eine solche des Tempos, die nicht überboten werden kann.

Aber liefert uns dieser Satz nun wirklich das, was in der *Eroica* das Finale schuldig geblieben? Wird die hier entwickelte Tragik in wirklich vollbefriedigender Weise zum erlösenden Ausklingen gebracht? Es ist möglich, dass man das Wort „Scheinsieg“, das von einem geistreichen Kritiker einmal in

Bezug auf dieses Finale angewendet worden ist, vielleicht hart finden mag, ihm aber nicht alle Berechtigung absprechen kann, und dass die Lösung, die Beethoven beim Schluss der *Neunten Symphonie* nochmals gesucht und dann in wirklicher sieghafter Weise gefunden hat, gerade über diese Frage uns die erwünschte Aufklärung geben wird.

Wie die *Vierte* der *Dritten Symphonie* gewissermassen als Erholungsarbeit des auf dem neuerklommenen Gipfel sich freudig ausruhenden Meisters nachgefolgt war, so der *Fünften* die *Sechste*, die *Pastoral-Symphonie*. Dieselbe wird von der Jugend oft unterschätzt, weil die Tonsprache, den zu schildernden Objecten gemäss, sehr einfach erscheint und jedwede Harmlosigkeit der Stimmung von der Jugend selten goutirt wird. Mit zunehmendem Alter wird man aber diesem köstlichen Werke immer mehr gerecht – und empfindet besonders, wie sympathisch die Freiheitslust, die sich darin ausspricht, jenes Befreitsein von dem Zwange des officiellen Gesellschaftslebens, das die gesammte Menschheit immer nach Landluft verlangen lässt, uns gerade in dieser Schöpfung berührt. Jedenfalls sind die beiden ersten Sätze, insbesondere der langsame, als „Scene am Bache“ bezeichnete, die wertvollsten. In dem naiven Eintreten des Wachtelgesanges und des Kukurufes vermögen wir auch kein so schreckliches Kunstverbrechen zu finden, wie Langhans darin wittert, denn diese kleinen Specialitäten treten so discret auf und fügen sich so gut in den musicalischen Rahmen des Ganzen, dass man sehr engherzig denken muss, wenn man dem grossen Meister eine solche kleine Freude nicht gestatten will. Die Schilderung des Sturmes hat zu jeder Zeit ihre Bewunderer gefunden, das ihr folgende Finale erfreut durch eine reizende, religiös angehauchte Stimmung, würde aber bei knapperer Fassung vielleicht noch wirksamer geworden sein.

In der folgenden, der *Siebenten Symphonie*, schwingt sich der Meister wieder zu den höchsten Höhen; im langsamen Satze, aber nur in diesem, betritt er das tragische Gebiet, um uns durch ein Gebilde zu erschüttern, das an Eindringlichkeit auch noch den Trauermarsch der *Eroica*, den ersten Satz der *c-Moll-Symphonie* überbietet; der gesammte Character der übrigen Sätze ist aber strahlende Heiterkeit, die im würdevollen Trio des Scherzo durch einen etwas feierlicheren Ton gemässigt, im Finale dagegen zur höchsten Höhe bacchantischen Taumels gesteigert wird.

Es ist vollkommen richtig, wenn Richard Wagner grade diese Symphonie eine Apotheose des Tanzes nennt, denn in so ausgesprochener Weise rhythmisch fest gegliedert stellt sich keine der andern dar. Die wundervolle Einleitung, in der sich dem Hauptmotiv ein Gegensatz gegenüberstellt, der erste, gewissermassen durch seinen Rhythmus getragne Satz, aber auch der langsame, trotz seiner tiefensten, tragischen Stimmung, das übermütig heitere Scherzo mit einem feierlich-menuetartigen Trio, endlich das Schlussbacchanales, alles scheint gewissermassen den Rhythmus, also das an den Tanz anknüpfende Element der Tonkunst, zu verherrlichen und ihm als oberstes Princip zu huldigen. Eine Lösung des tragischen Elementes wird hier gar nicht angestrebt; im zweiten Satze vorgeführt, wird es auch daselbst erledigt und abgeschlossen. In der brausenden, uns wie in einen Taumel hineinreisenden bacchantischen Lustigkeit des Finale gehen alle vorher angeregten Stimmungen rettungslos unter. So ist hier von einem solchen Bruche wie bei der *Eroica* und der *c-Moll-Symphonie* nicht die Rede, und das Gefühl absoluter Vollkommenheit wird vielleicht am uneingeschränktesten hervorgerufen werden; diese Symphonie also wol als das Meisterwerk der reinen, absoluten Instrumentalmusik zu betrachten sein.

Ihr folgt die köstliche *Achte* in *F*, das Meisterwerk des Humoristen Beethoven, eine Composition, von der man berichtet, dass sie gleich nach der *Ersten Symphonie* in Angriff genommen, unausgeführt geblieben und dann viel später, in ganz neuer Bearbeitung, zur Vollendung gebracht worden sein soll. Jedenfalls steht der Meister hier auf der Höhe des in der vorhergehenden Symphonie angewandten Styles; nur erstrebt er nicht so hohe Ziele wie in jener, sondern gibt ergötzliche Bilder, die manchmal eine zum Sprechen ähnliche Deutlichkeit besitzen und die köstlichste Laune verraten: Es ist bekannt, dass in dem *B-Dur-Allegretto* ein Streit Beethovens mit seiner Wirtschafterin wiedergegeben werden soll, ebenso, dass das Finale ein Zwiegespräch des Meisters mit Freunden darstellt, die ihn zum Ausgeh'n verleiten wollten. Wenn man, diese Umstände kennend, die betreffenden Sätze gespielt hört, möchte man manchmal darauf schwören, man habe menschliche Stimmen vernommen. Der erste Satz, ebenso das marschartig festliche Menuet, haben einen allgemeineren musicalischen Character; so recht aufgedrückt ist allen Sätzen ein Zug wohliger Behaglichkeit, der das Ganze durchwärmt und ansteckend auf den Hörer wirkt.

Einzelne Wirkungen in diesem Werke, wie es sie z.B. den in die Octave *F-f* gespannten Pauken verdankt, sind fast zum Lachen reizend, und wir möchten das Hohngeschrei einer Kritik unserer Tage, der bekanntlich fast all und jedes Gefühl für Humor abhanden gekommen ist, nicht erleben, welches sich erheben dürfte, fiel es einem zeitgenössischen Autor ein, so schlechte Witze zu machen. Richard Wagner, dieser wahrhafte Beethoven-Kenner, hatte nicht die geringste Furcht vor dem Derbkomischen: Er sah in dem Trio des Menuets, das mit seinen unbehülflichen Cellotriolen, der continuirlichen Bassfigur *f-g-a*, der schreienden Clarinette, die ganz vereinzelt in der Höhe erklingt, dem trivial anmutenden Duo der Waldhörner, das für die Dirigenten zum grössten Teil ein unerquickliches Rätsel geblieben war, über das sie gerne hinwegschlüpfen, mit einem geradezu überzeugenden Seherblicke eine Kleinmalerei von köstlichem Humor: eine Sonntagnachmittagspartie einer kleinbürgerlichen Familie mit Kinderwägelchen auf staubiger Landstrasse, die müde und halbverdriesslich nach Hause pilgert.

Der nächste grosse Anlauf, den der Meister auf diesem Gebiete unternahm, sollte ihn zur Darstellung der gesammten Welttragik begeistern, wie in poetischer Darstellung solche in Goethes *Faust* geboten worden ist. Die *Neunte Symphonie*, von der hier zu reden wäre, gehört aber zu der letzten Periode Beethovens, die getrennt zu behandeln ist, und so möge ihre Besprechung bis dahin verschoben werden.

Von den andern Orchestercompositionen Beethovens fesseln uns in erster Reihe die vier zur Oper *Fidelio* componirten Overturen. Bezeichnend ist, dass der Instrumentalmusiker sich auch hier nicht verläugnet, die Overture ihm fast als das wichtigste Bestandteil der Oper gilt. Die erste, zur damals *Leonore* genannten Oper geschriebene, ist ein interessantes, aber nicht gerade fortreissendes Werk, das dem Inhalte des Dramas nahezukommen sucht, Beethoven aber doch nicht genügt zu haben scheint, da er gleich im nächsten Jahre (1806) einen ungleich grössern Entwurf niederschrieb. Derselbe hat in den beiden Bearbeitungen, die unter Nr. 2 und 3 (welche Zahlen auf Grund von Geschichtsforschungen später vertauscht wurden) uns bekannt geworden sind, seine Ausführung erfahren. Die eine derselben, in der das sogenannte Posthorn-Solo, wie eine höhnische Kritik der damaligen Zeit sich ausdrückt, in Es-Dur erschallt, und das Hauptthema etwas brutaler instrumentirt ist, stellt sich dar als eine Vorarbeit zu jener gewaltigen Schöpfung, die,

unter dem Namen der *Grossen Leonorenouverture* bekannt, als die Krone der Ouverturenliteratur gilt.

In diesem Werke erkennt Richard Wagner mit Recht das Drama selbst; er schreibt in überzeugender Weise, dass Beethoven, dem in der eigentlichen Oper sich so viele Hemmnisse entgegenstellten durch die Beschaffenheit des immerhin etwas philiströs angehauchten Textwerkes, hier, wo er sich ungehindert gehen lassen konnte, sich als wirklicher Instrumental-Dramatiker gezeigt und das Drama selbst gewissermassen in die gewaltige Eröffnung desselben verlegt habe. Gleich die ersten Teile, in denen wir mit der vom *G* zum eine None tieferen *fis* absteigenden Tonleiter die Treppenstufen zum Gefängniss herabzuschreiten meinen, wehen uns echt dramatisch an. Wenn wir nach feucht dumpfiger Stille die rührende Stelle in *As-Dur*, Florestans Arie, vernehmen, in der lichten Flöte die herannahende Befreierin begrüssen, bei dem furchtbaren *As-Dur fortissimo* die Höhe der drohenden Gefahr ahnen, fühlen wir uns überzeugt, dass die Instrumentalmusik zu einer Bestimmtheit des Ausdrucks, zu einer dramatischen Deutlichkeit und Anschaulichkeit gelangt ist, an die in der vorangegangenen Zeit auch nicht entfernt zu denken war. Das *Allegro* malt uns die nahende Hülfe, die Durchführung die drohende Gefahr; das plötzlich eintretende, von Aussen erklingende Trompetensolo, das sogenannte Posthorn, die Katastrophe, die aus der Oper herübergenommenen folgenden Partien die Erschütterung der Beteiligten, das schöne *G-Dur-Solo* der Flöte die Seligkeit des sieghaften Weibes und der Schluss, der durch das berühmte Unisono der Violinen, später des ganzen Streicherquartetts, in einer genial tollkühnen Weise eingeleitet wird, den allgemeinen Jubel, der den Triumph des befreiten Märtyrers zum Ausdruck bringt.

Mit diesem Werke schuf Beethoven ein neues Genre, das von Mendelssohn später erfolgreich ausgebeutete der sogenannten *Grossen Concertouverture*. Da die Wirkung des Beethovenschen Meisterwerks im Concert sich glänzend erwies, hat man sich leider verleiten lassen, es deshalb auch im Theater von der ihm zustehenden Stelle zu verdrängen, ihm höchstens vor dem II. Acte einen Platz zu vergönnen und es trotz seiner hochdramatischen Anlage meist nur in Concerten zu Gehör zu bringen. Franz Liszt gebührt die Ehre, dies Unrecht gutgemacht zu haben; während seiner Directionszeit zu Weimar erklang die *Ouverture* vor Beginn der Oper, und dieser Usus hat sich daselbst erhalten. Bei den ersten Aufführungen gefiel sie nämlich nicht

in Wien, und Beethoven fühlte sich veranlasst, die ganz flotte, übrigens mit einer wunderschönen Einleitung versehene E-Dur-Ouverture zu schreiben, die jetzt gewöhnlich zu Anfang gespielt wird, auch ein des Meisters durchaus würdiges Erzeugniss genannt werden kann, aber mit dem ernstn Inhalt des Dramas etwas in Widerspruch befindlich ist und der grossen C-Dur-Ouverture zu *Leonore* sicher in jeder Hinsicht nachsteht.

Weniger bedeutend muten uns an die Ouverturen zu dem Ballette *Die Geschöpfe des Prometheus* und zu dem *Die Ruinen von Athen* betitelten Festspiele. Der erstern wurde die Ehre zu Teil, für Herrn Hanslicks Behauptung, dass die Instrumentalmusik immer auf ein Spiel mit arabeskenartigen Figuren sich zu beschränken habe, als Beweismittel herangezogen zu werden, und könnte auch dafür dienen, wenn sie nicht gerade unter Beethovens Instrumentalwerken fast allen andern nachstände. Ja, warum ging aber der Herr Kritiker so wolweislich an der *Grossen Leonorenouverture* vorbei und an der *Symphonie Eroica*? Derartige Werke passten ihm denn doch wol nicht besonders in seinen Arabesken-Kram. Auch die Ouverturen zu *König Stephan* und die festlich angehauchte, die Opuszahl 115 tragende, stehen hinter den grössern etwas zurück: Denn so echte Kinder der Beethovenschen Muse wir in ihnen auch finden werden, so gesunde markige Musik sie ausstrahlen und so zufrieden die meisten Instrumentalcomponisten sein könnten, sich als ihren Schöpfer zu wissen, – es stehn doch grössere Vorbilder störend im Wege; bei *König Stephan* denken wir nur zu leicht an *Egmont*, bei op. 115 an 124.

Diese letztere Ouverture zählt jedenfalls zu den Grossthaten des Meisters. Sie unterscheidet sich durch eine ganz eigentümliche Einleitung, die in drei Abschnitte geschieden ist und eines kleinen Programmes eigentlich benötigt. Bekanntlich führt dieselbe auch den Titel *Zur Weihe des Hauses*. Der feierliche Anfang, bei dem Posaunen benutzt sind, während sie im ganzen weitern Verlaufe still schweigen, stellt den Act der Weihe in würdig-populärer Weise dar, ein kurzes Allegro, das ganz gewöhnliche Trompetenfanfaren enthält und bei denen Beethoven aus realistischen Beweggründen wahrscheinlich auf jede musicalische Feinheit verzichtet hat, verkündet die Ankunft der Fest-Gesellschaft und leitet dann über zu einem graziösen langsamen Satzchen, in welchem augenscheinlich die ceremoniösen Begrüssungen der eintretenden Gäste wiedergegeben sind und der Meister seiner Laune sowie hie und da auch feiner Ironie hat die Zügel schiessen lassen. Diesem Satze folgt

nun das ein Festgelage schildernde, grossartig angelegte und zu bedeutender Länge sich ausdehnende Allegro. Es ist als ein Meisterwerk ersten Ranges zu verehren, da der ganze Stoff, unähnlich dem gewöhnlichen Verfahren Beethovens, mit einem, allerdings gleich viermal in Nachahmungen wiederholten Tacte erschöpft ist. Was er mit diesem einen Tacte macht, was er aus ihm herauszaubert, was sich zwanglos an ihn anhängt, das ist gradezu staunenswert: Das eigentliche Können des Künstlers sowol, als auch seine unerschöpfliche Phantasie feiern hier gleich grosse Triumphe.

Sehr populär geworden ist die in f-Moll geschriebene Overture zu *Egmont*. Die düstere Einleitung schildert drastisch den schweren Druck der Fremdherrschaft, das Allegro das freiheitliche Ringen des Volkes und die angehängte, in breiterm 4/4-Tacte gehaltene gloriose Coda den Triumph, der bald nach Egmonts Tode den Niederländern beschieden war. Die Anhängung dieser ganz selbständigen Coda, aus der poetischen Idee des Werkes hervorgegangen, war eine Neuerung, durch die Beethoven die Overturenform bereichert hat. In derselben macht er auch von der früher kaum anzutreffenden Benutzung eines zweiten Hörnerpaares den glücklichsten Gebrauch, wie auch die Verwendung der Piccolo-Flöte am Schlusse der Gesamtfarbe des Orchesters ein gewisses national niederländisches flottes Colorit verleiht. – Zuletzt, aber nicht als das letzte [Last not least] sei noch eines der grossartigsten Instrumentalwerke des Meisters gedacht, der Overture zu *Coriolan*. Für das Trauerspiel des damals gefeierten oesterreichischen Dichters Collin geschrieben, erhebt sich Beethovens Werk zu solch erhabner Höhe, dass man unwillkürlich stets an Shakespeares unsterbliches Drama zu denken gezwungen wird. Der unbändige, aber edle Trotz des Helden, die rührende, echt weibliche Klage der Volunna kommen in herrlichen Gedanken zu erhebendstem Ausdrucke. Im Style dem Trauermarsch der *Eroica* verwandt, erinnert die Overture durchaus an die dort entfaltete Tragik. Das Zusammenbrechen am Schlusse, dem in der Overture ein völliges Verhallen sich zugesellt, ist beiden Werken eigen und bedeutet für die Overturenform ebenfalls eine Neuerung, von der mancher spätere Componist Nutzen gezogen hat. Diese Tonschöpfung gehört zu den unverwüstlichen Productionen, die man sich kaum satt hören wird und die auf edel empfindende Naturen stets die nachhaltigste Wirkung ausüben dürfte.

Beethovens Sonaten

Wir kommen jetzt auf die so enorm verbreiteten Claviersonaten zu sprechen.

In meiner Jugend waren die letzten fünf so gut wie unbekannt; aber auch manche aus der zweiten Periode erfreuten sich geringer Gunst. Das liebevolle Eingehn auf alles, was der Meister geschrieben und das durch so schöne und gewinnbringende Ausbeute belohnt worden ist, gehört schon einer späteren Zeit an.

Unter ihnen, oder sagen wir vielmehr unter den Sonatensätzen, können wir folgende Unterschiede machen. Entweder zeigen dieselbe wie vielfach in der ersten Periode einen pathetischen Character, oder sie sind von pastoral behaglicher Färbung; oder das Gemüt macht sich geltend in innigster Herzenssprache, oder aber der Humor gewinnt die Oberhand, oder schliesslich der geistreich gelehrte Musiker lässt sich vernehmen. Absichtlich wurde hier von Sonatensätzen und nicht von ganzen Sonaten gesprochen, denn in diesen herrschen oft die verschiedenartigsten Stimmungen: So ist z.B. nicht zu läugnen, dass in der berühmten *As-Dur-Sonate* op. 26 der ebenso berühmte Trauermarsch ein imponantes Pathos entwickelt, dass die Variationen zum grössten Teil gemüthvolle Innigkeit ausathmen, das Scherzo sich dem Humor zugeneigt darstellt, während im letzten etudenhaftigen Allegro wir mehr den geistreichen Musiker als gerade den Poeten vernehmen. Diese Sonate möge zugleich als ein Beispiel hingestellt werden, auf welches eines Kritikers uneingeschränktes Lob über die Zusammengehörigkeit der Beethovenschen Sätze in cyclischen Formen nicht recht passen will; so gut man Variationen, Scherzo, und auf dieses auch noch den Trauermarsch sich zu einem Ganzen vereinigt denken kann, so wenig will nachher der letzte Satz in den Rahmen passen. Es stellt dieses Werk übrigens eine der seltenen Ausnahmen dar; denn im grossen Ganzen ist das citirte Lob voll zu unterschreiben, ohne Einschränkung z.B. bei den Symphonien. Aber dass solche Ausnahmen hie und da einmal vorkommen, ebenso wie bei den Vorgängern des Meisters, kann schliesslich nicht geläugnet werden.

Zu den pathetischen Sätzen kann man viele Sätze der ersten Sonaten rechnen: Sonate op. 2 Nr. 1 in den Ecksätzen und auch das Menuet, ferner das Adagio von op. 2. Nr. 3 in g, das Andante von op. 7. Die ganze Sonate op. 10, Nr. 1, c-Moll, das Andante von op. 10, Nr. 2 (f-Moll) und besonders von Nr. 3 (d-Moll), ferner natürlich die *Sonate pathétique*, den berühmten Trauermarsch aus op. 26, die *cis-Moll-Sonate* in den Ecksätzen, die op. 31 in d-Moll (erster Satz), die grosse *f-Moll-Sonate* op. 57 und

allenfalls den ersten Satz von op. 90. Pastoralen Character zusprechen kann man den Sonaten op. 7, Nr. 2 (A-Dur), op. 14, Nr. 1 und 2, den Schlusssätzen von op. 7 und op. 22, dem Anfang der *Phantasiesonate* op. 27 in Es-Dur natürlich auch der Sonate op. 28, die den Titel *Pastoralsonate* erhalten hat, und dem Schlusssätze von op. 31 in G-Dur, sowie dem Finale von op. 90. Innige Gefühlssprache finden wir in den meisten langsamen Sätzen, von denen als die schönsten hervorgehoben seien der zweite aus op. 7, sowie aus op. 10, Nr. 3 in d-Moll, der zweite der Pathétique, der erste der cis-Moll und der zweite der d-Moll op. 31, die berühmten Variationen von op. 26, die ebenso schönen, die den zweiten Satz von op. 57 darstellen sowie das schon erwähnte Finale von op. 90. – Humoristisch berühren erster und dritter und vierter Satz von op. 2, Nr. 3 erster und dritter Satz von op. 10, Nr. 2, Schlusssatz von op. 10, Nr. 3, Schlusssatz von op. 14, Nr. 2, erster Satz von op. 31 in G-Dur, zweiter von op. 31 in E-Dur, dritter von op. 31 in d-Moll. Den geistreichen Musiker zeigen verschiedene Sätze wie der erste von op. 2, Nr. 2 (der erste von op. 7, von op. 10, Nr. 3), die Schlusssätze von op. 26 und op. 27, Nr. 1, der Anfangssatz von op. 31 in Es-Dur, sowie die Sonaten in Fis-Dur, und *L'adieu, l'absence et le retour*. Dann kann man auch gewisser Sätze noch gedenken, in denen sich vor allem das Kraftgefühl des Meisters ausspricht wie in dem ersten des op. 22, dem der *Waldsteinsonate* und von den spätern dem des op. 106.

Im Inhalte sind die bedeutenderen dieser Sonaten denen von Haydn und Mozart wesentlich überlegen. (Etwa die c-Moll von dem letzten Meister, sowie die grosse F-Dur, allenfalls auch die D-Dur im 6/8-Tacte können sich neben einige Beethovensche stellen.) Man kann bei der enormen Fülle von Abwechslung, die sich in den einzelnen Sätzen zeigt, und bei der grossen Verschiedenartigkeit des Styles, dessen wir vorher gedacht haben, nicht umhin, anzunehmen, Beethoven habe zu vielen dieser Werke sich Programme gestellt, die sein Schaffen beeinflussten, wie ja in der Sonate *L'adieu* etc. thatsächlich ein kleiner Fingerzeig durch die drei Ueberschriften beigegeben worden ist. Aber wenn dies der Fall war, ist der Meister so weise gewesen zu schweigen, und dem Publicum, das deuten wollte, die Deutung frei zu lassen, dem, welches zu geniessen wünschte, den Genuss nicht zu verkümmern. Da später, insbesondere bei Besprechung von Berlioz' Werken, ausführlicher von der Programm-Musik zu reden sein wird, soll hier nicht weiter auf dies interessante Capitel eingegangen werden. Als die bedeutendsten Sonaten dieser beiden Perioden haben mit Recht stets die *Waldsteinsonate* op. 53 in C-Dur und die fälschlich *Appassionata* ge-

nannte op. 57 geglöhend. Die erstere besitzt einen wundervollen Anfangssatz, der Kraft und Männlichkeit, edlen Ernst und feurigen Schwung vereint und eine prächtige Clavierwirkung ausübt. Ihm sollte das wunderschöne F-Dur-Andante folgen, das Beethoven später einzeln hat erscheinen lassen, weil es ihm zwischen den beiden sehr ausgedehnten Ecksätzen als zu umfangreich erschien. Es wurde ersetzt durch das zwar kurze, etwas rhapsodische, den Überleitungscharacter tragende, aber bedeutende Adagio, das jetzt zum Finale führt. Letzteres, ein heiter behagliches Rondo, wirkt noch virtuoser als der erste Satz und stellt dem Ausführenden eine schwierige, aber sehr dankbare Aufgabe. Die grosse f-Moll athmet düstere Leidenschaft, grossartig edel und von eigentümlich tragischer Schönheit im ersten, von unheimlicher, entfesselter Wildheit im letzten Satze. Zwischen beiden wie eine Oase steht das ernste, keusche Andante mit seinen schon erwähnten herrlichen Variationen. Dies Werk wird immer zu den Lieblingswerken der Pianisten gehören und ihnen eine der lohnendsten Aufgaben darbieten. Von der Menge der andern seien als besonders hervorragend noch hervorgehoben die grossartige d-Moll-Sonate op. 31, die bedeutende und ebenfalls grossartig angelegte Es-Dur op. 7, die *Sonate pathétique*, die berühmte in As-Dur mit den Variationen und dem Trauermarsche, die cis-Moll mit ihrem unerreichten Einleitungs-Adagio, die schöne Es-Dur op. 31 mit ihrem originellen fragenden Anfange und schliesslich die op. 90 mit dem so sehr reizenden, anmutigen E-Dur-Schlussätze.

Bekanntlich sind auch bei Mozart schwere Ausführungsstellen vorhanden, da der Meister keineswegs in der Art Clementis für die Hand schrieb, sondern, sich nur der Compositions-lust überlassend, auf die Leichtigkeit der Passagen weiter keine Rücksicht nahm [; wusste er sich doch als ausführenden Künstler so gross, dass er vor keiner Schwierigkeit zurückschreckte]. Bei Beethoven, obwol er den Clavierspielern viel grössere Aufgaben stellte, kann man, abgesehen von einigen Stellen in den drei letzten Sonaten, wol sagen, dass er bei alledem die Handlichkeit nicht aus den Augen gelassen und so geschrieben habe wie jemand, dem die Wirkungen des Clavieres genau bekannt sind. Aber aus gewissen sich wiederholenden Eigenheiten merkt man doch heraus, dass er erstens im Trillern eine, wie auch bestätigt wird, ungewöhnliche Fertigkeit besessen haben muss, denn er wendet die Triller stets und oft unter sehr erschwerenden Nebenumständen an, und dass auch Sicherheit in weiten

Sprüngen ihm in hohem Grade zu eigen gewesen sein muss; denn nicht nur in den letzten Sonaten etwa, wie op. 106 z.B., werden hier risquante Aufgaben gestellt, auch der Schlusssatz von op. 31 in G-Dur hat schon seine bedenklichen Stellen aufzuweisen. (Die Schwierigkeiten, die in diesen Sonaten aufgehäuft waren, haben freilich deren Verbreitung nicht zu verzögern gewusst; nur die letzten fünf, die, abgesehen von den technischen Anforderungen, die sie stellen, auch durch ihren anscheinend fremdartigen Inhalt der grossen Menge lange unverständlich blieben, konnten erst in den letzten Jahrzehnten mehr allgemeine Verbreitung erlangen. Die andern, mit Ausnahme vielleicht von op. 89 und op. 54, 78 wurden ziemlich sämtlich gespielt, aber freilich oft in denkbar ungenügender Weise. [Etwas über op. 49 1,2, g-moll, G-Dur, op. 79])

Es gehört in der That sehr viel dazu, eine Beethovensche Sonate auch schon aus der zweiten Periode des Meisters wirklich stylgerecht und verständnisvoll zu spielen. Wenn allen Anforderungen der Technik genügt ist, heisst es, sich den geistigen Anforderungen gegenüber gleichfalls tüchtig zu behaupten, und dies wird nur der Fall sein können, wenn der betreffende Spieler so viel Genialität besitzt, um Beethovens Genie vollkommen zu verstehen und in Folge dessen auch zur Wiedergabe befähigt zu sein.

Wie schon Mozart gegenüber nicht selten dadurch gesündigt wird, dass man, weil die Aufgaben technisch von anscheinend leichter Natur sind, sich mit den betreffenden Werken in einer nonchalanten Weise abfindet, als ob sie nicht viel zu bedeuten hätten, — so ist dies (auch bei den kleinen, leicht verständlichen Sonaten Beethovens) ebensowenig gestattet. Auch Mozart ist es gewiss voller Ernst gewesen, als er die grössern Werke dieser Gattung niederschrieb, und wer seine schöne *c-Moll-Sonate* ohne tragische Leidenschaft vorführen wollte, würde dem Meister entschiedenes Unrecht thun. Gerade dies tragische Element, das auch in Beethovens Claviersonaten oft so deutlich sich bemerkbar macht, fehlt aber leider den meisten Spielern; aus dem Schlusssatze der *cis-Moll-Sonate* wird eine im schnellsten Tempo abgerasselte Etude; der so geniale erste Satz der *Pathétique* wird ein trocknes Dahinfahren über wichtige Accorde, und die tief einschneidenden Gegensätze, das plötzliche Hereintreten des Grave in das Allegro con brio werden wo möglich abgeschwächt und ihrer vollen Wirkung beraubt. Mit übertriebener Tempnahme wird durchaus nicht das leidenschaftliche Temperament aufgewogen; eine zu große Furcht vor Sentimentalität, die oft in Unterdrückung aller Herzenswärme sich kund gibt, führt zu trockner Darstellung und macht manches herrliche Adagio gradezu unverständlich. Furcht vor drastischem Humor lässt die so reizenden schelmischen und schalkhaften Details, die manche Sätze enthalten, nicht zur deutlichen Wiedergabe kommen; und nicht selten ist auch der Spieler ein so ungenügender Musiker, dass ihm wert- und reizvolle musicalische Züge überhaupt verborgen bleiben. Die Erkenntniss Beethovens hat zugenommen; aber es bleibt noch ausserordentlich viel zu wünschen übrig; doch ist es nicht unwahrscheinlich, dass, je mehr die

Verbreitung der letzten fünf Sonaten Platz greift, desto schneller das allgemeine Verständniss für das innerste Wesen der früheren wachsen wird.

Die Fortschritte, die der Clavierton macht, lassen sich bei den Beethoven'schen Werken, wenn man sie mit denen Mozarts vergleicht, unschwer erkennen. War ehemals das Clavier auf sechs Octaven beschränkt, vom *Contra f* bis zum dreigestrichnen *f* reichend, so kam bereits in der grossen *f-Moll-Sonate* das viergestrichne *c* zur Verwendung, bildete in der op. 106 das viergestrichne *f* die Grenze, über die später auch Chopin nicht hinauszugehen vermochte. Die Fortschritte nach der Tiefe gehören einer nachfolgenden Zeit an. Im Uebrigen hatte das Clavier sehr an Fülle des Tones gewonnen. Reiche harmonische Ausstattung, die sich Mozart nicht gestattete, weil auf dem ihm zu Gebote stehnden spinettartigen Instrumente leicht Missklänge dadurch entstehen konnten, wurde jetzt, weil weniger bedenklich, gerne in Anspruch genommen, die verschiedenen Lagen des Claviers wurden gern rasch gewechselt, um den Genuss des vollen Instrument-Umfangs sich zu sichern; das Passagenwerk wurde bereichert, die Mithilfe des Pedales in Anspruch genommen, schliesslich auch auf die polyphone Schreibweise der Alten zurückgegriffen.

Zu noch grossartigerer Behandlung kam das Clavier natürlich in den Concerten des Meisters, von denen als absolut wirksam, lebenskräftig und wahrscheinlich unverwüsthlicher Dauer sich bewährt haben die drei in *c-Moll*, in *G-Dur* und in *Es-Dur*. Kann man das erste vielleicht als das liebenswürdigste, das letzte als das grossartigste bezeichnen, so wird wegen seiner wunderbar gewählten, uroriginellen Tonsprache und seines bedeutenden Inhaltes dann die Palme dem mittleren in *G-Dur* gereicht werden müssen. Das *c-Moll-Concert* gleicht im Style der *e-Moll-Sonate* für Violine und Clavier sowie dem Schlussätze der *Sonate pathétique*; auffällig wirkt, dass zwischen den beiden Ecksätzen ein fremd berührendes *E-Dur* für den langsamen Satz eingeschoben worden ist, doch ist dieser Satz selbst von einer Zartheit und Lieblichkeit, die sehr zur gewählten Tonart passt. Mendelssohn hat durch dies Vorgehn sich wahrscheinlich veranlasst gesehn, in seinem bekannten *g-Moll-Clavier-Concert* das Adagio ebenfalls in *E-Dur* zu setzen; dasselbe zeigt überdies aber auch so viel andre Aehnlichkeit mit dem Beethovenschen, dass die der Tonart nur wenig ins Gewicht fällt.

In dem heldenhaften *Es-Dur-Concert* mit seinen ungeheuren Orchester-Tutti steckt mehr als eine halbe Symphonie verborgen. Bei hohem Adel der Gedanken und brillanter Behandlung des Instrumentes entfaltet es eine wuchtige Kraft und imponirende Majestät, in der es bisher noch unerreicht unter den übrigen dieser Gattung dasteht. Es verlangt einen sehr bedeutenden, auf

technisch hoher Stufe stehenden, kräftigen Spieler, stellt demnach viel höhere Anforderungen als das Concert in c-Moll, das auch von einer mässigen Kraft bezwungen werden kann, – lohnt dafür aber auch durch sehr schöne Effecte. Die wunderbare Wirkung, die die langsamen Arpeggien in den höhern Lagen des Instruments ausüben, haben Berlioz veranlasst, diese Stelle als Muster von Zusammenwirkung des Claviers mit dem Orchester in seine berühmte Instrumentationslehre aufzunehmen. Das Adagio enthält ein hinreissend schönes, inniges Haupttema, der letzte Satz ein sehr kühnes, von Schwung und Feuer zeugendes. Doch steht er im Übrigen nicht ganz auf der Höhe der beiden andern. –

Das *G-Dur-Concert* kann sich an Grossartigkeit, Kraftentfaltung und imponirender Majestät mit dem Es-Dur nicht messen, überragt es aber an specifisch musicalischem Reichtum. Es fesselt insbesondere durch seine ungesuchte und doch so in die Augen fallende Originalität, wie sie in dieser Art auch bei Beethoven nicht häufig anzutreffen ist. Wenn das Finale so frisch mit der Unterdominante beginnt, um von dort aus erst die Haupttonart zu erreichen, so wirkt das auch heutzutage, trotz allem Absonderlichen, an das man sich seitdem gewöhnt hat, noch ungemein frappirend, und solcher Stellen gibt es in dem schönen Werke nicht wenige. An die Spieler stellt es in Bezug auf Technik, speciell Trillertechnik, die höchsten Anforderungen und bildet eine heikle Aufgabe, die einen vorzüglichen Spieler und ebenso vorzüglichen Musiker erfordert. Liszt pflegte zu sagen, Mendelssohn habe dies Concert so schön gespielt, dass man sich ruhig in seinen Sessel zurücklehnen und dem Genuss ohne Reserve hingeben können. [Von Liszt selbst habe ich es nicht spielen hören, wol aber von H. v. Bülow, und kann, was den letztern betrifft, behaupten, dass gerade dieses Werk mit zu den vorzüglichsten Nummern seines reichhaltigen Repertoires zählt.]

Es erübrigt, nun noch der andern Compositionen Beethovens für das Clavier zu gedenken, die meist aus Variationen bestehn, abgesehn von den *Bagatellen*, kleinen, zum Teil recht originellen Stücken, die wol die Hand des Meisters verraten, an die Bedeutung der meisten Sonaten aber nicht heranreichen. Was die *Variationen* betrifft, so mag hier als allgemeine Bemerkung eingeschaltet werden, dass sie damals mit die beliebteste CompositionsGattung darstellten und aus dieser Stellung durch die heut so beliebten Melodietranscriptionen, deren Platz sie jener Zeit einnahmen, verdrängt worden sind. Variationen wurden vielfach bestellt, und der Fürstin Odescalchi z.B. hat der Meister, um ihr gefällig zu sein, über ein Tema, zu dem sie Variatio-

nen besass, die in Verlust geraten waren, in einer Nacht sechs neue Variationen geschrieben.

Von den selbständigen Variationenwerken sind hervorzuheben die bekanntesten in c-Moll stehenden, ein tüchtiges Werk, aus der Uebergangszeit von der ersten zur zweiten Periode stammend, von dem aber der Meister wunderbarerweise später gar nichts mehr wissen wollte. Ferner die prachtvollen, sehr zahlreichen, fast $3/4$ Stunden Zeitdauer in Anspruch nehmenden über das schöne Thema des Finalesatzes der *Eroica*. Eine verhältnissmässig zu wenig gespielte Composition, die die grossartige Umgestaltungskraft Beethovens in hellstem Lichte zeigt und um deren Verbreitung sich H. v. Bülow bedeutende Verdienste erworben. Endlich die genialen Variationen über einen Walzer von Diabelli, in denen gewissermassen die Katze mit der Maus spielt. Diabelli war ein beliebter Tagescomponist in Wien und schrieb leichte, vielbegehrte Unterhaltungsmusik. Es ist echt Beethovenscher Humor, wenn der Meister eine Lust darin findet, ein geringfügiges Motivlein herauszunehmen, mit ihm sein Spiel zu treiben und zu zeigen, was unter des Meisters Hand alles daraus noch werden kann. Nicht blos die grossen Schwierigkeiten, welche dieses Werk einer vollendeten Ausführung entgegenstellt, sondern ganz hauptsächlich die enorme Länge desselben sind als Ursachen zu bezeichnen, dass verhältnissmässig die Clavierspieler es selten in Concerten vorführen. Im Uebrigen ist es, was seinen Styl betrifft, bereits den Werken der letzten Periode zuzurechnen. –

Wenn wir nun zu den übrigen Werken für Kammermusik übergehen, so wollen wir zunächst die *Sonaten für Violine und Clavier*, *Violoncell und Clavier* und die *Trios* ins Auge fassen. [Unter den ersten sind hervorzuheben] Die bekannten *Sonaten* op. 12 zeigen ganz den Character der ersten Periode Beethovens; lieblich und wohlklingend, von abgerundeter glatter Form, machen sie den anmutigsten Eindruck, und man begreift nicht, wie seiner Zeit Urtheile laut werden konnten, wie sie bei Besprechung von Beethovens Lebensgeschichte mitgeteilt worden sind. Ein wunderschönes Werk bildet die *c-Moll-Sonate* op. 30, in der die herrlichen As-Dur-Variationen und der ganz geniale Finalesatz uns bereits den Beethoven der zweiten Periode ankündigen. Sehr anmutig ist ferner die mit dem Motiv



beginnende *G-Dur-Sonate* sowie eine andre kleinere in A. Da unmöglich auf jedes einzelne Werk eingegangen werden kann, sei des weitern nur noch die schon erwähnte sogenannte *Kreutzer-sonate* hervorgehoben, in der Beethoven ein Virtuosenstück für beide Instrumente liefern wollte, uns aber nicht bloß dies, sondern wunderschöne, gehaltvolle Kammermusik geschenkt hat, die völlig den Meister der zweiten Periode darstellt und ihren Höhepunkt findet in den vielgespielten, innig schönen F-Dur-Variationen zu einem der natürlich empfindensten, mit der Wärme des Volksliedes ansprechenden Thema, das später sogar dem Gesckicke verfallen ist, in einem Wiener Walzer eine neue Variation zu erleben. Diese Sonate war zuerst einem Mr. Bridgetower, tüchtigem Violinspieler, der für eine gewisse Zeit Beethovens Intimus und täglich mit ihm zusammen war, gewidmet. Als beide aber in einen geringfügigen Streit gerieten und der Engländer Wien verliess, änderte Beethoven die Widmung um und verehrte Rodolphe Kreutzer das Werk. Von den *Violoncellsonaten* ist besonders die schöne in A-Dur hervorzuheben, eine sehr gewählte Composition, die als Uebergangsstück von der zweiten zur dritten Periode angesehen werden kann. –

Die ersten *Trios*, mit denen Beethoven 1795 in Wien debutierte, sind als Erstlingswerk eines Componisten nicht leicht erreicht oder gar übertroffen worden. Denn, wie schon gesagt, stellt mit ihnen sich der Meister dar als ein durchaus gereifter Künstler, an dem nichts Anfängerhaftes zu spüren ist und der die volle Herrschaft über die Kunstmittel besitzt. (Aber auch unter den Werken der ersten Periode nehmen sie einen vornehmen Rang ein; man kann sie als ein bedeutendes Opus bezeichnen; insbesondere das dritte der *Trios* in c-Moll, von dessen Veröffentlichung Haydn wunderbarer Weise Beethoven abriet, – wird stets mit aufrichtiger Freude genossen werden.) Es folgen dann als op. 70 die beiden schönen in Es-Dur und D-Dur, Werke, die unter die Perlen aller Kammermusik zu rechnen sind und die sich untereinander die Palme streitig machen. Ist bei dem ersten der graziose C-Dur-Satz sowie das bezaubernde menuetartige As-Dur von fascinirender Wirkung, so im *D-Dur-Trio* insbesondere das geisterartig berührende Andante und der äusserst wohlige, vollständigste Befriedigung gewährende Schlusssatz.

Noch grossartiger und im Adagio von noch tiefer ergreifender Schönheit stellt sich uns das imposante *B-Dur-Trio* op. 97 dar. Der erste Satz athmet so recht die Kraft des aus dem Vollen schöpfenden und seiner Stärke sich be-

wussten Meisters, das in Variationenform geschriebne Adagio gehört zu den edelsten langsamen Sätzen, die wir besitzen; indem Beethoven ohne Abschluss in das frische Finale überleitet, verrät er die Furcht, zu weich zu werden, die am Ende jenes wunderbaren Tonstückes keineswegs unbegreiflich erscheint. Liszt hat dasselbe bei Gelegenheit der Beethovenfeier in meisterhafter Weise instrumentirt und hierdurch kund getan, wie hoch ihm unter Beethovens Schöpfungen gerade dieser Satz stand. Das sehr originelle humorvolle Scherzo gehörte von jeher zu den Lieblingen des Publicums, und das Finale mit seinem aufregenden Prestoschlusse hält sich durchweg auf der Höhe des Ganzen. –

Eine sehr grosse Bedeutung für die Kammermusik haben Beethovens *Streichquartette*, in denen er seine innersten Regungen ausspricht, gewonnen. Ehe wir zu ihnen übergehen, sei nur noch des schönen *C-Dur-Quintetts* gedacht, eines prächtigen frischen Werkes aus dem Schluss der ersten Periode, sowie des allbekannten *Septettes*, von dem auch Haydn entzückt war und mit dem Beethoven eine Zeitlang so verfolgt wurde, dass er es bald gar nicht mehr hören mochte. Es übertrifft beinahe Mozart an Wohlklang, wenigstens Mozart in seiner Kammermusik, wirkt aber in seinem Arrangement als Trio fast noch edler als in seiner Originalbesetzung, bei welcher Clarinette und Horn eine grosse Rolle spielen. –

Der sehr schönen Streichquartette, die das op. 18 bilden, wurde schon mehrfach gedacht. Sie gehören nur teilweise zu den besten Werken der ersten Periode; doch stellen sich Nr. 1 in F-Dur, Nr. 3 in D-Dur, Nr. 4 in c-Moll und die Variationen von Nr. 5 neben die schönsten Werke dieser Gattung von Haydn und Mozart.

Total verändert wird aber das Gesicht des Quartetts durch Beethovens op. 59, die drei Rasumovsky gewidmeten Schöpfungen. Es wurde schon erzählt, welche äusserst ungastliche Aufnahme dieselben insbesondere bei den Musikern fanden, wie der bedeutende Wiener Violinist Schuppanzigh, der später auch an der Wiedergabe der allerletzten Quartette sich beteiligte, wie auch der grosse Cellist Romberg dieselben gar nicht ernstnehmen wollte, und wie nur langsam eine Aenderung in der Wertschätzung dieser allerdings von ihren Vorgängern total sich unterscheidenden Werke erzielt worden ist. Es dürfte hier vielleicht am Platze sein, einer Bemerkung Richard Wagners zu gedenken, die sehr beachtenswert ist und auf Beethovens Schaffensweise

ein eigentümliches aufklärendes Licht wirft. Richard Wagner hebt nämlich hervor, wie allgemein verständlich die Sprache in den Symphonien Beethovens gehalten ist, wie vornehm exclusiv in so und soviel Kammermusikwerken, insbesondere in den Streichquartetten, und sagt hierüber mit vollem Rechte: „In den Symphonien wendet der Meister sich an das grosse Publicum, in den Quartetten an die auserwählte Gemeinde der Kunstverständigen und Kunstbegeisterten. Wie ist dort alles klar, breit zugänglich, volkstümlich, allgemein verständlich, wie hier alles intim, verschwiegen exclusiv, sodass man stolz darauf sein kann, zuhören zu dürfen.“ Diese Worte werden Manches erklären, was sonst weniger begreiflich erscheinen möchte und auch zum Verständniss der letzten Werke eine nicht zu verachtende Hülfe gewähren. Beethoven unterschied verschiedene Hörerschaften und berücksichtigte deren mehr oder minder gesteigerte musicalische Bildung.

In den ebenerwähnten Quartetten mehr wie in irgendeinem vorhergegangnen Werke, kaum die *Eroica* ausgenommen, fand er es zum ersten Male für angezeigt, ganz sich selbst zu geben, sein eignes Innere zu erschliessen und den Inhalt zum bestimmenden Factor der Form zu erheben. Natürlich musste aus dieser Procedur etwas ganz Neues hervorgehn, das insbesondere die Musiker verblüffen konnte, da diese im Stande waren, die Totalität der Veränderung bis ins Einzelne hinein zu fühlen, und ähnlichen Gebilden sonst vorher niemals begegnet waren. Auch in der *Eroica* hat er diesem Principe gehuldigt, und wenn die Tonsprache in der *Eroica*, besonders was die Themen selbst betrifft, auch viel allgemeinverständlicher gehalten ist als in dem op. 59, steht sie diesen letzteren bei alledem schliesslich doch näher als der *Zweiten* oder der *Vierten* und *Fünften Symphonie*. Hierin erblicke ich den andern Grund für die geringere Popularität, die diesem Werke zu Teil geworden; Beethoven hat in der *Eroica* sein Innerstes erschlossen und ausgesprochen, ohne an die Art des Publicums zu denken, welches sich zum Anhören von Symphonien versammelte, während er nachher, bis zum Beginn seiner dritten Periode, sich dieser Umstände klar bewusst bleibt, um von da ab allerdings jedes Publicum aus dem Auge zu lassen und nur seiner inneren Eingebung zu folgen. Wir können von den *Rasumovsky-Quartetten* an auch die Scheidung bemerken, die früher nicht bestanden, sich nun aber bis auf die Neuzeit in einer für die Kunst nicht absolut vorteilhaften Weise fortgesetzt hat; die Scheidung zwischen Musik für die Kunstverständigen und für die grosse Masse. Die Gefahr wird nämlich nie ausgeschlossen bleiben, dass die grosse Masse, träg, wie sie ist, sich nicht die Mühe nehmen dürfte, gute Musik verstehn zu lernen und sich

also mit Geringerem und zuletzt auch ganz Schlechtem zufrieden geben wird, – während andererseits [gewissenlose und] den Erfolg allein anstrebende Künstler, die ein laxes Gewissen haben und dem Tagesgeschmacke huldigen, der Menge wertlose Dinge anbieten werden, die auf den allgemeinen Stand der Kunst nur unheilvoll einwirken können. Dass wir von dieser Gefahr gegenwärtig nicht bedroht wären, wird niemand zu behaupten wagen; wie ich befürchte, ist die Wendung zum Schlimmen bereits in solchem Fortschritte begriffen, dass eine Rückkehr kaum mehr zu erhoffen ist. Unsere Kritik thäte aber wohl, dieser Gefahr, vor welcher sie die Augen verschliesst, mit deren besiegenden Beweisen sie nicht selten sogar liebäugelt, mehr ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden und die Tonkunst lieber vor einem Versinken im Schlamme der Gemeinheit zu bewahren, als sich in der Verherrlichung hypermoderner Blasirter oder academischer Langweile zu gefallen.

Das erste (op. 59) in *F* hat einen meisterhaft gearbeiteten, äusserst ausgedehnten ersten Satz mit besonders grossartiger Durchführung. Das formalistische Raffinement [das künstlerisch Besondere], das Beethoven eigen ist, zeigt sich in diesem Stücke in glänzendster Weise. Insbesondere kann die geniale Art, in welcher das Wiedereintreten des Hauptthemas nach der Durchführung ermöglicht wird, nicht genug bewundert werden. Das Andante ist ein sehr lebenswürdiger, aber auch sehr launischer Satz, der die zeitgenössischen Musiker, wie bekannt, so vor den Kopf stiess, dass sie zu total verwerfendem Urteile gelangten. Das für uns auffallende besteht darin, dass das Hauptthema anfänglich anders fortgeführt ist, als im weitem Verlaufe des Stückes. Beethoven findet, bevor er die gebräuchliche Modulation in die neue Tonart gemacht hat, noch eine Gestaltung seines ersten Gedankens, die ihm augenscheinlich fesselnder und plastischer erschienen ist und die er in der weitem Entwicklung des Stückes beibehält. Das Adagio hat tief traurige Stimmung und entwickelt eine ganz herrliche Polyphonie. Ohne abzuschliessen, leitet es in das Finale ein, das flott, fast lustig ein ebenso geartetes russisches Thema behandelt, an dem Beethoven seine ganze Kunst, Phantasie und Geistreichigkeit erprobt hat.

Das zweite Quartett in e-Moll steht dem vorhergehenden in keiner Weise nach. Der erste Satz ist voll nobler Leidenschaft und zeigt ebenfalls sehr gesteigertes künstlerisches Raffinement.

Die Perle des ganzen dürfte aber der zweite Satz in E-Dur bilden, einer der innigsten Adagiosätze, die Beethoven geschrieben, der nebenbei an gewissen Stellen von hinreissend bezaubernder Klangwirkung ist. Das Scherzo fesselt

durch einen ungemein glücklichen Rhythmus voller Originalität. Im Trio tritt ebenfalls ein russisches Thema auf, das wie bei dem vorhergehenden Quartett wahrscheinlich der Widmung halber vom Meister erwählt wurde. Genial ist das Finale, das in C-Dur beginnt, flott und feurig, und nach dem jedesmaligen Einmünden sich immer wieder nach C zurück wendet. Es erinnert hierdurch an das gleichgeartete Finale des *G-Clavierkonzertes* und verbirgt wie fast alle Sätze dieses Opus eine Fülle der feinsten Züge. – Das dritte in C beginnt mit einer kurzen mysteriösen Einleitung, der ein prachtvolles, graziöses, auch brillantes Allegro folgt, musterhaft in der Factor, insbesondere der formellen Abrundung.

Im Allegro fesselt eine sehr schroff aussehende Modulation, die nach dem graziösen Hauptthema äusserst auffallend wirkt. Im übrigen möchte dieser, wie der Menuet-Satz vor den sämtlichen andern Abschnitten des ganzen Opus etwas zurückstehen. Der letzte Satz stellt sich als eine ungeheure, sehr ausgedehnte Fuge dar, in der der Meister seiner Arbeitsfreudigkeit freien Spielraum lässt, alles mögliche aus dem Thema herauszaubert, aber allerdings des Hörers Geduld sehr lange in Anspruch nimmt.

Was die Quartette selbst betrifft, so ist man wol darin einig, die in F-Dur und e-Moll dem dritten voranzustellen. Insbesondere das gradezu himmlisch verklärte Adagio des *e-Moll-Quartettes* hat in dieser Gattung kaum seines Gleichen gefunden.

Eine gewisse, mir nicht ganz leicht verständliche Popularität genießt das nun zu erwähnende sogenannte *Harfenquartett* in Es-Dur. [Da es, wie gesagt] Von vielen sehr hoch gestellt [wird, sage ich nur als meine individuelle Anschauung und mit aller schuldigen Reserve, dass es mir] will es uns mehr als geistreiches denn als poetisches Product erscheinen, [erschieden ist, ich mich nicht eigentlich dafür habe erwärmen und das Gefühl einer gewissen gelehrten Trockenheit beim Anhören desselben nicht habe überwinden können.] das aber mit seinen vielen Pizzicatos Erinnerung an Harfenklänge wecken kann, während der Schluss des ersten Satzes für den ersten Violinisten die Möglichkeit glanzvoller Wirkungen gewährleistet. Von desto hinreissenderer, echt poetischer Wirkung fand sich bei jedesmaligem Geniessen das *f-Moll-Quartett* op. 95. In seiner Tonsprache und seinem Gedankengehalte fast schon der dritten Periode angehörig, zählt es zu den tiefergreifendsten Offenbarungen des Beethovenschen Gemütes, über dessen verklärte Wesenheit mit Worten eigentlich nichts gesagt werden kann und das man nur immer wiederholt geniessen möchte, um alles des darin Enthaltnen froh und teilhaftig zu werden. Die noch zu besprechenden Quartette

stellen in etwas höhern Grade noch als die letzten Clavier-sonaten die tiefgehendsten Herzensenthüllungen dar, und entziehn sich für jetzt der Besprechung, indem sie im Zusammenhang mit den gleichzeitig entstandenen andern Compositionen der letzten Periode behandelt werden sollen.

Schliesslich soll natürlich noch des grossen *D-Dur-Violin-Concertes* gedacht werden, das gleich bei seiner ersten Aufführung die Wiener entzückte und seitdem immer für das erste und vorzüglichste Geigenconcert gegolten hat, neben dem auf etwa gleichem Range sich nur das Mendelssohnsche hat behaupten können. Die ruhige Grösse, die Beethovens ersten Satz auszeichnet, findet sich freilich bei Mendelssohn nicht, auch die grosse Innigkeit und Tiefe des langsamen Satzes wird von ihm nicht erreicht, dagegen glänzt der letztere durch das prickelnde Feuer seines geistreichen Finales, während dieser bei Beethoven nicht ganz auf der Höhe der übrigen Sätze sich hält. (Der Meister gefällt sich hier in der öftern Wiederholung eines etwas derb gearteten Themas, dem man dieselbe Noblesse wünschen möchte, wie sie das so ausserordentliche, edle, einfache Hauptthema des ersten Satzes besitzt.) Von dieser kleinen Einschränkung abgesehen, zählt jedenfalls die Composition zu den allervorzüglichsten, die es in der gesammten Concertliteratur gibt, und besonders die Herrn Violinisten können bei der Magerkeit des sonstigen Geigen-Repertoires sehr zufrieden sein, diese Perle ihr eigen zu nennen.

Man hat eine Zeitlang sich darin gefallen, Beethoven die Fähigkeit, für Gesang zu schreiben, abzusprechen; die Verbreitung seiner herrlichen *Adelaide* ist aber hierdurch nicht gehindert worden, noch später die des *Fidelio*. Es ist ja wahr, dass der Meister, insbesondere in späteren Werken, der Gesangstimme Dinge zugemutet hat, die früher zu schreiben nicht allein niemand gewagt, sondern niemand überhaupt für ausführbar gehalten hätte. In der *Missa Solemnis* wird eine Ausdauer und Ausdehnung von den Chorstimmen verlangt, die anscheinend über das menschliche Mass hinausgeht; auch ist nicht zu läugnen, dass die Wirkungen, die von einer aller Hindernisse spottenden Begeisterung erzielt werden, doch nicht sich an Kraft und Frische des Klanges messen können mit jenen, die bei Achtung der natürlichen Gränzen auf die leichteste und ungezwungenste Weise erzielt werden. Natürlich lässt dieser erwähnte Unterschied den geistigen Inhalt, der grade in der *Missa* so enorm genannt werden muss, gänzlich aus den Augen. Im Uebrigen ist aber zu sagen, dass das einseitige Urtheil, das Beethoven als Gesangscomponisten ohne weiteres verwerfen wollte, längst in Vergessenheit geraten und cassirt worden ist. Zu viele Schönheiten im *Fidelio*, diesem Hauptgesangswerke der frühern Zeit, sprechen dagegen, wie ebenso in der ersten *Messe in C-Dur*.

Eine mit Recht hohe Beliebtheit hat die in Arienform gehaltene, ziemlich ausgedehnte Composition von Matthisons *Adelaide* erworben. Sie ist für

Tenorstimme gedacht, durchaus gesänglich geschrieben und atmet ganz jene edle Sentimentalität, in der die deutsche Jugend zu Anfang unseres Jahrhunderts schwelgte, die besonders in den Werken Jean Pauls ihren poetischen Ausdruck fand, dem gegenwärtigen Geschlechte allerdings vollkommen unverständlich geworden ist. Liszt hat die *Adelaide* in unübertrefflicher genialer Weise transcribirt, und es wäre zu wünschen, dass diese Transcription öfters zu Gehör gebracht würde, da die Tenoristen das Gesangsstück vollkommen vergessen zu haben scheinen.

Dass das ebenfalls noch der ersten Periode Beethovens angehörige Oratorium *Christus am Oelberge* nicht zu den bedeutendsten Schöpfungen des Meisters zählt und Beethoven selber sich in späterer Zeit sehr wenig daraus gemacht hat, habe ich Ihnen schon berichtet. Insbesondere mag die Art, mit der er die Partie des Heilandes gesänglich behandelt hat, ihm später als nicht edel und würdig genug erschienen sein und zu so wegwerfendem Urtheile bewogen haben.

In der That ist auch in der *Missa solemnis* nicht allein, die, so wenig specifisch kirchlich man sie finden mag, doch eine weihevolle, der Hoheit der behandelten Gegenstände angemessene Stimmung kaum je verläugnet, sondern auch in der kleinern *C-Dur-Messe* eine dem religiösen Empfinden viel näher kommende Sprache vom Meister gesprochen worden, als in dem erwähnten Oratorium. — Und so wird man sich wol darein ergeben müssen, es bereits jetzt den Werken beizuzählen, die der Literaturgeschichte angehören, die von dem stets Lebenskraft bewahrenden Repertoire Beethovenscher Musik [der gegenwärtig gespielten Musik] aber ausgeschlossen sind. [Auch Brendel, der gerade in der Characterisirung der drei Meister Haydn, Mozart und Beethoven sein Allerbestes gegeben hat, findet den *Christus am Oelberge* als am weitesten von aller Kirchlichkeit entfernt. Beethovens *Christus* sei ein guter, liebevoller Mensch, von der weltüberwindenden Erhabenheit eines wirklichen Christus sei darin aber keine Spur zu finden.]

Als eine wertvolle Gabe, die auch von Richard Wagner sehr hoch gehalten wurde, sind seine Compositionen zu Gellertschen geistlichen Liedern zu bezeichnen. Insbesondere das eine derselben: „*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*“ hat mit vollem Recht eine ausserordentliche Verbreitung und Popularität gewonnen. Diese Lieder gehören der frühesten Zeit an, überragen in ihrem Styl aber das später geschriebne Oratorium durch Würde, Hoheit und eine gewisse imposante Breite der Tonsprache. Die *Messe in C-Dur*, der zweiten Periode angehörig, ist ein sehr schönes, vorwiegend liebliches Werk, das in mehrern Partien an die Mozartsche Anmut gemahnt; während hie und da sich auch die Klaue des Löwen zeigt. Eine Stelle, in der der Meister nach *Ges-Dur* modulirt hat und nun mit dem einzigen Secundaccord der

Oberdominante plötzlich ins C-Dur zurückgeht, ist von ganz verblüffender, dabei imposanter und machtvoller Wirkung. Sehr schön berührt auch das *Benedictus*, in dem die Solisten auf hervorragende Weise beschäftigt sind; als Gesamtwerk macht es einen würdigen, wohlthuenden aber mehr durch Schönheit als ächt kirchliche Erhabenheit fesselnden Eindruck. Muss es auch vor der gewaltigen Macht der *Missa solemnis* verblassen [mit ihr kann es zu gleicher Zeit nicht genannt werden], so wäre im Uebrigen zu wünschen, dass man auch diese Composition öfter zu hören bekäme, als es gegenwärtig geschieht, besonders da Aufführungen der *Missa solemnis* immer noch zu den grossen Seltenheiten gehören.

Aus derselben Zeit wäre dann noch der Gesänge in der *Egmont-Musik* zu gedenken. Den einen derselben, „*Glücklich allein ist die Seele, die liebt*“, hat auch Schubert nicht übertroffen; aber auch das erste Lied Klärchens, „*Die Trommel gerühret, das Pfeifchen gespielt*“, von köstlichem, soldatenhaften Humor durchweht, steht in keiner Weise hinter dem vorerwähnten zurück; leider kommen beide nicht mehr zur Kenntnisnahme des grössern Publicums, indem die Concertaufführungen der *Egmont-Musik* gegenüber denen in früheren Zeiten weniger zahlreich geworden sind, während diese in der Vergangenheit häufiger vorgekommene Doppelbefähigung zum Schauspieler und Sänger heute gleich den märchenhaften Legenden der Vorzeit angestaunt oder auch belächelt zu werden pflegt, die Darstellerin des Clärchens als Schauspielerin aber gezwungen sein wird, die Musik Beethovens zu ignoriren und sich mit der blossen Recitation der Lieder zu begnügen.

Da seiner Zeit nur der Overture zu *Egmont* gedacht wurde, so wird es hier am Platze sein, auch die Entreacte sowie die Musik, die im V. Act eine so grosse Rolle spielt, zu besprechen, obwol diese Productionen der Instrumentalmusik angehören. Die ersten Entreacte sind im Style der zweiten Periode geschrieben, enthalten würdige und angemessene Musik, so besonders das [erste] Es-Dur-Largo, das dem Abschiede Oraniens folgt, können aber die Bedeutung, die wir gewissen Symphoniesätzen und Overturen zugestehn müssen, nicht beanspruchen.

In ihr hauptsächlich erhebt sich der Meister zu bedeutender Höhe. Berührt schon die Musik zu Clärchens Tod mit ergreifender Gewalt, so wirkt das die Vision illustrirende Tonstück mit primitiver, zwingender Macht, so decent auch Beethoven die Reserve beobachtet und die nötige Sparsamkeit in den Mitteln hat walten lassen.

Die Orchestration drängt sich nicht ungebührlich vor, wie das bei melodramatischer Musik auch nie der Fall sein darf; die paar Hornklänge, die leise tönende Trompetenfanfare, die sich wieder zu verlieren scheint, genügen aber vollauf, Goethes Intentionen nicht nur gerecht zu werden, sondern um ein gutes Teil zu überbieten. Fast unwillkürlich wird in dieser poetisch so schönen Scene die Musik das Hauptinteresse in Anspruch nehmen; hätte Schiller dieselbe hören können (sie wurde etwa vier Jahre nach seinem Tode componirt), so würde er vielleicht das Wagniss [die betreffende Scene] im Goetheschen Drama nicht so streng verurteilt haben, wie er es bekanntlich gethan hat. Die *Siegessymphonie*, die der Dichter für den Abschluss verlangt, bildet das Ende der Ouverture, und in dieser bekommt man sie gewöhnlich allein zu hören, da die Geduld des Publicums am Schluss des Dramas nicht so gross ist, um noch die anderthalb Minuten zu verweilen, in denen sich das kurze, sehr einfache, aber feurige, schwungvolle und gerade die richtige Stimmung treffende Stück abspielt. Wenn wir bedenken, dass Beethoven viel lieber die Musik zum *Tell* componirt hätte, für die im selben Jahre Gyrowetz verpflichtet wurde, und dass er uns trotzdem mit der *Egmont*-Musik ein so sehr schönes, wertvolles Werk geschenkt hat, so thut es uns doppelt leid, dass wir eine Musik zu Schillers Drama entbehren müssen, die gewiss in ihrer Art ein Unicum geworden wäre. –

Fidelio

Wenden wir uns nun dem *Fidelio* zu, der zuerst den Titel *Leonore* führte und der diesen neuen Titel wahrscheinlich aus Rücksicht für Paer erhielt, dem man das Textbuch genommen und nun nicht auch den Namen seiner vorher componirten Oper *Leonore* rauben wollte. Das Buch enthält Gutes und Schlechtes in gleicher Verteilung; im allgemeinen lässt sich sagen, dass der I. Act in dramatischer Hinsicht eine bedenkliche stockende Lebllosigkeit zeigt, während im II. das dramatische Interesse erwacht, in hohem Grade erregt, ja bis zu gewaltigster Höhe gesteigert wird, um dann allerdings im Finale, das zu breit angelegt ist, allmählich zu verblassen und dem rein musicalischen Platz zu machen. Die Idee, dass die treue Gattin in Dienergestalt sich in die Festung schleicht, um auszuspähen, ob der gefangene Gatte befreit werden könne, dass sie den Kerkermeister zu bestimmen weiss, die Gefangenen für ein Stündchen an die frische Luft zu führen, unter ihnen den

Gesuchten aber nicht entdecken kann, und dass dies zu einem Conflict führt mit dem plötzlich dazutretenden Gouverneur; dass Leonore schliesslich das für ihren Gatten bestimmte Grab selbst mit schaufeln muss, um später, als die Gefahr leibhaftig vor sie tritt, sich zwischen den Unhold und sein Opfer zu werfen und, unterstützt durch die grade rechtzeitig erfolgende Ankunft des Ministers, ihn auch wirklich zu befreien; diese Idee ist ganz gewiss nicht nur zu billigen, sondern sie gewährleistet die Möglichkeit aufregender, erschütternder und gleichzeitig sympathisch berührender Vibrationen sowie die zeitweilige Entfaltung grosser dramatischer Lebendigkeit.

Daneben müssen wir aber auch Albernes, Kleinliches und Widerwärtiges in den Kauf nehmen und können dasselbe doch nicht ohne weiteres beseitigen, weil bei einem solchen Verfahren zuviel wirklich schöne Musik geopfert werden würde. Denn dass die kleine Marcelline ihren Jacquino aufgibt, um sich in eine verkleidete Frau zu verlieben, dass letztere auf diese Laune eingeht und der Papa Kerkermeister sie ehelich verbinden will, das grenzt denn doch an das Abgeschmackte; auch der Character des Rocco, der wunderbarer Weise bei manchen Leuten für gutmütig gilt, kann eigentlich nur [ist mir immer in so widerwärtigem Lichte erschienen, dass es mir gewöhnlich] den Genuss der Oper trüben [wesentlich getrübt hat]. Es ist nicht allein die widerwärtige, das Gold verherrlichende Arie, die uns hier vorschwebt, vielmehr solche Züge, die gradezu das menschliche Mitleid in empörendster Weise beleidigen, wie z.B. wenn er, sich auf seine Pflicht berufend, sagt: „es geht nicht an! es geht nicht an!“, nämlich, dass er dem bereits halb verhungerten Florestan etwas Brod zustecke. Angesichts solcher elenden, servilen und lumpigen Lakaienhaftigkeit sollte man mit seiner Sympathie doch nicht zu verschwenderisch umgehn und den Rocco ansehen für das, was er in Wahrheit ist, ein serviles, kriechendes, nach Geld strebendes und von ordinärer Gesinnung Kunde gebendes Werkzeug in der Hand despotischer Machthaber. – Ferner ist noch zu beklagen, dass der erste Actschluss sich so gar ungünstig gestaltet. Als zu den versammelten Gefangenen, die, als solche gekleidet, natürlich kein sehr erfreuliches theatralisches Bild gewähren, der Gouverneur tritt, empört über die Nichtachtung seiner Befehle, war die Möglichkeit zu einem bewegten und grossen Ensemble gegeben, wie es sich am Schluss des I. Actes von Mozarts *Don Juan* findet. Dass aber die Gefangenen langsam von der Scene verschwinden, dass Fidelio den gesuchten Gatten nicht zu sehn bekommt,

das verbreitet ein derart negativ berührendes Gefühl der Enttäuschung, dass eine Wirkung, wie wir sie gern am Schluss eines Actes herbeiwünschen, unter solchen Umständen auch durch die vorzüglichste Musik nicht hervorgebracht werden kann. Beethoven hat sich gerade hier sehr treu an die Situation gehalten, hat auf Kosten des Textes keine widersinnigen musicalischen Wirkungen erstrebt, und so kommt es, dass dieser Act etwas farblos und matt zu Ende geht, während, wie gesagt, recht wohl die Möglichkeit gegeben war, etwas viel Lebendigeres und Wirksameres dem Componisten darzubieten.

Im II. Aufzuge ändert sich alles zum Bessern. Zwar gehört es auch zu den in früheren deutschen Operntexten häufig vorkommenden Ungeschicklichkeiten, dass Florestan, der doch seit Monaten im Kerker gelegen, mit den Worten beginnt: „Gott, welch Dunkel hier!“; aber die Idee, ihm in einer Vision seine Gattin als rettenden Engel vorüberschweben zu lassen, kann nur als sehr glücklich und poetisch bezeichnet werden. In dem folgenden herrlichen Duett, in welchem Leonore gezwungen wird, das Grab ihres Gatten zu schaufeln (ein guter und wirksamer Gedanke des Dichters), stören eben die widerwärtigen, vorhin erwähnten Bedenken Roccas, den Gefangenen, der doch gleich nachher sterben soll, mit etwas Brot zu laben. Das Zusammentreffen mit Pizarro, das Dazwischentreten Leonores, die sich als Florestans Weib zu erkennen gibt und, mit der vorgehaltenen Pistole ihn bedrohend, seine mörderischen Absichten verhindert, das rechtzeitige Eintreffen des Ministers, der durch die bekannten Trompetensignale verkündigt wird, alle diese Momente sind als sehr wirksam rühmend hervorzuheben und verraten auch, von der Musik abgesehen, dramatische Lebendigkeit. Die Seligkeit der wieder Vereinten musste natürlich ausgesprochen werden, die weitere Entwicklung ist aber etwas gar zu breit gehalten und wird in dieser Fassung eben nur durch Beethovens theils edle, theils mächtige Musik interessant gemacht.

Stellen wir nun die Frage so: ob Beethoven mit dem *Fidelio* bewiesen, dass er ein dramatischer Tonsetzer von Beruf gewesen sei, so muss dieselbe unbedingt bejaht werden. Denn die Hauptscenen des II. Actes nicht allein, auch das grosse Recitativ der Leonore im I., die Arie des Pizarro und mannichfache bedeutende Züge geben hiervon das beredteste Zeugniß. Andererseits ist aber nicht zu läugnen, dass Mozart gewisse Dinge, die der dramatischen Behandlung sich ungünstig erweisen mussten, sich vom Textdichter nicht hätte

bieten lassen oder in einer Weise umgewandelt hätte, die sie ihm für die Composition günstiger gestaltet erscheinen liess. Es ist ferner auch getadelt worden, dass Beethoven in dem berühmten schönen Canon die vier von den verschiedensten Gefühlen beseelten Personen ihre ganz verschiedenen Textworte nacheinander auf dieselbe Melodie singen lässt, und dieser Tadel erscheint in der That nicht ganz unberechtigt vom Standpunkte der dramatischen absoluten Wahrheit aus. Erhalten wir aber bei dieser Art des Procedirens ein so sehr schönes Musikstück, das in der Totalität der Stimmung doch wieder der Situation gerecht wird, jedenfalls ihr in keiner Weise widerspricht, dann kann man sich das von einem Meister wie Beethoven wol gefallen lassen.

Die Musik der Oper im Ganzen enthält fast nur Vorzügliches; wir können beinahe jedes Tonstück für eine Perle bezeichnen. Gleich das erste Duett zwischen Marcelline und ihrem eifersüchtigen Liebhaber ist so geschickt gemacht und berührt so überraschend anmutig, dass man es einem erprobten Operncomponisten zuschreiben möchte, nicht jemandem, der sich zum ersten Male auf diesem Felde versucht. Sehr hübsch, liebenswürdig, und ganz Beethovensche Art veratend, gibt sich die c-Moll-Arie Marcellinens, in der sich ihre Liebeshoffnung mit reizender Verschmelzung von schwermütigen und vertrauensseligen Stimmungen ausspricht.

Hierauf kommt der schon erwähnte, sehr schön gearbeitete G-Dur-Canon, ein Stück von ausserordentlichem stimmlichen Wohlklang, das wohl kein Musiker gern vermissen möchte. Die darauf folgende, in ihrem Texte wenig erfreuliche Arie des Rocco wird häufig weggelassen; nach ihr erscheint eines der schönsten Stücke der ganzen Oper, das F-Dur-Terzett („Gut, Söhnchen, gut“), aus welchem der Ausruf Leonorens: „Ich habe Mut!“ berühmt geworden ist. Mit einem kleinen, äusserst originellen Marsche wird das Auftreten der Soldaten gezeichnet, ihm folgt die schon erwähnte Arie Pizarros, die den rachsüchtigen Unhold trefflich characterisirt und durch den hinzutretenden *pianissimo*-Chor der Soldaten noch einen eigenthümlichen Reiz erhält. In dem nun folgenden Duette zwischen Pizarro und Rocco zeigt sich Beethoven als ganz und gar dramatisch veranlagter Musiker, der Text in seinen Einzelheiten kommt aufs Treuste zur Darstellung; die Worte Pizarros: „Ein Stoss und er verstummt.“ haben die Verbreitung der bekanntesten Citate erlangt.

Wie bekannt, ist im *Fidelio* der gesprochene Dialog, der in der damaligen deutschen Oper nicht fehlen durfte, stark vertreten, und so sind eigentlich recitativische Stellen selten anzutreffen. Eine Ausnahme macht die grosse Arie der Leonore in E-Dur, die durch das sehr bedeutende Recitativ „*Abscheulicher, wo eilst Du hin?*“ eingeleitet wird. Sowol die Behandlung des Textes

als auch ganz besonders die des malenden Orchesters sind hier als meisterhaft zu bezeichnen. Die nun folgende Arie mit ihrer milden Schönheit in dem langsamen, dem schwungvoll feurigen Glanz im schnellen Teile hat von jeher eine ausgezeichnete Stellung in der Arienliteratur eingenommen; sie wird aber auch gefürchtet wegen der enormen Schwierigkeiten, die sie sowol für die Sängerin, als auch für das Orchester, insbesondere die Hörner bietet, und man wird selten Gelegenheit haben, sie in absolut vollendeter Weise vorgetragen zu hören.

Beethoven stellt nicht allein Anforderungen an die Stimme hinsichtlich der Ausdehnung nach der Höhe und Tiefe zu, der dramatischen Lebendigkeit, der Treffsicherheit, sondern er verlangt auch die technische Ausbildung der Coloratursängerin, ebenso wie Mozarts Donna Anna (diese heroische Gestalt) nur durch eine dramatische Sängerin, die zugleich die Coloratur beherrscht, dargestellt werden kann. Was die Hornpartien betrifft, so wird eine Sicherheit in den hohen Tönen verlangt, die heutzutage sehr selten anzutreffen ist und uns vermuten lässt, dass Beethoven auf sehr vorzügliche Künstler rechnen konnte. –

Der Gefangenen-Chor in *B* gehört ebenfalls mit Recht zu den bewunderten Partien des Werkes; die Wahrheit des Ausdrucks, die sich schon in den ersten Rufen „O welche Lust“ kenntlich macht, erfüllt den ganzen Chor von Anfang bis Ende und verleiht dem rührenden Gesange der Gefangenen eine Natürlichkeit und zum Herz sprechende Wärme, wie sie kaum in einem Opernchor früherer Zeiten anzutreffen sein dürfte. Im weitern Verlaufe des Finales, das durch den Gefangenen-Chor eingeleitet worden, spinnen sich nun belebte dramatische Gespräche ab, bis der Auftritt des erzürnten Gouverneurs, der einen kurzen Terzetsatz unterbricht, eine noch bedeutendere Steigerung des dramatischen Elementes anzukündigen scheint. Wie schon berichtet, wird diese Hoffnung nicht völlig erfüllt, das allmähliche Verschwinden der Gefangenen, das mit einem *pianissimo* endigt, bringt nicht die vielleicht erhoffte Wirkung, und der Schluss des Aufzugs ist von matterem Effecte als der Beginn des Finales, so schöne Züge die Musik auch hier noch im Einzelnen entfaltet.

Zur höchsten Höhe seines Könnens schwingt sich der Meister aber in der ersten Hälfte des II. Actes. Die eigentümliche Wirkung des Contrafagotts, dessen schauriger, schnarrender Klang Gefängnisluft zu verbreiten scheint,

möge zu erwähnen nicht vergessen sein. Nach einer bedeutungsvollen, viel Tonmalerei enthaltenden Instrumentaleinleitung, die durch die Unsitte, die grosse *Leonoren-Ouverture* nicht an dem ihr zustehenden Platze, sondern vor dem zweiten Acte zu spielen, natürlich nicht gewinnen kann, beginnt ein ergreifendes Recitativ des Florestan, dem eine noch ergreifendere Arie folgt. Der langsame Satz derselben, „*Aus des Lebens Frühlingstagen*“, ist durch die grosse *Leonoren-Ouverture* schon andeutungsweise bekannt geworden; er steht in *As* und ist sanft, edel, aber immerhin männlich fest gehalten. Das hierauf folgende *F-Dur-Allegro* gehört zu jenen Inspirationen, die nur ganz grossen Genies zu Teil zu werden pflegen. Die Idee, Leonorens Gestalt durch eine Oboe zu verkörpern, die gewissermassen als Instrumental-Melodie der Gesangsmelodie vorausschwebt und diese zu einer Verfolgung anstachelt, die dem Ganzen das Gepräge eines visionären taumelnden, aber seligen Wahnsinnes verleiht, hat Beethoven befähigt, ein Stück zu schreiben, das in seiner Art einzig dasteht. Freilich ist nicht zu läugnen, dass er der Tenorstimme, die fast unausgesetzt in der höchsten Lage sich bewegt, Anstrengungen zugemutet hat, die vorher auch niemand nur annähernd von den Sängern zu fordern wagte und die heut zu Tage zu verlangen ebenfalls nicht rätlich sein dürfte. Die allzu gewissenhafte Beschränkung auf das absolut Gesangliche hätte freilich die Musik als solche nicht so fördern können, als sie durch das Hereingreifen der Instrumentalmusik in die andern Gebiete unläugbar gefördert worden ist. Aber vergessen darf doch auch nie werden, dass der Gesang eine andere Schreibweise verlangt als die Instrumente, dass gewisse Intervalle thatsächlich der Ausführung Schwierigkeit bereiten und dass die Menschenstimme ihre Grenzen hat, über die man ungestraft nicht hinausgehn darf, sei es, dass durch fortgesetztes Verbleiben in zu hoher Lage oder durch zu lange fortgesetzte Anstrengung überhaupt das notwendige Mass ausser Acht gelassen wird.

An diese Arie schliesst sich ein Melodram, das, obwol eine niedrigere Kunstform, deren Berechtigung oft angezweifelt worden ist, darstellend, doch mit Recht grosse Bewunderung gefunden hat. Während im Allgemeinen das Unterbrechen der Musik durch gesprochene Rede als etwas künstlerisch Unzulässiges beanstandet werden mag, ist grade in dieser Situation, wo bei grosser Finsterniss, in einem schaurigen Gewölbe eine noch schauerlichere Unthat vorbereitet werden soll, die an und für sich weniger künstlerische Form des Melodrams vielleicht eher als sonst verwendbar, da sie für das Erwartungsvolle, Problematische, Ungewisse der Situation sich vorzüglich eignet. Das folgende Duett „*Nur hurtig fort, nur frisch gegraben*“, in welchem der Contrafagott in so wirkungsvoller Weise verwendet worden ist,

dass Berlioz die betreffenden Stellen als Musterbeispiele in seiner *Instrumentationslehre* abgedruckt hat, gehört zu den Höhepunkten des gesammten Werkes. Die rührende Versicherung Leonorens „Ihr sollt ja nicht zu klagen haben“ wird niemals ihre Wirkung verfehlen, das Colorit des ganzen Stückes wegen seiner ausserordentlichen Treue und Wahrhaftigkeit sich unauslöschlich dem Gedächtnisse einprägen. Vom folgenden A-Dur-Terzette „*Euch werde Lohn*“ ist die Anfangsmelodie schnell allgemein beliebt geworden; die Stelle, in der Leonore Florestan das Brod reicht, insbesondere ihre Worte: „Du armer, armer Mann“ entfalten eine selten anzutreffende herzbewegende Gewalt.

Den dramatischen Höhepunct erreicht die Oper im folgenden Quartette, in dem Beethoven, ebenso wie Mozart in der Comthurscene, den Boden der alten Oper gänzlich verlässt und Richard Wagners reformatorische Bestrebungen gewissermassen im voraus anzudeuten scheint. Es dauert eine ganze Weile, bis die Tonart D-Dur sich endgültig feststellt; je nach Erforderniss wird dieselbe auch jäh verlassen, wie besonders in Leonorens berühmtem Ausrufe: „Tödt‘ erst sein Weib!“, der, ohne Orchesterbegleitung erschallend, stets die einschneidendste Wirkung hervorbringt, oder bei dem Eintritt der so äusserst wirksamen, von aussen erklingenden *B-Trompeten*, die die Ankunft des Ministers verkündigen und denen die ergreifende, ebenfalls in B-Dur stehende Gesangsquartettstelle folgt, die Beethoven auch in die grosse *Leonoren-Ouverture* herübergenommen hat. Gleich darauf wird die Musik durch gesprochenen Dialog abgelöst. Rocco, die Situation begreifend, ordnet an, dass Fackelträger heruntersteigen, um den Gouverneur hinaufzubegleiten und so jede auch jetzt noch allenfalls zu befürchtende Verzweiflungsthat des Unholdes unmöglich zu machen. Wenn nach diesen kurzen gesprochenen Sätzen das volle Orchester mit einem verminderten Septaccorde wieder einsetzt, so wird dadurch eine der allereigenartigsten Wirkungen hervorgebracht; die ganz nüchterne Prosa, die vorhergegangen, die aber, weil durch sie die Rettung nun völlig gewährleistet wird, so sehr befreiend wirkt, tritt zurück, und wir stehen plötzlich wieder in der vorhergehenden hoch poetischen Situation, nur dass Pizarro jetzt der Verzweiflende, die andern die Triumphirenden geworden sind. Könnte jemand zweifeln, welch grosser Dramatiker in Beethoven gesteckt hat, ihn müsste dieses Quartett belehren; und ebenso muss dasselbe unser lebhaftestes Bedauern wachrufen, dass so gross-

artigen Leistungen auf diesem Gebiete nicht ähnliche haben nachfolgen sollen.

Ueber das nun folgende herrliche Duett „*O namenlose Freude*“, das mit einer Innigkeit und überquellenden Glut alles verkündet, was die glückseligen Wiedervereinigten sich in einem solchen erhabenen Momente zu sagen haben, kann man kaum viele Worte machen. Es ist mit Recht immer bewundert und noch mehr geliebt worden, und wenn auch hier die Singstimmen in sehr hoher Lage festgehalten werden, so entschuldigt die Situation doch mehr als sonst diese Uebertreibung. Das schöne Hereintreten des Adagio-Tempos im Allegro-Tempo, das der Meister auch sonst liebt und das hier so naturwahr berührt, die ergreifenden, unterbrechenden Namensanrufe „Leonore, Florestan“ sollen allein eine specielle Erwähnung finden. Das folgende, breit und grossartig angelegte Finale wird durch einen kräftigen Chor eingeleitet, dem ein schönes, echt Beethovensches Solo des Ministers folgt, aus dem die Stelle „es sucht der Bruder seine Brüder“ mit Recht grosse Beliebtheit, ja [sich eine Art] Popularität errungen hat. Die weiteren Erklärungen werden in etwas weitschweifiger Weise abgegeben; einen schönen Eindruck macht es jedoch, dass der Minister Florestans Fesseln nicht durch Rocco, sondern durch Leonore selbst lösen lässt. Dieser Befehl gibt Veranlassung zu dem edlen F-Dur-Ensemble, in welchem in Glück und Seligkeit alle Aufregtheit der vorangegangnen Scenen verklingt, und mit dem die Oper ganz wirksam geschlossen werden könnte: Doch wäre dies dem jenesmaligen Gebrauche zu widerstrebend gewesen; auch hätte Beethoven selbst wol ungern auf den feurigen, lebendigen und interessanten Schlusschor Verzicht geleistet, der allerdings, da alle dramatische Spannung verschwunden, etwas lang erscheint und nur eben noch musicalisch zu interessiren vermag, sich übrigens durchaus auf der Höhe des in dieser Oper herrschenden Styles zu halten versteht. –

Die unglücklichen Schicksale, denen dies Werk ausgesetzt war, mögen verschuldet haben, dass Beethoven von 1806 an [nach 1814, wo *Fidelio* wieder erschien, und zwar mit grösserm Erfolge,] sich nicht entschliessen konnte, gleich eine andre Oper zu schaffen. Dass er aber 1812, nach wenigen Jahren doch wieder daran gedacht, beweist ein Brief des jungen Theodor Körner, welcher bekanntlich mehrere Operntexte gedichtet hat und der seinem Vater von Wien nach Dresden schrieb: „Die hiesigen Componisten, insbesondre Gyrowetz,

Beethoven u.s.w. plagen mich immer um Operntexte.“ Wenn der hier mit Gyrowetz noch in einem Athem genannte Meister also sich nicht weiter als dramatischer Tondichter betätigt hat, so wird wol nicht die Lust, wol aber das gewünschte Textbuch gefehlt haben. Die von Körner gelieferten hätten den Meister, der grosse herzbewegende, gewaltige Leidenschaften darstellen wollte, sicher kaum befriedigt, und viele Texte, welche Weber, Marschner, Franz Schubert bearbeitet haben, zeigen, dass auf diesem Felde jener Zeit von der deutschen Poesie recht wenig geleistet worden ist. Und so müssen wir uns denn mit dem einzigen, allerdings in mancher Hinsicht thatsächlich einzigen, *Fidelio* begnügen. –

Es erübrigt ferner noch mit einigen Worten der Lieder Beethovens zu gedenken, über die ich mich jedoch kurz fassen kann. Ausser der *Adelaide* hat der Meister manche Einzelgesänge geschrieben; am berühmtesten unter ihnen ist der Liederkreis „*An die ferne Geliebte*“ geworden, nach Gedichten von Zeiteles, einem Wiener Poeten der damaligen Zeit, dessen Gedichte auch andre Componisten berücksichtigt haben. Diese Lieder, durchaus nicht unsänglich, haben in neuerer Zeit immer mehr Verbreitung gefunden und verdienen dieselbe auch wegen ihrer wahrhaftigen, edlen und einfachen Tonsprache. Aber die Meisterschaft auf diesem Gebiete sollte erst Beethovens Nachfolger vorbehalten bleiben; nachdem die notwendigen Grossthaten vollbracht waren, sollte für die überlebenden Componisten noch ein Feld, das der Gesangsyrik frei gehalten werden. So wird denn das Lied erst durch Franz Schubert die Bedeutung erhalten, die ihm nachher dauernd verblieben ist, werden wir Beethovens Thätigkeit in diesem Falle als Vorarbeit, nicht als Höhepunct anzuschauen haben.

Als eine Vorarbeit zur *Neunten Symphonie* und als ein Uebergangswerk, das zur letzten Periode führt, stellt sich uns die *Phantasie für Clavier, Orchester, Chor und Soli* dar. Es ist hier dem Componisten sicherlich darauf angekommen, eine enorme Steigerung herauszubringen, und das ist ihm auch in hohem Grade gelungen. Ein etwas launisch grüblerisch gestaltetes Pianoforte-Solo führt schliesslich zu einem einfach gehaltenen, an das Volkslied mahnenden Thema, das von da ab in jeder Weise variirt wird und zuletzt eine ganz grossartige Steigerung erfährt. Diese Melodie erfreute sich langer Zeit grösserer Popularität als die des Freudenliedes in der *Neunten Symphonie*. Mag man sie anmutiger und gefälliger finden, so wird das immerhin zugege-

ben werden können; die Grossartigkeit und allgemein zwingende Macht des erwähnten Liedes besitzt sie aber nicht, auch benötigt sie derselben nicht angesichts der geringeren Ziele, die der Meister sich hier gesteckt. In den Orchestervariationen gibt er sich oft fast so naiv wie Haydn; eine Variation, in der die Hoboen dominieren, klingt so altmodisch komisch, dass sie beinahe zum Lachen reizen könnte. Dagegen wirkt der Schluss ganz imposant, das Zusammenströmen von Orchester und Chor klingt an einigen Stellen überwältigend, und harmonische Kühnheiten und Wagnisse lassen die Bahnen vorausahnen, die der Meister nun bald betreten sollte.

Die letzte Periode

Die letzte Periode Beethovens ist hauptsächlich dadurch von der zweiten unterschieden, dass jede Rücksichtnahme gegen irgendein Publicum aufgehört hat, der total taub gewordne Meister nur seiner innern Stimme lauscht, und, mehr und mehr sich verinnerlichend, nur danach trachtet, dies innerliche Schauen und Hören in einer ihm zusagenden, ihn befriedigenden Art künstlerisch zu gestalten. Es ist hier vielleicht der Ort, auf die Gefahren aufmerksam zu machen, welche durch ein rein äusserliches Nachahmen oder auch ein Ueberbietenwollen des letzten Beethoven [sclavisch-treues Nachfolgen Beethovens] heraufbeschworen werden könnten. Was sich für einen so Grossen ziemte, was man von einem so Gewaltigen sich gefallen lassen konnte, war sicherlich nicht angethan, von andren, kleineren und seichteren Individualitäten ebenfalls dargeboten zu werden. Die meisten Künstler würden gut thun, an ein Publicum zu denken und dessen berechnete Anforderungen zu respectiren. Berechnung werden letztere freilich nur insoweit sein, als sie die Kunst in ihrer Weihe und Würde nicht antasten und dem Künstler nichts Unkünstlerisches zumuten. Um sich ganz vor der Welt und in sich selbst zu verschliessen, muss man aber Beethoven sein, muss ein so tiefes Gemüt, eine so reiche Phantasie, eine so grossartige Gestaltungskraft, ein so gesteigertes Können, schliesslich einen so fein entwickelten Geschmack besitzen wie der Meister, – und auch dann noch Verzicht zu leisten wissen auf die Anerkennung seiner Zeitgenossen. Auch darf man nicht vergessen, dass diese den Beethoven erster und zweiter Periode besessen haben, dass er viel Rücksicht auf sie genommen und ihnen zahlreiche und hohe Genüsse verursacht hatte und trotzdem in seinen letzten Werken keinem Verständnisse begegnet war. Es gibt in der Musik Spitzen, die nicht überboten werden können; auf den Montblanc baut man keinen Kölner Dom, sondern der letzte, ein menschliches Wunderwerk, gehört, fern von dem der Natur und für sich alleinstehend, in die Ebene. So wird man von Beethovens dritter Periode Nutzen ziehn, aber nicht [kaum] sie weiter ausbauen können. Im Falle der äusserlichen Nachahmung, wie sie sich oft bei Berlioz zeigt, gelangen wir zu Bizarriem und launischen Willkürlichkeiten, im Falle des Ueberbietenwollens, wie Liszt dies hie und da zu thun versucht hat, zur Ueberschreitung der natürlichen Grenzen der Tonkunst, zur Unnatur und Unmusik.

Lange hat man in diesen letzten Werken Beethovens Unnatur und Unmusik finden wollen, und zwar eine geraume Zeit hindurch noch über seinen Tod hinaus. Wer sich aber mit jenem Respecte und auch mit jener hingebenden Liebe, die ein Genius fordern darf, der so viel Schönes, allgemein Verständliches und allgemein Bewundertes uns geschenkt hat, diesen Schöpfungen genähert hat, wer sich Zeit und Mühe nicht verdrissen liess, sich in sie zu vertiefen, der wird jenes Urteil unbedingt als falsch bezeichnen, in den letzten Werken des Meisters Vermächtnisse anstaunen müssen, die uns zwar zu rathen aufgeben, aber doch wahrlich auch eine Fülle von unerwarteten Genüssen bieten. Launisch und bizarr, weil eben ganz aus dem einzelnen, von der Welt losgelösten Individuum heraus empfunden, wird uns einzelnes auch zweifellos berühren. Aber selten werden wir empfinden, dass die musicalischen Grenzen ueberschritten sind; von eigentlicher Unmusik ist schon aus dem Grunde nichts zu spüren, weil grade die Lust am Musikmachen, und zwar am uneingeschränkten, sich kaum irgendwo so mächtig kundgibt als in gewissen Sätzen dieser Periode. Unter den Instrumentalcompositionen der letzten Periode sind die fünf Claviersonaten (op. 101, 106, 109, 110, 111), die viel mehr bekannt sind wie die Quartette, die verständlichsten, doch haben sie mit den letzteren manche Züge gemein. Wie überhaupt in dieser Periode liebt Beethoven manchmal, z. B. im Finale der op. 106 Sonate, das allmähliche Entstehn des Satzes zu kennzeichnen, [hier wie dort] finden wir recitativische Sätze, die zwischen festgeformte eingefügt sind, begegnen uns hie und da kleine launenhafte Einfälle, die Befremden erregen können, und wahrscheinlich auf eine Specialität im Programme, das der Meister aber nicht ausgesprochen hat, zurückzuführen sind. Durchaus verständlich ist die wunderschöne *E-Dur-Sonate* op. 109. Sie besteht aus drei Sätzen; einem anmutigen *Vivace*, das zweimal von einem *Adagio*, aber in durchaus verständlicher, gar nicht befremdlicher Weise unterbrochen wird, und dessen Gesamthalt äusserst freundlich und liebenswürdig anmutet, einem leidenschaftlichen *Presto* (mit Scherzocharakter) in e-Moll und einem Variationensatze. Das ganz herrliche Thema wird in geistvollster und interessantester Weise, einmal sogar als Fugato behandelt und umgewandelt. Zuletzt aber gibt uns der Meister ein Meisterstück in der Kunst des Variirens, indem er durch fortgesetztes Anwachsen der rhythmischen Lebendigkeit (auf Viertel folgen Achtel, Achtel-Triolen, Sechzehntel, Sechzehntel-Triolen, 32-tel etc.)

eine Steigerung und einen so gewaltigen Claviereffect erzeugt, wie er in dieser Weise vorher noch nicht erlebt worden war. Nach erklommenem Gipfel beruhigt sich der Tonschwall mehr und mehr, bis zuletzt das einfache, unveränderte Thema in schlichtester Weise die Sonate abschliesst.

Fast noch einfacher gibt sich die *As-Dur-Sonate* op. 110. Der erste Satz ist dermassen unaufgeregt und ruhig gehalten, dass es uns fast in Erstaunen versetzt, und aus einer gewissen vornehmen Zurückhaltung der Tonsprache ersehnen wir, dass er der letzten Periode angehört. Der ihm folgende sehr lebhafteste Abschnitt trägt schon viel mehr den ihr eigentümlichen Character. Noch mehr aber das recitativische *Andante*, das folgt, und eigentlich nur als Einleitung dienen soll zur Schlussfuge. Dieselbe wird durch dies eben erwähnte *Andante* in der Mitte unterbrochen; auch steht letzteres dann statt in *As* in *G*, und die Fuge selbst setzt nachher mit Gegenbewegung des Temas ein. Als sie im schönsten Anwachsen ist, tritt ein *meno mosso* ein, das einigermassen befremdlich wirkt und dessen innere Notwendigkeit nicht mit überzeugender Macht zu Tage tritt. Wenn hierdurch auch vorübergehend ein Gefühl der Ermattung erzeugt wird, so hält dasselbe doch nur kurze Zeit an; das Ganze steigert sich zusehends zu höherer Kraftentfaltung, und mit einer sehr brillanten Clavierwirkung bringt der Meister die Sonate zum Abschluss.

Einen gleich freundlichen Character wie die eben erwähnten Werke trägt auch die *Sonate in A-Dur* op. 101. Ein reizendes *Andante* eröffnet dieselbe, ebenfalls ausgezeichnet durch eine gewisse vornehme Zurückhaltung im Styl, die einen sehr musicalischen Spieler erfordert. Augenscheinlich ist dem *Andante* der Character des Ausruhens aufgedrückt, man glaubt ein Paar vor sich zu sehn, von dem der eine Teil das Einschlafen des andern mit liebendem Blicke überwacht. Ein allerliebster, geistreicher Marsch, der sich im zweiten Teil in der Ferne zu verlieren und dann aus der Ferne wieder nahe zu kommen scheint, in *F-Dur* stehend, bildet den zweiten Satz. Das dazu gehörige *Trio* in *B* ist ein seltsames Stück und gibt den Verehrern Beethovens durch seine eckige, ungleichmässige Gestaltung sowie die nichts weniger als anmutigen kanonischen Nachahmungen in der That zu rathen auf. Der Verfasser konnte lange Zeit nicht damit zurechte kommen, bis sich endlich eine ihn befriedigende, weil erheiternde, Lösung bot, von der er allerdings nicht erwarten kann, dass sie allgemeine Zustimmung erwerben werde, die des Spasses wegen aber mitgeteilt werden mag: Die Soldaten sind abgezogen

und haben ein paar Schildwachen zurückgelassen, die, im Schnee laufend und die Füsse emporziehend, gegen den Frost kämpfen. Ein sehr kurzes, etwas sentimental angehauchtes *Adagio* führt zum grossartig angelegten Schlusssatze, der aber für den Spieler eine heikle, nichts weniger als leichte Aufgabe bildet.

Der erste Teil ist sehr anmutig und freundlich gestaltet; er hat jenes heitre Gepräge, das uns speciell Wienerisch anmutet. Der Durchführungsteil gibt sich als eine grossartig angelegte Fuge zu erkennen, die, auf das erste Thema aufgebaut, sich durchweg in Moll hält, so dass, als der Meister zum Wiederbeginn des ersten Teils gelangt, das hereinbrechende A-Dur mit um so grösserer Wucht und Wirkung sich geltend macht. Ebenso wie der erste Teil dieses Finales wirkt auch der dritte sehr freundlich, das allmähliche Verhalten am Schlusse berührt poesievoll und anmutig, und das ganze Werk wird gerade mit diesem Satze aufs glücklichste beendet.

Höhere Ziele steckte sich Beethoven in der *B-Dur-Sonate* op. 106, auch *Sonate für das Hammerclavier* genannt, ein Werk von riesiger Ausdehnung, das durch ein ganz besonders umfangreiches und nicht leicht verständliches Finale beschlossen wird. Der erste Satz bietet dem Verständnisse wenige Schwierigkeiten; ein jugendfrisch- [kraftvolles] gesundes Gebilde stellt sich vor uns hin, das den Meister im Gefühl seiner Vollkraft zeigt, und das, abgesehen von einer vielleicht zu grossen Vorliebe für die höchsten, allerdings jenesmal erst neu gewonnenen Töne des Clavieres, auch das Instrument selbst zu grossartiger Wirkung gelangen lässt. Der erste Teil wendet sich nach *G* statt nach *F*, indem erstere Tonart dem Meister für seine idyllischen Gegensätze wahrscheinlich passender erschien.

In der Mitte nimmt ein imposantes Fugato den grössten Teil des Raumes ein, die Wiederholung ist in interessanter Weise neu, sonst aber den Regeln gemäss gestaltet, der Schluss mit seinem constanten Wechsel von *p* und *f* gemahnt fast an orchestrale Wirkungen. Das nun folgende Scherzo trägt ein sehr neckisch anmutiges Gepräge, besitzt aber nicht die Abrundung des ersten Satzes. Gerade hier lässt Beethoven seiner sprunghaften Laune so die Zügel schiessen, dass anscheinend öfters die Einheit des Ganzen gestört wird. So z.B. wenn nach den beiden ersten Partien (Scherzo B-Dur, Trio b-Moll, beide im $\frac{3}{4}$ -Tacte und durchaus verständlich) ein Presto als drittes neues eintritt, von dem man, weil es später sich nicht wiederholt, auch nicht andeutungsweise nicht recht weiss, wie man es sich erklären soll. Die Spie-

lerei mit dem Tone *h* am Schluss, der eine Zeitlang das *B* verdrängt, ist zwar auch mehr ein Witz, als grade ein bedeutsamer Zug im Wesen des Ganzen; an derartige launische Einfälle ist man [aber] von früher her so gewohnt worden, dass diese Caprice uns viel begreiflicher erscheint als das vorhergegangene Einschiesels.

Gegen das wunderbare Adagio, das in der weitentfernten Tonart *fis-Moll* geschrieben ist, wäre allenfalls nur der Einwand zu erheben, dass es von der Gesamtfarbe des Ganzen so absticht und durch seine ungemeine Länge dies Abstechen so fühlbar macht, [dass man meinen könnte, die Einheitlichkeit des Werkes müsste darunter leiden. In der That erscheinen mir auch die andern vier Sonaten als Gesamtkunstwerke einheitlicher als die vorliegende Schöpfung]. An und für sich betrachtet, gehört das Adagio aber zum Allerherrlichsten, das der Meister für Clavier geschaffen hat, und dürfte nur im zweiten Satze der op. 111 ein würdiges, vielleicht noch schöneres Seitenstück finden können. Die originelle, ausserordentliche schöne Ausweichung nach *G-Dur*, die gewissermassen selbstständig mitten ins Tema hineintritt, ist schon in früher Zeit bewundert worden. Das Ganze ist in grossartigster Weise angelegt; von einem genialen Spieler verständnissvoll vorgetragen, äussert es auch als Clavierstück vermittelt seines klangvollen und originalen Claviersatzes eine sehr sonore und wohlthuende [Klang-] Wirkung. Es wäre falsch, den Inhalt des Ganzen als sentimental zu characterisiren. Weit erhaben über die landläufige Sentimentalität erhebt sich Beethoven hier zu einer Art visionärer überirdischer Begeisterung, die jeden überschauern wird, der sich ihr willig hingibt.²

Als wollte er sich auf einen Schlag aller dieser weichen Anwandlungen erwehren, beginnt er den letzten Satz mit einer fast fieberhaft zuckenden Einleitung, die, nachdem verschiedenartige Anläufe gemacht und wieder aufge-

² Die zweite Hälfte des ersten Theiles steht in *D-Dur*, eine wunderschöne Modulation nach *H* kurz vor dem Ende dieses Theiles könnte zu dem falschen Schlusse verleiten, dieser Teil sei schon abgeschlossen, während er erst einige Tacte später, dem Auge des Lesers nicht kenntlich gemacht, sein Ende erreicht. Derartige Specialitäten zu kennen und beim Spiel genügend zu berücksichtigen, ist allerdings nötig, um das Adagio verständlich zu machen; ein eingehendes, liebevolles Studium wird aber jeden wirklich guten Musiker unserer Tage dazu befähigen. Nach einer kurzen Durchführung tritt das erste *fis-Moll*-Tema reich variiert wieder auf, die übrige Wiederholung erfolgt, obwol, wie Beethoven es gern thut, in liebevoller Weise neu gestaltet, den Traditionen gemäss; ein lang andauernder Schlussteil, welcher nach *G* führt, sich in fast dramatischer, heftiger Steigerung dem *fis-Moll* wieder zuwendet, und dann in unsagbar reizvoller Weise zwischen *Dur* und *Moll* schwankt, krönt dies herrliche Adagio, das zuletzt in einer Art religiöser Verzückung erstirbt.

geben worden sind, einer frisch lebendigen Fuge in B-Dur weicht. Von ihr kann man so recht sagen, dass sie des Meisters unbändige Lust, Musik zu machen und sich darin nicht genug thun zu können, darstellt. Er erreicht bald die Tonart *As* und *Ges*, stellt dem Spieler, insbesondere mit seinen Trillerhäufungen, sehr schwierige Aufgaben, lässt, nachdem alles erschöpft scheint, das Tema in krebsförmiger Bewegung, also von der letzten Note beginnend und nach der ersten vorwärts schreitend, auftreten, kommt nach dieser nicht gerade erquicklichen längern Periode mit Wucht in D-Dur zur richtigen Wiederholung des Haupttemas und führt dieses noch nach Es-Dur. Von dieser Tonart aus weiter modulierend, lässt er bei gehäuften Trillern dasselbe endlich krachend zusammenbrechen. – Nach einer Pause erscheint nun in *D* ein kurzes, contrapunctistisch geistreich behandeltes Motiv, dem nach nicht lang andauernder Durchführung das Hauptthema sich als Contrapunkt zugesellt. Von nun an bleibt der Meister dem B-Dur fast stets getreu, und diese letzten Seiten der Fuge athmen einen Jubel aus, über dem man manche früher erlebte Mühsal und viel harte Zusammenklänge, an denen dieser Satz reich ist, gern vergessen mag. Der Schluss, welcher eigentlich die aufsteigende Tonleiter darstellt in einem in den 3/4-Tact hineingeschriebnen 2/4, wirkt sehr originell, aber ähnlich wie der der grossen Messe; der Meister ist des Spieles müde und schliesst den Vorhang.

Als die Krone aller Beethovenschen Clavieresonaten kann wol [ist mir stets] die letzte (op. 111) gelten [erschieden]. Hier stört nichts die Einheit, der tragische, knapp gefasste erste Satz in c-Moll findet die himmlischste Beruhigung in dem C-Dur-Variationensatze, dem schönsten, den wir für Clavier besitzen. Eine energische, originelle, nicht sehr lange, aber bedeutsame Einleitung treibt gewissermassen mit zwingender Macht in das Allegro hinein.

Dasselbe hat ein kraftvolles Hauptthema aufzuweisen, das in einer gewissen Art an das „Muss es sein“ des F-Dur-Quartetts erinnert; der erste Teil schliesst in *As*; die Durchführung ist kurz, ebenso die Coda, in der, ähnlich wie in der *Coriolan-Ouverture*, der ganze Satz verhallend verklingt. So knapp es gehalten ist, so gewaltig und als Clavierstück machtvoll berührt es uns. Das nun folgende reizende anmutige Andante in C-Dur (9/16-Tact), das sofort wie eine Erlösung auf alle vorangegangne Tragik wirkt, überbietet ihn aber um ein bedeutendes. [Ich für mein Teil möchte es] Etwa vom Andante der op. 106 abgesehen, könnte man es wol für überhaupt die schönste Beethovensche Claviercomposition erklären. Wunderbare Variationen, eine reizvoller und interessanter wie die andere, lösen sich ab; nach einer wild gearteten tritt

eine auf dem Orgelpunct in *D* sich darstellende auf, die erst das Thema durch Pausen unterbrochen, gewissermassen wie ein verschämtes Geständniss widerspiegelt, während die Wiederholung des jedesmaligen Teiles in der Höhe an Filigranarbeit, an das feinste Spitzengewebe oder irgend sonst ähnlich Feines gemahnt, das in dieser Weise musicalisch noch nicht dargestellt worden ist, weder vor- noch nachher. Es kommt dann noch zu einer vorüber gehenden Kraftentfaltung, der sich eine Trillerkette anschliesst, die nach E-Dur führt. Der Rückgang von dort aus nach C-Dur, das fortwährende, kunstvoll hingezögerte Schwanken der Tonarten konnte nur einem so hohen Meister der Kunst in gleicher Weise gelingen. In die Haupttonart zurückgekehrt, erbraust in reicher Klangschönheit jetzt das Thema, um dann jener an Filigranarbeit gemahnenden Variation, die aber hier durch zugefügte andauernde Triller noch reizender gemacht worden ist, zu weichen. Eine von höchster Höhe herabsäuselnde Figur führt zu einer im Forte erfolgenden Andeutung des Hauptthemas in der Tiefe, worauf der sehr ausgedehnte Satz mit wenigen Tacten *pp* und ganz schlicht abgeschlossen wird. Wenn diesem kurzen Bericht über die letzten Claviersonaten des Meisters noch etwas hinzuzufügen wäre, so besteht es in einem Hinweise, der von ihnen aus leichter zu erzielen ist, als wenn die letzten Quartette zur Vergleichung herangezogen würden. Beethoven, sieht man ganz deutlich, hat die Weiterentwicklung der Instrumentalmusik nicht allein vorausgesehen, sondern in gewissen Fällen auch ganz frappant gekennzeichnet.

So spiegelt sich die Mendelssohnsche Manier unverkennbar ab im Scherzo der op. 109, die Schumannsche im Scherzo der op. 106 und die nach Wiedereintritt des Hauptthemas im ersten Satze derselben Sonate erfolgende Modulation nach Ges-Dur lässt den ganzen Styl der *Meistersinger* in einer Weise voraussehen, die kaum anfechtbar erscheinen dürfte [für mich wenigstens nicht anfechtbar ist]. Aber diese Paar Hinweise genügten einem Beethoven, der für jede Manier zu gross war und dessen Styl in jedem dieser letzten Werke uns als ein neuer eben für dies Werk passender erscheint. Was in der Mozartschen Instrumentalmusik noch nicht so deutlich, unverkennbar aber in den Hauptopern des grossen Meisters hervortritt, als Gesetz, dass die Eigenart des Werkes den Styl und mehr oder weniger die Gestaltung der Form bedinge, das wird jetzt in diesen letzten Beethovenschen Werken mit unerbittlicher Strenge als Gesetz hingestellt und kein Academismus wird, so lange

nicht der Uebertreibung gehuldigt und die Grenze des Natürlich-Möglichen überschritten wird, dieses neue Gesetz beseitigen können. Wie wir sehn werden, hat dasselbe von nun an stets bei den Geistern Beachtung gefunden, die vorwärts strebend, nicht nach der Schablone arbeiteten; auf sie alle hat das grosse Beethovensche Vorbild seinen Einfluss geäussert, und durch Befolgung eben dieses Gesetzes documentirten sich die nachkommenden Künstler als echte Erben des Beethovenschen Geistes.

Missa solennis

Von des Meisters Gesangscompositionen wird uns in erster Linie die schon oft genannte *Missa solennis* fesseln. Wenn man vor ihrer Berührung zurückgeschauert hat Jahrzehnte lang, wenn heute noch Aufführungen derselben viel seltner stattfinden als solche der *Neunten Symphonie*, so liegt das nicht an der Complicirtheit und schweren Verständlichkeit des Werkes, denn dasselbe gibt sich breit, gewissermassen imposant, einfach und keineswegs als schwere Rätsel bergend; wol aber stellt es den ausführenden Kräften Aufgaben von einer Schwierigkeit, wie sie auch die *Neunte Symphonie* in diesem Masse lange nicht bietet; enthält aber andererseits Züge von einer Kühnheit, Grossartigkeit und Unbekümmertheit um die bislang gültigen Traditionen, dass sie thatsächlich gerade die Musiker, insbesondere die der Mendelssohnschen Epoche, die sich dem frühern Classizismus wieder genähert hatte, im höchsten Grade frappiren, choquiren und in Wirrniss versetzen musste. Der grosse Beethoven, der sie so vielfach entzückt hatte, ging da stets dem aus dem Wege, was sie gerne gehört hätten; bei jeder Gelegenheit setzte er sie durch Versuche, in ganz neuer Sprache zu reden, in Staunen, das mit Schrecken gepaart war; den wolbekanntnen, beliebten Wirkungen wurde in eigensinniger Weise ausgewichen, und andre wurden angestrebt. Dazu die unendlichen Schwierigkeiten der Ausführung! –

So sind denn wol die 34 Jahre nach ihrer Vollendung in zwei nach einander folgenden Jahren von Julius Stern unternommenen Aufführungen in Berlin (1856/57) als diejenigen zu bezeichnen, die das grosse Publicum zuerst in einer Weise mit dem gigantischen Werke bekannt machten, dass durch sie dasselbe sich allgemeines Vertrauen, Bewunderung und Verehrung allmählich erkämpfen konnte. Die frühern Vorführungen waren ja als mutige Thaten anzuerkennen, aber den notwendigen Erfolg, um der Messe Eingang zu ver-

schaffen, hatten sie nicht gehabt und konnten sie wahrscheinlich hauptsächlich deshalb nicht haben, weil sie zu sehr hinter den gestellten Anforderungen an die reproducirenden Kräfte zurückgeblieben waren. Die Unbekümmertheit, die Beethoven [hier] bezeugt dadurch, dass er auf die Grenzen der menschlichen Stimme, auf das Athmungsvermögen und die Ausdauer überhaupt, gar keine Rücksicht nimmt; z.B. in der Fuge des Credo „et vitam venturi“ die Sopran-Chorstimmen mit vier halben Noten auf dem zweigestrichnen *b* einsetzen, im Anfang des Credo, nachdem sie von *g* über *as* und *a* nach demselben *b* aufgestiegen sind, also in anstrengendster und peinlichster Weise, dann noch fast fünf Tacte auf diesem hohen Tone zu verweilen zwingt —, diese Unbekümmertheit ist unbedingt nicht zu loben, nicht allein weil sie die Ausführung des Werkes so sehr erschwert, sondern weil sie auch thatsächlich die Frische der Klangwirkung beeinträchtigt. Derartig maltrairte Stimmen können unmöglich sich so fröhlich entfalten als solche, denen Aufgaben gestellt sind, die der Natur der *vox humana* gerecht werden. Wenn man schliesslich das Werk gezwungen hat, wenn vorzügliche Aufführungen den Sternschen nachgefolgt sind (eine solche war die letzte des unvergesslichen Riedel, die der fast bereits Sterbende in Dessau 1888 mit wirklichem Heroismus dirigierte), so geschah das aus Bewunderung vor dem grossen Meister, der so vieles Herrliche uns vorher geschenkt hatte, von dem in möglichster Vollendung eines seiner grössten Werke zur Darstellung zu bringen eine Ehrenschild des deutschen Volkes geworden war. Aber die Behandlung oder vielmehr Misshandlung der Singstimmen wurde hiermit keineswegs sanctionirt, und es wäre gewiss sehr thöricht, wollte irgendein Componist in dieser Hinsicht dem Meister nachzufolgen trachten. Was die Kühnheiten und Gewaltigkeiten — einzelne Launen und Willkürlichkeiten werden noch im Besondern besprochen werden — anbelangt, so liegt es auf der Hand, dass auch sie jungen Componisten eher gefährlich werden als sich vorteilhaft erweisen dürften; denn was ein grosser Meister am Schluss seines Lebens auszusprechen wagen darf, das brauchen wir uns von einem jungen Künstler, sei er auch der genialste, nicht sofort bieten zu lassen.

Was die Kühnheiten und Gewaltigkeiten (einige Launen werden noch im Besonderen besprochen werden) anbelangt, so schwindet der befremdende Eindruck der erwähnten Stellen, je mehr man mit ihnen vertraut wird; wir empfinden mit unabweisbarer Gewalt, dass alles von Beethoven Ausgesprochene echt genannt werden muss, indem er es nämlich ebenso empfunden hat, wie es nachher niedergeschrieben worden ist; denn ein innerer Zwang hat ihn genötigt, das vollständig Neue, was sich äussern musste, auch in vollständig neuer Tonsprache von sich zu geben. Von irgendwelcher Blasiertheit [Gespreiztheit], die sich ein geistreiches Air geben, das Neue blos, weil sie das Natürliche verschmährt, bevorzugen will, kann auch nicht im entferntesten die Rede sein. Hervorgerufen werden die überraschenden Neuerungen

fast nur durch die Bemühung, den Textworten aufs treueste musicalisch gerecht zu werden; also eine Bemühung, durch die wir aufs neue die grosse Befähigung, das Berufensein des Meisters zum eigentlichen Dramatiker in hohem Masse bestätigt finden. In der That unterscheidet sich diese Messe von allen ihr vorhergegangenen durch eben dies dramatische Gepräge; auch verdankt sie ihm hauptsächlich, wenn nicht ausschliesslich, den Vorwurf der Unkirchlichkeit, der ihr auch heute noch nicht erspart bleibt. Wie schon gesagt, kann man letztern nur sehr bedingungsweise gelten lassen; dagegen ist wol zu begreifen, dass an der Art, in welcher Beethoven den Text musicalisch wiedergibt, viele, besonders solche, die der academischen Ausdrucksweise geneigt sind, Anstoss nehmen werden; denn die enorme Lebendigkeit, mit der er die Textworte erfasst und die sich, wie im *Gloria*, manchmal dem bacchantischen Style, den er im *Finale* der *A-Dur-Symphonie* angewendet, in auffälliger Weise nähert, mag nicht jedermanns Sache sein und vielleicht auch wirklich dem streng kirchlichen Style nicht entsprechen. –

Auf der andern Seite hat es aber auch wieder etwas Rührendes, zu sehn, wie ein so grosser Geist eine so offenkundige Hingebung an die Religion bezeugt, wie er durch die Lebhaftigkeit, die Anschaulichkeit, die, ich möchte fast sagen zur Wildheit gesteigerte Darstellungstreue Kunde gibt von der grossen Macht, die der gewaltige Text, die Arbeit von Jahrhunderten, in welchem die Quintessenz des gesammten Christentumes sich in unvergleichlicher Weise concentrirt, – auf ihn geäussert hat, und wie er sich fast nicht genug thun kann, ihm als Musiker nach allen Seiten gerecht zu werden.

Wie treu er dem Texte folgt, sehen wir gleich aus dem die Messe beginnenden *Kyrie*. Die einfachen Worte „Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison“ geben dem Dramatiker auch gar nicht die geringste Veranlassung, seine Kräfte zu versuchen, und so erhalten wir ein zwar eminent originelles, aber ruhiges stilles, friedlich-feierliches und von hoher Schönheit erfülltes Stück, das uns keine Vorahnung gewährt von dem, was schon das *Gloria* uns bringen soll. Eine grosse Innigkeit liegt in diesem Satz verborgen; äusserlich zeigt er eine gewisse feierliche Befangenheit, wie sie sich äussert, wenn wir am Eingang eines ungeheuren Domes stehn und gewissermassen schüchtern, nur Schritt vor Schritt, vorzugehn wagen. Das „Christe eleison“ unterscheidet sich fast nur durch den 3/2-Tact von dem vorhergehenden Satze, denn auch ihm ist jenes gehaltene, still feierliche Wesen zu eigen, durch das das ganze *Kyrie* sich auszeichnet; nur der wirklich frappante Wiedereinsatz der

Anfangsmusik wirkt für einen Augenblick mit dramatischer Gewalt und überraschend. –

Ein total andres Bild gewährt dagegen das *Gloria*. Wenn man diesen wilden Orchestersturm, die einzelnen Stimmenrufe, zuletzt das fast heftig erklingende Tutti des Chores auf die Worte „Gloria in excelsis“ vernimmt, möchte man fast glauben, Beethoven habe der Welt zeigen wollen, was er unter diesem erhabnen Jubelrufe verstehe und wie lahm ihm alles vorgekommen sei, was jemals an Messmusik geleistet worden. Nach verhältnissmässig kurzer Frist ändert sich aber der Ausdruck völlig; das „in terra pax“, insbesondere das „pax hominibus“ erfährt eine viel zartere Behandlung; man sieht, wie der Musiker den kleinsten Einzelzügen des Textes liebevoll folgt und grösste musicalische Deutlichkeit anstrebt. Mit solcher Treue werden alle die nachfolgenden Abschnitte: „laudamus“, „adoramus“, „gratias agimus“ erledigt, bis bei dem „Domine“ aufs neue der Anfang, diesmal in *Es*, ertönt und bei den Worten: „pater omnipotens“ der Meister mit ungeheurer Wucht das ganze Orchester, zur höchsten Schallkraft verstärkt durch die hier hinzutretenden drei Posaunen nebst Contrafagott, den Rückgang nach der Haupttonart *D* bewerkstelligen lässt. Es zählt dieser Moment unbedingt mit unter den Höhepunkten der ganzen Messe und ist von erstaunlicher Wirksamkeit. Des weitem wird eine Modulation gemacht, die zu einem Largo führt, in welchem sich das mit dem „gloria in excelsis“ so eigentümlich contrastirende „qui tollis peccata mundi“ aufs Breiteste vorgetragen ausspricht und das plötzliche, nach einem schlichten *F-Dur*-Schlusse machtvoll einsetzende *fis-Moll* eine fast erschütternde Wirkung hervorbringt.

Das „quoniam“ ist dem Gebrauch gemäss als frischer lebhafter Satz gestaltet worden; ihm schliesst sich eine riesige Fuge an, componirt auf die Worte: „in gloria Dei patris. Amen“. Zwei enorme Strettas, von denen besonders die zweite, von unten aufsteigende, sich anscheinend gar nicht erschöpfen will, führen zu einem beschleunigteren Satze, in welchem den Solostimmen Haarsträubendes zugemutet wird und der in einem gewaltigen Unisono sämtlicher Stimmen, das Fugentema vortragend, seinen Höhepunct findet, nicht aber sein Ende. Denn der Meister, der, unersättlich, kein Ende finden kann, ergeht sich nun in freiem, an harmonischen Kühnheiten reichen Style und greift schliesslich auf das Anfangspresto zurück, um in gewaltiger Wildheit mit den Ausrufen „gloria“ diesen Satz zu schliessen. Das Ende desselben hat anfangs sehr befremdend gewirkt; das lange Verweilen in der Unterdominante *G-Dur* gibt dieser ein solches Uebergewicht, dass der Schlussaccord uns kaum als ein wirkliches *D-Dur* erscheinen will. Je mehr man sich aber mit diesem Style vertraut macht, um so begrifflicher erscheint er, um so weniger können wir die Titanenhaftigkeit des hier sich documentirenden Geistes abläugnen und uns vor der gewaltigen Macht ihrer Wirkungen verschliessen.

Jeder der drei Abschnitte des *Credo*, die bekanntlich vom Vater, Sohn und heiligen Geiste handeln, wird durch ein wuchtiges Thema, das gewissermaßen das „credo“ (ich glaube) nachdrücklich zu bekräftigen bestimmt ist, eingeleitet. Der Hauptnachdruck liegt natürlich auf dem zweiten Teile, da dieser das „incarnatus“, „homo factus“, „passus“ und „crucifixus“ enthält, Textworte, die von jeher für die Componisten die lockendste Aufgabe gebildet haben. Insbesondere schön gestaltet wurde, nachdem der Meister die Worte „de spiritu sancto ex Maria virgine“ in fast absichtlich berührendem, gedankenlosem Psalmodiren eintönig hat absingen lassen, das „homo factus est“, eine Textstelle, die sichtlich grossen Eindruck auf ihn hervorgebracht hat und durch deren Wiedergabe er ebenfalls einen solchen erzeugen wollte. Ausserordentlich ergreifend wirkt ferner bei der Stelle „passus“ die schöne, rührende Instrumental-Melodie, zu der der Chor mehrere Tacte lang nur die Note *a* ertönen lässt, sowie bei dem „sepultus est“ das plötzliche Herabsteigen in eine tiefer gelegene Tonart. – So ergreifend aber der Dramatiker Beethoven alles dies wiedergegeben hat, so merkt man ihm doch an, dass er zu dem Texte selber nicht in so inniger Beziehung steht, als die einer glaubensstarken Zeit angehörigen Meister Bach und Händel. Die betreffenden Stellen in Bachs hoher Messe ergreifen deshalb mit noch grösserer Gewalt und berühren uns tiefer und inniger als in dem vorliegenden Werke.

Gewaltig wirkt das mit elementarer Lebhaftigkeit hereinbrechende „et resurrexit“. Bei der Stelle „judicare vivos et mortuos“ hat Beethoven in harmonisch-modulatorischer Hinsicht mit das Kühnste gewagt, was sich nicht nur in der Messe, sondern in allen Werken der letzten Periode vorfindet. Jedes einzelne Wort ist characterisirt, besonders um das „vivos“ vom „mortuos“ zu unterscheiden, hat Beethoven die gewaltsamsten Sprünge in weit abliegende Töne sich gestattet.

Der dritte Teil wird fast ganz in Anspruch genommen durch die ins Riesenhafte ausgedehnte Fuge „et vitam venturi saeculi“, in welcher, wie im ganzen *Credo*, den Singstimmen das Unglaublichste zugemutet wird, insbesondere auch den stets mit dem Chore alternierenden Solostimmen. Fremdartig berührt der Schluss dieser Fuge, denn eine Instrumentalfigur führt von beträchtlicher Tiefe in die höchsten Regionen, wo die Solostimmen das „Amen“ auf der Unterdominante *pianissimo* anstimmen, denen der Chor mit einem Tonicaacorde sich anschliesst. Dieses Aufhören hat, wie auch im *Gloria*, etwas Befremdendes; je mehr man sich an den Styl des Ganzen gewöhnt, gewinnt es aber einen eigenartigen Zauber, so dass man schliesslich doch nichts andres an seine Stelle gesetzt sehn möchte.

Im *Sanctus* mit seinen einfachen Textworten fühlt sich der Dramatiker zum Ausruhn veranlasst; wir erhalten nur weihevoll, erhabene Musik, über die

aber eine Schönheit eigentümlich feierlicher Art ausgegossen ist. Die Verwandlung der Hostie in der Musik durch das dem lebhaften „*pleni sunt coeli*“ vorangehende Tremolo anzudeuten, hat sich aber der Meister nicht nehmen lassen. Das *Osanna* ist dem Gebrauch gemäss als Fugato behandelt worden; der Schluss desselben mag 1824 den meisten Ohren sehr befremdlich geklungen haben; jedenfalls wurde hier wol zum ersten Male versucht, eine Cadenz mit den Stufen II, I zu erzwingen. – Hoch bewundert, und mit Recht, wird das nun dem lebhaften *Osanna* folgende, überirdisch schöne *Benedictus*. Eingeleitet wird dasselbe durch ein sonores, in der Tenorlage erklingendes, würdiges Instrumentalvorspiel. Als der letzte Accord in der Tiefe verklungen ist, vernehmen wir in der Höhe, auf dem dreigestrichenen *g* beginnend, ein Violin-Solo, das nach der Tiefe langsam herabsteigt, während der Chor in den Bässen, gewissermassen versuchsweise, das „*Benedictus*“ anstimmt, um erst nach geraumer Zeit, und immer von der Solo-Geige geführt, sich zu einer Gesamtwirkung zusammenzuschließen. Das *Benedictus* ist sehr ausgedehnt und verbleibt unausgesetzt in derselben Stimmung überirdischer Entrücktheit. Um die Fuge des *Osanna* nicht wiederholen zu müssen, sind die Worte „*Osanna in excelsis*“ für den Schluss des *Benedictus* mit herangezogen worden. Ein *Pianissimo* in der Höhe beendet dieses in eminentem Sinne moderne Musikstück, das, gleichwie seiner Zeit die *Eroica*, einen Sprung darstellte, ebenfalls mehrere Jahrzehnte überholt und die Empfindungen der neusten Zeiten vorausgeahnt zu haben scheint. –

Eine ganz ungewöhnliche Ausdehnung hat das *Agnus Dei* erhalten. Während wir in den vier ersten Teilen der Messe die Länge der Sätze himmlisch finden möchten, um ein Wort Robert Schumanns zu gebrauchen, scheint uns hier, als ob an einigen Stellen eine kürzere Fassung dem Werke sich förderlich erwiesen haben dürfte. Auch begegnen wir in diesem Satze jenen launenhaften Anwandlungen, die mit Kühnheiten und Wagnissen der Tonsprache nicht zu verwechseln sind und sich in den Werken der letzten Periode zwar vorfinden, aber doch viel seltner, als man seiner Zeit angenommen hat und zum Teil vielleicht heute noch annimmt. – Der Anfang des *Agnus* ist tief ernst gehalten. Mit dem Solo-Bass beginnend, kommen nach und nach die Textesworte zu treuer musicalischer Wiedergabe. Auch das *Dona nobis* in veränderter Tact- und Tonart berührt sehr sympathisch; erst nach und nach wird man zum eigentlichen Hauptthema geführt, das nachher bis zum Schlusse

der Messe seine Herrschaft behauptet. Es enthält die von Beethovens Hand stammende Bezeichnung „Bitte um innern und äussern Frieden“.

Was das letztere bedeuten soll, erkennen wir, ich möchte sagen, zu unserem Schrecken, wenn wir plötzlich kriegerische Klänge, Trompetenfanfaren, aufgeregte Tremolos vernehmen; kurz und gut der ganze Styl des *Agnus* nicht allein, sondern der Messe überhaupt aufgegeben wird und wir uns von der Kirche, wenn nicht in das Theater, doch in den Concertsaal versetzt glauben müssen. Es ist nicht zu läugnen, dass diese Laune des Meisters, obwohl man sie begreifen kann, störend wirkt, besonders da er an einer spätern Stelle nicht allein auf sie zurückkommt, sondern durch einen langen Instrumentalsatz, der mit dem Styl der ganzen Messe nicht sehr harmonirt, den Zwiespalt der Stimmungen gewissermassen steigert. Der Schluss ist dagegen dem Hauptinhalte des Satzes conform gestaltet worden; was etwa auffallen mag, ist die schlichte, in jeder Weise unpretentiöse Art, in der dieses colossale Werk abgeschlossen wird. Nachdem das schöne D-Dur-Tema nochmals erklingen ist, erfolgen ein paar Läufe im Streichquartett, und das Ganze endet ohne jeden imposanten Schlusseffect, gewissermassen müde, nach den vielen vorhergegangnen gewaltigen titanischen Anläufen. Jedenfalls gehört die Messe zu den grössten Thaten, die ein menschlicher Musikergeist geleistet hat; für ein abgerundetes formschönes, vollendetes Kunstwerk kann sie aber ebensowenig angegeben werden als die *Neunte Symphonie*, die ihr nachfolgte, — da gerade in ihr das Ringen des Meisters nach neuen unbekanntnen Zielen in unverfälschter, treuer, unverkennbarer Anschaulichkeit zu Tage tritt.

Neunte Symphonie

Schon in der *Symphonia eroica* hatte Beethoven das tragische Element auf so grossartige Weise in die Instrumentalmusik eingeführt, dass wir nach einer Lösung der gehäuften Wirrnisse verlangen mussten. Auch hatten wir gesehen, dass die Lösung weder in der *Eroica* noch später in der *c-Moll-Symphonie* in so vollendeter Weise geboten worden ist, dass sie den Meister selbst befriedigte. In der *Neunten Symphonie* versuchte er zum dritten Male den ungeheuren Kampf zu kämpfen und kam zu einer Lösung, die nicht auf instrumentalem Gebiete erfolgen sollte, und in Folge dessen, ich möchte sagen, nicht nur eine musicalisch, sondern eine culturhistorisch epochemachende Bedeutung gewonnen hat.

Die ersten drei Sätze weichen in der Form nicht sehr von der gewöhnlichen Tradition ab, wol aber frappiren sie durch einen anders anmutenden Inhalt.

Gleich des ersten Satzes Anfang contrastirt mit allen vorhergegangnen Beethovenschen Instrumentalsätzen. Da es bekannt ist, dass der Meister sich stets mit einer Musik zu Goethes *Faust* getragen hat, und die *Neunte Symphonie*, insbesondere der erste Satz und der Anfang der letzten so enorm faustische Stimmung verraten, faustisches Gepräge tragen, könnte man fast meinen, diese *Faustmusik* sei, wenn auch nur in Skizzen begonnen, doch dann zum Inhalt der *Neunten Symphonie* mit herangezogen worden. Der Anfang des ersten Satzes stellt sich beinahe identisch dar mit dem Anfang von Fausts Monolog: Es ist die Verzweiflung an sich selbst, an allem Arbeiten, Nachdenken, Forschen, Schaffen, die sich musicalisch fast noch deutlicher ausspricht als im Gedichte. Diese leeren Quinten, die an das Stimmen der Instrumente gemahnen, die zu sagen scheinen: „da liegt nun der ganze Quark vor mir – soll ich denn nun noch einmal mit euch Musik zu machen versuchen“, – ist das nicht dasselbe, als wenn Faust ausruft: „Da steh ich nun, ich armer Thor, und bin so klug als wie zuvor, – es möchte kein Hund so länger leben.“ Auch das Aufraffen, das im Anfange erfolgt, ist nur scheinbar, – mit einem gewaltigen Krache stürzt gleich wieder alles zusammen. – Aber das blühende Leben beginnt seine Rechte geltend zu machen; alle Farben werden voller, gesättigter; statt blasirten Unmutes hören wir Klänge hoher Lebensfreudigkeit, und der Schluss des ersten Theiles hebt uns hoch hinaus über allen Pessimismus. Nur dauert dieser Scheinsieg nicht lange. Die Durchführung verdüstert sich mehr und mehr, und der Wiedereintritt des Hauptthemas bei der Wiederholung gemahnt an eine grauenvolle Katastrophe. Obwol der Form gemäss die freundlichen Themen des ersten Theiles sich nun auch wiederholen, gewinnen sie doch keine Herrschaft; die Tragik des Styles wächst und wächst und erreicht am Schlusse des Satzes eine erhabne, weihevollte Höhe, die bis zum heutigen Tage nicht wieder erreicht, ja kaum angestrebt worden ist.

Im *Scherzo* erblicken wir eine Entfaltung von Humor, wie wir sie beim gutmütigen, man könnte sagen, väterlich gütigen Beethoven auch noch nicht erlebt haben. Das ist unzweifelhaft kein gutmütiger, das ist mephistophelischer Humor, der hier sein Scepter schwingt; das ist kein behagliches Lächeln, sondern verzweiflungsvolles Hohnlachen, das aus diesen springenden und wilden Rhythmen an unser Ohr tönt. Mit dem *Trio* verändert sich aber das Bild, wir möchten fast an das ländliche Fest im *Faust* denken, bei welchem

Faust als Sohn des grossen Arztes von den Bauern gefeiert wird, dem auch der Held des Gedichtes mit seinem Famulus Wagner beiwohnt, und in dem heitere, naive, überschäumende Lebenslust eben so kräftig sich kund gibt, wie vorher im *Scherzo* pessimistische, verzweiflungsvolle Scheinfröhlichkeit.

Das wunderbare *Adagio* ist einmal von einem geistreichen Musiker für eine Darstellung des „Spazierganges im Garten“ erklärt worden. Da er aber das so sehr schöne D-Dur-Tema für die Unterredung des Mephisto mit Frau Martha Schwerdtlein in Anspruch nehmen wollte, begegnete er allgemeinem Unwillen, den zu teilen auch ich nicht zögerte. Wunderbar berührte es uns aber doch, dass im weitem Verlaufe dieses Stückes manches so auffallend mit den Einzelheiten des Goetheschen Spazierganges zusammenstimmt, wodurch man wieder stutzig werden und der Deutung eine bedingte Berechtigung zuerkennen musste. Nach dem zweiten Auftreten verschwindet nämlich das Tema im $\frac{3}{4}$ -Tacte völlig, und überlässt dem aufs anmutigste variirten ersten fürs weitere die Herrschaft; mit dem Eintritt des Ces-Dur wird die Stimmung eine gradezu hochgehobne, weihevoll; die *pizzicato*-Triolen, die so lange den Wiedereintritt des Haupttemas verzögern, könnten ganz gut die Worte Gretchens darstellen: „Er liebt mich, liebt mich nicht“, während die zweimalige brusque Unterbrechung der duftigen und innigen Musik durch Trompeten und Pauken ganz gut als die von Mephisto beliebte Mahnung zum Aufbruch zu deuten wäre. Wie dem auch sei, in diesem schönsten *Adagio* der gesammten symphonischen Literatur ist die wohlthuedenste, edelste, versöhnendste Musik niedergelegt worden, die zu geniessen man nie satt werden wird, die dem Verständnisse keine Hindernisse entgegenstellt, und über die, weil sie eben das in Worten nicht Auszusprechende in grösster Tiefe und Innigkeit bietet, auch in Worten nicht Vollgenügendes gesagt werden kann.

Im letzten Satz sah sich der Meister wieder vor die Aufgabe gesetzt, eine Lösung zu schaffen; dass er im *Adagio* eine solche nicht erblicken wollte oder konnte, beweist der Anfang des letzten Satzes, der in verzweiflungsvoller Wut Klänge darbietet, wie sie in solcher andauernden Fülle in der Instrumentalmusik noch nicht gehört worden waren. Durch das Hereinziehen des Recitativs, durch die Erinnerung an die Themen früherer Sätze wird ein Versuch gemacht, aus dem epischen Style herauszugehn und den dramatischen an seine Stelle zu setzen. Aber auch dies befriedigt Beethoven nicht;

selbst als er eine ganz einfache, volksliedartige Melodie gefunden, die in ihrer grossartigen Breite, in ihrer Allgemeinverständlichkeit, in ihrer erhabnen Einfachheit, ihrem gewissermassen allumfassenden Character Gewähr zu bieten schien für eine zufriedenstellende Lösung, lässt nach wundervollen, sehr kunstreichen Instrumental-Variationen derselben der Meister sie wieder fallen, um nochmals dem verzweiflungsvollen höllischen Lärm, der am Anfang des Finales ertönte, Raum zu geben. – Und nun geschieht das Wunderbare: Der grösste Meister der Instrumentalmusik, der die Form der Symphonie zur höchsten Entwicklung gebracht, zu höchsten Vollendung geführt hatte, zerbricht nicht allein diese Form, sondern wendet der Instrumentalkunst den Rücken, nimmt die Hülfe der Poesie in Anspruch, um jene wirklich allgemein befriedigende Lösung, nach der wir hier viel hungrier sind als in frühern Fällen, da die Tragik mit weit erschütternder und grossartigerer Gewalt vor uns hingetreten war als in der *Eroica* oder der *c-Moll-Symphonie*, um diese Lösung durch das gesungene Wort uns darzubieten.

Er musste und wollte, sagt Richard Wagner, in der neuen Welt landen, denn nach ihr nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das Wort. Nicht jenes wirkungs- und bedeutungslose, wie es im Munde des Modesängers hin- und hergekaut wird; sondern das notwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollsten Herzempfindung sich zu ergiessen vermag, der sichere Hafen für den unstill Schweifenden, das Licht, das der Nacht unendlichen Sehns nach leuchtet: das Wort, das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven auf die Krone seiner Tonschöpfung setzte. Dieses Wort war „Freude“. Und mit diesen Worten ruft er den Menschen zu: „Seid umschlungen Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt.“ – In einfachster Weise beginnt nun dieser herrliche Hymnus sich vor uns zu entfalten, um uns zu immer erhabneren Höhen zu führen.

Für das Verständniss finden sich von hier ab keine Schwierigkeiten, wenn wir auch im Auge behalten, dass die Variationenform gewählt ist und dass zwei Themen in Wechselwirkung treten. Nachdem das Hauptthema zur Darstellung gekommen ist, vernehmen wir ein längeres Instrumentalstück, das eine Art Kampf darstellt und im Fugato-Style gearbeitet ist. Triumphierend erschallt nun, und rhythmisch durch den 6/8-Tact belebt, das Hauptthema, zum ersten Male im vollem Glanze erstrahlend. Dann kommt ein neues zur

Erscheinung, das in wehevoller Stimmung die Worte illustriert: „Seid umschlungen, Millionen!“ In den Schlusszeilen dieses Teiles: „Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ bietet sich uns eines jener höchsten Wunder der Inspiration, wie in der gesammten Literatur sie nur selten anzutreffen sind und deren jedes den andächtigen Hörer immer mit jenem wehevollen Schauer überrieseln wird, der für manche [mich] von jeher als höchste Wirkung des Kunstschaffens gegolten hat. Das zweite Thema wird nun als Gegenthema mit dem ersten verbunden, wodurch dieses eine noch höhere Steigerung erfährt. Nachdem ein wunderschönes, aber sehr schwer auszuführendes Soloquartett in H-Dur nochmals die Worte: „Alle Menschen werden Brüder, wo Dein sanfter Flügel weilt“ zur Darstellung gebracht hat, beginnt ein Freudentaumel sich mächtig auszubreiten und die vorherigen Stimmungen wie in einem Strudel zu ertränken; gleichwol lässt der Meister jetzt, wo das Hauptthema im Prestissimo bacchantisch ertönt, doch noch einmal wie eine Mahnung an die Würde und Hoheit des ganzen Hymnus, für wenige Tacte, aber mit imposanter Wucht, das Adagio-Tempo hereinbrechen, dann aber schliesst in bacchantischem Taumel das grosse Werk fast wild-freudig ab. –

[Nein, nur zu sehr sehen wir hier vor uns den bedürftigen Menschen, den die Not bedrängt, der der Messe qualvoll abringt, was neue Form weden soll, der die alte Form zerschlägt und der in fast kindlicher Unbehilflichkeit seinem Sänger die Worte in den Mund legt: „O Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere.“ Ebenso wenig <wie> die Grosse Messe können wir die *Neunte Symphonie* [können wir auch die Quartette] als classisch vollendetes Werk in dem Sinne bezeichnen, dass hier, wie Schiller in seinem unerreichten Gedicht *Das Ideal und das Leben* als höchste Anforderung an das künstlerische Schaffen es hinstellt, die vom Künstler gebotne Gabe erscheinen soll als „schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen“, das an ihr „nichts erinnere, sie ausgestoßen habe jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit“.] –

Nicht schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen, stellen, dem Worte Schillers gemäß, diese Kunstwerke sich uns dar; es sind schwer und mühselig verrichtete Arbeiten, die auf steinigem, uncultivirtem Boden neues Ackerland schaffen wollten, und denen man es anmerkt, wie heiss die Arbeit dem Schöpfer geworden ist, wie vielen Schweiss er vergossen hat, und mit wie vielen Hindernissen er kämpfen musste. Gesegnet sei aber sein Heldenmut, dass er vor solcher Arbeit nicht zurückscheute, denn dieselbe ist der Kunst zu Gute gekommen, sie hat ihr ungeahnte Gebiete erschlossen und wird, wenn einmal die Zeiten wieder würdiger, ernster, edler geworden sein werden, gewiss auch noch edler, schöner, mit Genugthuung erfüllender Früchte dieses rastlosen Höherstrebens sich rühmen können. Auch sind diese Werke nicht die Krönung des Gebäudes von Jahrhunderten, wie *Don Juan*, *Zauber-*

flöte, Requiem von Mozart, – nein, es sind mächtige Portale, die eine neue Zeit eröffnen, die zu ungeahnten, höhern, gewaltigeren Zielen hin zu streben einladen. Vor der Hand sind die Portale fast noch mächtiger geblieben, als das meiste, was man hinter ihnen zu sehn bekommt; wenigstens auf dem Gebiete der Instrumental- und der Kirchenmusik. Die eigentümliche und in ihrer Weise grossartige Entwicklung, die mit Richard Wagner die dramatische genommen, wäre aber einfach undenkbar ohne *Missa solennis* und *Neunte Symphonie*.

Die späten Streichquartette

Die letzten Quartette nehmen eine ganz eigentümliche Stellung ein unter Beethovens Schöpfungen. Nachdem er in der *Neunten Symphonie* die Form zerschlagen und zur Gesangsmusik gegriffen hatte, um aus der instrumentalen Wirrnis heraus eine Rettung zu finden, hätte man glauben können, das Schicksal der Instrumentalmusik sei hiermit besiegelt worden. Nach einer kurzen, aber glanzvollen Entwicklung auf dem höchsten erreichbaren Punct angelangt, habe die Unmöglichkeit eines gedeihlichen Weiterschreitens sich augenscheinlich herausgestellt, und dieser Zweig der Tonkunst sei nun verurteilt, entweder brach zu liegen oder sich in Wiederholungen des schon Gesagten zu erschöpfen. Die letzten Claviersonaten, die sämmtlich der letzten Symphonie vorhergehen, würden in diesem Falle nichts beweisen, wol können dies aber die Quartette thun, die alle nachher componirt worden sind. Beethoven gab trotz der *Neunten Symphonie* die Instrumentalmusik nicht auf, auch wollte er sich nicht etwa nur einseitig auf die Kammermusik zurückziehn; denn er plante eine *Zehnte Symphonie*, von welcher uns einige Skizzen erhalten sind. Es wäre sehr interessant gewesen, zu wissen, wie Beethoven sich mit dieser Aufgabe nach der *Neunten Symphonie* abgefunden hätte; da aber bei der geringen Verständlichkeit der vorhandnen Skizzen alle Vermuthungen hierüber sich als müssige Spielereien erweisen dürften, so thun wir besser, uns an die vollendeten Vermächtnisse des Meisters zu halten, nämlich an die fünf letzten Quartette, um durch sie verstehen zu lernen, wie der Meister sich das weitere Vorwärtsschreiten der Instrumentalmusik gedacht hat. –

Wir finden da nun allerdings eine Offenbarung der tiefsten Seelenstimmungen, manchmal in buntem Wechsel mit harmloser, naiver, ja fast kindlich einfacher Fröhlichkeit oder derb drolligem Humor; auffällig in allen Quartetten ist aber der absolut originelle, individuelle Styl, der hie und da vielleicht

an Berlioz streift, mit dem der deutschen nächsten Nachfolger Beethovens, nämlich Schubert und Schumann, jedoch durchaus nichts Gemeinsames besitzt. Jener erschütternden Tragik, wie sie die *Neunte Symphonie* durchzittert, wie sie besonders im Anfang des *Finale*s durch gesteigerte trotzige Wildheit zur Katastrophe hindringt, begegnen wir in den Quartetten aber nicht mehr; dafür macht sich oft eine gradezu unersättliche Lust am Musikmachen bemerkbar, von der wir auch bei Besprechung der Sonate op. 106 Notiz genommen haben und die dazu beiträgt, manchen Sätzen eine ungeheure Ausdehnung zu geben.

Ferner hat Beethoven hier oft in seine Werkstatt schauen lassen; anstatt das vollendet, abgeschlossen vor uns hintretende Kunstgebilde darzubieten, liebt er, uns das Entstehen, sich Krystallisiren mit erleben zu lassen, – eine Art Kunstschaffen, der wir im *Finale* der *Neunten Symphonie* wieder begegnen werden, die ihre Gefahren in sich birgt und für die Nachfolger auch gefährlich genug geworden ist. Denn wenn nach solchen *Procedures* der Meister zum eigentlichen Darstellungsobjecte vorgedrungen ist, bekommen wir dasselbe doch auch in Vollständigkeit zu sehn und zu geniessen, während manche Nachfolger es sehr bequem gefunden haben, uns mit den mühseligen Vorarbeiten vertraut zu machen, nachher uns aber die Hauptsache, das eigentliche Kunstwerk, schuldig geblieben sind.

Für das specielle Verständniss der Beethovenschen Compositionen ist es aber durchaus nötig, von dieser Art des Kunstschaffens, die übrigens, wenn auch lange nicht so ausgesprochen hervortretend, schon in der zweiten Periode sich bemerkbar macht, unterrichtet zu sein, da durch sie Manches begreiflich erscheint, was sonst als launenhaft und seltsam berühren könnte. Nimmt man hierzu die gesteigerte Lust des Meisters am Umgestalten seiner Themen, findet man heraus, dass viele anscheinend für sich stehende Partien nur Variationen, allerdings sehr eigen geartete, eines einzigen Temas bilden, wie z.B. die durch Tempo und Tactart unterschiednen A-Dur-Sätze im *cis-Moll-Quartett*, die dem *Presto* in E-Dur vorhergehn, so schwinden nachgerade die Schwierigkeiten, die sich lange dem Verständnisse gerade dieser Compositionen entgegengestellt, mehr und mehr. Andreerseits aber geraten wir in Erstaunen über so vieles Einfache, absolut Anmutige, allgemein Verständliche, das, bislang unsern Blicken verborgen, nun sich unverhüllt darbietet.

Ein solcher absolut klarer, anmutiger, durchsichtiger, sehr schöner Satz eröffnet das *Quartett in Es-Dur* op. 127. Nach einer kurzen Einleitung von wenigen Tacten ertönt ein mildes, eingängliches Thema, das sich zwanglos fortspinnnt, dem ein zweites, ebenfalls leicht verständliches in g-Moll folgt, worauf mit der Reprise des ersten der erste Teil in der letztern Tonart abschliesst. In ähnlicher Weise, wie dies Beethoven schon früher (z.B. in der *Sonate pathétique*) zu thun liebte (auch Mozart in der *Zauberflöten-Ouvertüre*), tritt nun das *Maestoso* der Einleitung wieder auf, um zum zweiten Theil, der die Durchführung enthält, zu führen. Auch dieses wird an einer Stelle durch Einleitungstacte unterbrochen; die Rückkehr zum ersten Thema in der Haupttonart erfolgt in fein geistreicher Weise, und das Ganze schliesst äusserst anmutig und mild mit einem reizenden *Pianissimo*. – Der zweite Satz (*Adagio* in As-Dur) gibt sich schon weniger leicht für das Verständniss; zwar die ersten Perioden, in welchen das Hauptthema nach wenigen einleitenden Tacten plastisch und klar sich darstellt, werden keinen Zweifel über Beethovens Absichten aufkommen lassen, aber die nun folgenden Variationen verlangen ein recht genaues Studium und besonders ein sehr sorgfältiges Vergleichen mit dem Hauptthema selbst, um überall gleich als Variationen ein und desselben Gedankens erkannt zu werden. In den beiden ersten wird man nicht allzuviel Mühe haben, schliesslich die Aehnlichkeit herauszufinden, besonders, wenn man die verschiedenen Höhepuncte der Melodie ins Auge fasst; nur darf man sich nicht verwirren lassen von der ungeheuren Masse der Noten, die sich besonders in der zweiten Variation ausbreitet und thatsächlich die Uebersicht zu erschweren wol geeignet ist. Dass z.B. das folgende E-Dur-*Adagio* ebenfalls eine Variation darstellt und zwar eine nicht fertig gewordene, ist schon weniger leicht zu erkennen. Hauptsächlich der zweite, mit dem G-Dur-Tacte beginnende Teil lässt aber hierüber keinen Zweifel aufkommen.



Diese Variation schliesst nicht ab, sondern geht unmerklich in eine neue, wieder in A-Dur stehende, reich figurirte von anmutigem Character über. Aus ihr wächst ein kleines Motiv heraus, mit dem der Meister für wenige Tacte sich contrapunctistische Spielereien erlaubt, um dann die letzte Variation, in der die erste Geige das in eine sanft bewegte Sechzehntel-Sextolen-Figur umgewandelte Tema vorträgt, einzuführen. Die Schlusstacte des Themas werden modulatorisch variirt, – dann erfolgt mittelst einiger rückführender Figurationen der Schluss des Satzes in ein-

facher, aber durch Innigkeit fesselnder Weise. Ebenso erfordert die Betrachtung der folgenden grosse Aufmerksamkeit.

Das *Scherzo*, Es-Dur, Vivace, stellt sich als flottes, etwas derbes, energisches Gebilde dar, welches dem Verständniss keine Schwierigkeiten bereitet, wenn man von zwei Unterbrechungen absieht, die der eigentliche Scherzo-Teil durch zwei Allegro-Einsätze mit veränderter Tactart und Melodie erleidet und die als eine Caprice des Meisters aufzufassen sind, wie er besonders in Scherzosätzen dieser Periode sie sich gerne gestattet. Das *Presto* in es-Moll dient als *Trio* und frappirt durch die Modulation des ersten Teils, der nach Des-Dur (statt nach Ges) führt. Ganz dieselbe Abweichung hat sich Beethoven bekanntlich im *Scherzo* der *Neunten Symphonie* gestattet. Das *Trio* ist gross angelegt, gibt sich durchaus klar und wird auf recht geistreiche launische Weise wieder ins *Scherzo* übergeführt. Am Schluss taucht es, wie Beethoven das oft liebt, noch einmal andeutungsweise auf. Das *Finale* führt nach einigen energischen Tacten sich durch ein gemüthliches, beinahe an Haydn erinnerndes Hauptthema ein, das, sehr flott fortgeführt, fast das einzige zu bleiben scheint, bis dann doch ein Gegentema herangezogen wird. Nach Rondoart geht Beethoven wieder erst zurück mittelst der energischen Einleitungstacte, die nun aber selber herhalten und eine contrapunctistische Behandlung erleiden müssen. Aus ihnen erwächst [das zweite Thema] ein kurzes neues Motiv, das bald zum ersten Hauptthema, jetzt in c-Moll, zurückführt, woran sich dann der sogenannte Durchführungssatz schliesst. Dieser, wie die nun der Tradition gemäss erfolgende Repetition des ersten Teiles, bietet für das Verständniss gar keine Schwierigkeit, enthält aber viel Interessantes und Originelles, ebenso wie die vorangegangnen Abschnitte. Auffallend ist aber, dass der Meister an dies *Alla breve-Vivace* noch ein *Allegro con moto* im 6/8-Tacte anhängt, jedenfalls weil er hiervon noch eine Steigerung der schon hoch gestiegenen Lebendigkeit erwartet. Dieselbe tritt in C-Dur ein mit einem anscheinend neuen, freundlich anmutenden Motive, welches bald darauf in As-Dur, dann in E-Dur erscheint, um sich von dort aus der Haupttonart zuzuwenden und das gesammte Werk glänzend abzuschliessen. Es ist aber nichts anders als das Hauptmotiv des *Finales*, im Rhythmus verändert und mit ganz neuer Figuration ausgestattet. Das *Finale* [Quartett] verlangt sehr vorzügliche Spieler, dürfte dann aber immerhin eine dankbare Aufgabe darbieten. Im Allgemeinen macht dieses Quartett einen durchaus freundlichen Eindruck; gewisse Härten, die namentlich im *Scherzo* hervortreten, wirken beim Hören weniger schreckhaft, als wenn man ihnen beim Lesen begegnet. Da diese Bemerkung überhaupt auf viele Werke der letzten Periode bezogen werden kann, dürfte es somit rätlich erscheinen, die Bekanntschaft derselben sich zuerst durch das Gehör zu vermitteln; und wenn man den Totaleffect in sich aufgenommen, von der betreffenden Schöpfung ein Bild erhalten hat, das Studium durch Lecture nachfolgen zu lassen.

Das grosse *B-Dur-Quartett* op. 130 beginnt mit einer kurzen Einleitung, der ein sehr bewegtes *Allegro* folgt, das fast fugenartig berührt und dessen erster

Theil sich wunderbarer Weise nach dem für die Streichinstrumente schwierigen Ges-Dur wendet, worin er abschliesst. In der Durchführung lässt der Meister das *Allegro* sehr oft durch das *Adagio* der Einleitung unterbrechen; er führt uns dann ein neues Motiv vor, das aber bestimmt ist, mit dem ersten Hauptthema combinirt zu werden. Die Rückkehr nach der Haupttonart erfolgt bald, und abgesehen von einem abermaligen, etwas länger andauernden Hereintreten der Einleitung kurz vor dem Schluss findet sich nichts, was die Verständlichkeit erschweren oder als bemerkbares Abweichen von alten Traditionen gedeutet werden könnte.

Das hierauf folgende *Presto* in b-Moll ist kurz gefasst, hat einen derb lustigen Character und bedarf mit seinen leicht fassbaren Themen in keiner Weise einer Erklärung. Ihm folgt ein schönes graziöses *Andante* in Des-Dur, bei dem die Bratsche die Hauptmelodie zuerst vorträgt; ein Stück, das, obwol die gewöhnliche Form innehaltend, doch sehr ausgedehnt und an ungewohnten Wendungen reich ist, dass man wohl thun wird, es sich öfters anzuhören und gründlich zu studiren, um mit dem Inhalte vertraut zu werden. Dieses Studium wird sich aber lohnend erweisen, denn Uebrigens gehört das Stück mit zum reizvollsten, was die letzten Quartette an langsamen Sätzen darbieten und überrascht überall durch die Fülle des Reichthums, der oft in nur wenigen Tacten zusammengedrängt ist. Auf diesen Des-Dur-Satz bekommen wir unmittelbar einen andern in dem weit entfernten G-Dur zu hören, ein Wagniss von Nebeneinanderstellung weit entfernter Tonarten, dem wir sonst auch in den letzten Compositionen des Meisters nicht begegnen. Allerdings ist nicht zu übersehn, dass sowol *G* wie *Des* zur Haupttonart *B* im Verwandschaftsverhältnisse stehen und diese Rücksicht für Beethoven vielleicht ausschlaggebend gewesen ist. Das Stück, der, *Alla danza tedesca* genannt, den gemüthlichen deutschen Walzer-Character trägt und sich auszeichnet durch eine sehr feine, geistreiche und wohlklingende contrapunctistische Arbeit. Dem Verständniss bietet er aber keine erheblichen Schwierigkeiten. Als fünfter Satz folgt ein sehr innig gehaltenes, *Cavatine* genanntes *Adagio*, das gewissermassen wie ein Lied ohne Worte anmutet, wenn auch die übrigen Stimmen keineswegs als nebensächlich vor der ersten Violine zurücktreten, sondern reich bedacht sind. Dasselbe ist kurz gefasst und erfordert, um begriffen zu werden, ebenfalls kein andauerndes Studium, äussert aber eine, wie gesagt, sehr eindringliche Wirkung. Das *Finale* (B-Dur) zeigt das echt Beethovensche humoristische Gepräge, mit genialem Übermuth beginnt es in c-Moll, um erst als Nachsatz das B-Dur zu bringen. Ueberraschende Züge finden sich in Fülle durch den ganzen Satz verstreut, die Genialität des aus dem Vollen schöp-

fenden Meisters verläugnet sich nirgends, und trotzdem ist das Ganze leichter verständlich wie viele Sätze aus dieser Periode und von einer derben Lustigkeit durchflutet, die sofort für sie einnehmen muss. – Zu gleicher Zeit ist dieser Satz interessant als die letzte Arbeit Beethovens, indem er ihn in Gneixendorf während seiner letzten Krankheit schrieb, um an Stelle der Fuge zu treten, die, als op. 133 später separat herausgegeben worden, einen sehr wilden Character bekundet, wenig eingänglich erscheint, und das Quartett kaum so wirkungsvoll abgeschlossen hätte wie sein jetziges *Finale*. Die andern drei Quartette sind zum Teil erst nach Beethovens Tode als *Œuvres posthumes* veröffentlicht worden; da sie aber vollständig zu Ende geführt waren, müssen sie gleichfalls vor diesem *Finale* geschrieben worden sein. – Eine grosse Beliebtheit hat sich das in a-Moll (op. 132) zu erwerben gewusst, obwol es keineswegs zu den leicht verständlichsten gerechnet werden kann und bei seiner grossen Ausdehnung und Länge nicht so leicht zu übersehn ist wie manche kurz gefassten Sätze des vorher genannten. Nach einer kleinen Einleitung tritt ein gefühlvoll bewegtes *Allegro* auf, in dem die F-Dur-Gesangsmelodie durch einfache Schönheit fesselt. Im Durchführungsteile erfolgt ein jäher Abbruch, nach welchem der Meister gewissermassen aufs Neue beginnt, und durch manche launische und capriciöse Einzelheiten dem Verständniss suchenden Hörer recht schwere Nüsse zu knacken giebt. Bei dem heftigen Laufe in e-Moll möchte man glauben, der Durchführungsteil sei schon zu Ende, da der erste Teil sich von hier aus, freilich in den Tonarten e-Moll und C-Dur, ziemlich getreu wieder abspielt; dies ist aber ein Irrtum, indem die wirkliche Wiederholung später und in der Haupttonart des Satzes erfolgt. Das Ganze trägt einen entschieden leidenschaftlichen Character und erinnert in den originellen Wendungen der Tonsprache kaum an eines der anderen Beethovenschen Werke. Ihm folgt ein reizendes *Allegro non tanto* mit einem recht gemüthlichen, sehr eingänglichen Wienerisch anheimelnden Thema, in welchem eine grosse Kunst und Feinheit der Arbeit oft unsere Bewunderung erregt, das aber trotzdem dem Verständnisse auch des Laien keine Hindernisse in den Weg legt.

Anders verhält es sich mit dem nun eintretenden sehr gross angelegten langsamen Satze, den Beethoven als *Canzona in lydischer Tonart, von einem Geheilten als Dankgebet der Gottheit entgegengebracht*, betitelt hat. Nach kurzen, canonisch gestalteten Einleitungstacten ertönt ein Choral in der erwähnten Tonart, die bekanntlich die sieben Stufen *f-g-a-h-c-d-e* enthält. Zwischen den Choralzeilen ertönen immer canonische Zwischenspiele. Hie-

rauf setzt in D-Dur ein kräftiges *Andante* ein, das nach Beethovens beigefügter Bemerkung das Erwachen der Kräfte und den neuen Lebensmut versinnlichen soll. Dann erfolgt Rückkehr zum Choral, doch kommt die canonische Einführung, die bei Beginn des Chorals das erste Mal verstummte, jetzt als nebenhergehende Begleitung zu ihrem Rechte. Nach einer Wiederholung des kraftvollen D-Dur-*Andante* ertönt dann zum dritten Male der Choral; die Begleitung, die nach Beethovens Vorschrift mit innigstem Ausdruck gespielt werden soll, ist reicher gestaltet, während die Noten des Chorals selbst nun eine canonische Behandlung erfahren: Derselbe tritt häufig nur als Teil einer Verszeile auf, zuletzt gar nur tactweise, und verklingt, gewissermassen verlöschend. Der wunderbare Schluss mit dem F-Dur-Dreiklang, an Stelle dessen wir nach unserm heutigen Gefühl ein C-Dur erwarteten, macht einen zwar befremdlichen, aber sehr feierlichen Eindruck.

Als ein frisches munteres Stück von allerdings nur kurzer Dauer gibt sich ein hierauf folgender lebhafter Marsch in A-Dur (3/4-Tact), der, durchaus allgemein verständlich, abgelöst wird von einem kleinen Abschnitt. Dieser verrät den Uebergangscharacter und soll uns zum *Finale* führen. Lebhaft und sehr leidenschaftlich gehalten, bildet es jedenfalls den Gipfelpunct des Werkes und ist von ganz bedeutender Ausdehnung. Am Ende bietet uns der Meister ein *Prestissimo*, in welchem die ungeheure Höhe, in der das Violoncell sich lange Zeit hindurch bewegt, auffällig wird. – Das Ganze schliesst in fröhlichem A-Dur, – ein tiefes *c* der Bratsche und des Violoncells, das kurz vor dem Schluss noch in überraschendster Weise mitten in den lebhaften Jubel hereingeschleudert wird, ist als echt Beethovensche, hier sehr wirksame und enorm frappirende Caprice zu bezeichnen. –

Das op. 135 in F-Dur berührt [kommt mir vor] als eine Schöpfung, die um einiges hinter den andern letzten Quartetten zurücksteht. Gewisse Härten, die ja bei Beethoven nicht selten sind, hier aber doch manchmal in etwas aufdringlicher Weise sich geltend machen, mögen vielleicht milder zu beurteilen sein in Anbetracht des kurz nach Vollendung der Tonschöpfung erfolgten Todes unseres Meisters, da dieser möglicher, ja sogar wahrscheinlicher Weise noch daran gefeilt und Manches geändert haben dürfte. Insbesondere sind es aber einige der Gedanken selbst, die nicht soviel Mark und Kraft besitzen als die den andern Quartetten zu Grunde liegenden. Sein innerstes Ich, vom *Finale* etwa abgesehn, ist anscheinend hier weniger in Mitleidenschaft gezogen worden, seine persönliche Anteilnahme geringer gewesen, und die Wirkung

des Ganzen erweist sich in Folge dessen als um einige Grade kühler berührend.

Ein recht originell beginnendes, gefälliges *Allegretto* eröffnet das Werk, in dem die eigentümlich berührenden Septimenschritte der Melodie auffallend erscheinen, – allerdings später, wo sie in vorzüglicher Weise contrapunctistisch umrahmt werden, uns auch Gelegenheit geben, die grosse Kunst des Meisters zu bewundern. Auf diesen ziemlich kurz gefassten und in schlichter Weise abschliessenden Satz folgt ein *Vivace* f-Moll von recht sonderbarem, hie und da etwas widerhaarigem Character, dem aber entschiedenste Eigenartigkeit unbedingt zuzusprechen ist. Die Melodie hat manchmal einen eigentümlich schleppenden Gang, und auch die dazu ertönden Contrapuncte muten uns oft recht seltsam an. Ein recht inniges ausdrucksvolles und einfach gestaltetes *Lento* schliesst sich an, das geringe Ausdehnung besitzt, in Des-Dur steht und in einem kleinen cis-Moll-Mittelsatz von etwas tragischer Färbung den einzigen Gegensatz zum Hauptinhalt darbietet. Bedeutender als die vorangegangnen Sätze stellt sich unzweifelhaft das *Finale* dar, das die Ueberschrift trägt: *Der schwer gefasste Entschluss*, geteilt in die Frage: „Muss es sein?“ – und die Antwort: „Es muss sein“, welchen die Motive in Noten beigefügt sind. Die Frage, düster gehalten, wird in einem kurzen *Grave* erledigt, während das nun folgende *Allegro* mit dem zweiten, energisch kräftigen Motive beginnt und dasselbe in ebenso energisch kräftiger, derber, manchmal harter Weise zu Ende führt. Derber, manchmal hart, mit einem Motive sogar ans Triviale streifend, gibt es sich doch kund als echt Beethovensches Kind; des Meisters Genialität verläugnet sich auch hier nicht trotz anscheinender Ungebundenheit und Nachlässigkeit; auch ist die Form ziemlich knapp gehalten und bieten sich dem Verständnisse keine erheblichen Schwierigkeiten.

Zu weit höhern Gipfeln leitet uns aber das ganz herrliche *cis-Moll-Quartett* op. 131, ein Werk von riesiger Ausdehnung, das lange als das schwer verständlichste galt, aber unter allen Beethovenschen Quartetten die Krone zu verdienen scheint, insbesondere wegen seines ausserordentlichen Gedankenreichtumes, einer Tonsprache von höchstem Adel und glühendster Leidenschaft und einer, allerdings auch in vielen andern Werken gleicher Gattung zu bemerkenden Meisterschaft thematischer Gestaltung. Das Quartett beginnt mit einem ziemlich ausgedehnten *Adagio* von ernster, ja düsterer Färbung. Das bedeutende Hauptthema wird mit aller erdenklichen contrapunctistischen Kunst behandelt, z.B. erscheint es später in der Verkürzung, die zugleich mit der frühern Gestaltung desselben erklingt, oder auch mit veränderter Stellung in Bezug auf die Tactteile. Es verhallt zuletzt in feierlich geheimnisvoller Weise mit dem harmonielosen Einklange der vier Instrumente, die den Ton *cis* angeben. Unmittelbar hieran schliesst sich ein wunderschöner D-Dur-Satz mit einem sehr eingänglichen, einschmeichelnden Hauptthema, in dessen unablässigen Neugestaltungen der Meister gewissermassen schwelgt und dessen Entwicklung und Aufbau auch dem Laien leicht über-

sichtlich erscheinen wird. Hieran schliesst sich ein kurzer, recitativartig gehalten Satz, der zu dem nun folgenden Tema mit Variationen führt, einem sehr lang ausgedehnten Abschnitt.

Anscheinend wird er durch Tempo und Tactart in eine Menge kleiner Teile aufgelöst, aber weil all diese Teile sich eben nur als Variationen ein und desselben Themas darstellen, muss er als Ganzes aufgefasst und genossen werden. Ist man hiervon unterrichtet, so schwindet auch die Schwierigkeit, in der Gesamtform dieses Quartettes sich zurecht zu finden. Wir haben denn den letztgenannten Abschnitt als dritten Hauptsatz aufzufassen, welchem ein grosses *Presto* folgt, das vermittelt eines kurzen *Adagio* mit dem *Finale*-Sätze verbunden wird. Was die Variationen selbst betrifft, so wäre hier nur zu erwähnen, dass die erste sich unmittelbar an das Tema anschliesst, welches letzteres aus zwei gleich grossen Teilen bestehend, 32 Tacte zählt. Die zweite Variation, *piu mosso* bezeichnet, unterscheidet sich von der figurenreichen ersten durch harmonische Einfachheit und einen etwas flotten Character, doch steht auch sie noch in der Haupttonart des ganzen Abschnittes A-Dur; ebenso wie das folgende *Andante moderato lusinghiero*. So vollkommen verschieden sich die Gestaltungen darstellen, in welchen der Meister von nun an das Tema vor uns hintreten lässt, so unschwer lässt sich dasselbe doch stets in seinen Grundzügen erkennen, und die Verständlichkeit des Ganzen würde viel gewonnen haben, wenn gleich von Anfang an diesem Abschnitt der Titel gegeben worden wäre: *Tema mit Variationen*. Dass Tactart, Tonart und Tempo gewechselt werden, ist, wenn auch nicht in gleichem Masse, schon bei Mozart vorgekommen, und wenn Beethoven auf diesem Wege weiter vorwärts schritt, so konnte er sich auf die besten Vorbilder berufen. Nach einem weitem *Adagio* immer noch in A-Dur, folgt ein *Allegro* in derselben Tonart; hierauf kommt wieder ein *Adagio* im 9/4-Tacte, das schliesslich mittelst einiger recitativartiger Perioden zu einem *Allegretto* führt, das in a-Moll scheinbar beginnt, aber mit seinem wirklichen Hauptgedanken auch erst in A-dur einsetzt. Auch ist die Tonart A-Dur, von einem a-Moll-Satz abgesehen, in den gesammten Variationen gar nicht gewechselt worden, wol aber haben Tempo und Rhythmus sich unaufhörlich geändert.

Das nun folgende übermütige *Presto* in E-Dur, das aber im Thema selbst stets nach cis-Moll hinüberdrängt, ist ein echtes Kind Beethovenschen Humors. Er hat augenscheinlich sehr grosse Freude daran gehabt, denn er wiederholt es sowie die daran sich knüpfenden Perioden so oft, dass es fast über das gewöhnlich für zulässig gehaltne Maass hinauszugehn scheint. An genialen Zügen und fortwährenden Ueberraschungen ist aber dieser Satz so reich, dass man sich dies wol gefallen lassen kann. Das nun folgende gis-Moll-

Adagio mit einem schwermütigen eindringlichen Thema, dem man eine grössere Entwicklung gönnen möchte, führt sehr rasch zum *Finale*, das dem Ganzen die Krone aufsetzt. Ein Geist, Leben und Feuer sprühendes Tonstück, wie es wenige von gleicher Wirkung in der Quartettliteratur gibt, weiss es uns nicht nur bis zum letzten Tacte zu fesseln, sondern unser Interesse dermassen zu steigern, dass wir zuletzt, wo alles anscheinend ermattet zusammenbricht, fast den Eindruck davon tragen, als ob wir einer Tragödie beigewohnt hätten.

Wenn ich hiermit meine Betrachtungen über des Meisters Leben und Wirken schliesse, kann ich mir doch nicht versagen, ihnen einiges mitzuteilen aus der vorzüglichen allgemeinen Charakteristik Haydns, Mozarts und Beethovens, die eine Vorlesung der Brendelschen Musikgeschichte ausfüllt und die so vortrefflich gelungen ist, dass man schwerlich an ihre Stelle etwas Besseres setzen, schwerlich ihr das Prädicat classisch verweigern kann. Brendel äussert sich u.a. folgendermassen. (S. 304/05, 306-308)

Hatte Beethoven auch lange zu warten, bevor er nach vollem Verdienste gewürdigt und anerkannt war, so hatte man doch früh genug begriffen, dass mit ihm ein Haydn und Mozart ebenbürtiger Genius auf den Schauplatz getreten sei. Soll nun noch durch ein der Weltgeschichte entnommenes Bild das Verhältniss Mozarts und Beethovens gekennzeichnet werden, so möchte man wol sagen, dass der erste sich mit Octavianus vergleichen lasse, der, nachdem die Römer unbestrittene Gebieter der damals bekannten Erde geworden, als Kaiser Augustus sich zum Herrn des Besitzes machte und durch die Ordnung, Gesetzmässigkeit und Friedlichkeit seiner Herrschaft ermöglichte, dass man des Errungenen sich völlig bewusst und seiner froh werde, es wirklich geniessen konnte. Andererseits, dass Beethoven sich darstellt wie ein Columbus, dem es nicht genügt, sich am allgemein Bekannten zu erfreuen und diesen Besitz mit Kunst und Geschick zu cultiviren, sondern der darnach trachtet, ganz Neues, Unbekanntes zu finden, weil ihm sein Geist sagt, es müsse vorhanden und auffindbar sein und der sich nun hinauswagt wie ein Abenteurer in die schreckhaften Wildnisse des Oceans, hoffnungsvoll, aber durch nichts unterstützt als die Kraft seine Persönlichkeit und seines Glaubens. Es kann kein Zweifel sein, auf welcher Seite im Reiche der Kunst, bei der Schönheit die höchste Forderung, wir die höchste Schönheit finden werden; aber eben so wenig darüber, welche künstlerische Persönlichkeit als die für die Neuzeit ausschlaggebende [imposante] erscheinen wird.

FRANZ SCHUBERT

Beethovens grösster Nachfolger auf dem Gebiete der Instrumental- und überhaupt der intimen, nicht dramatischen Musik, sollte schon ein Jahr nach des Meisters Tode der Welt wieder entrissen werden. Es ist Franz Schubert, dessen Name mit dem deutschen Liede für alle Zeiten verknüpft bleiben wird. Am 31. Januar 1797 wurde er im Haus zum roten Kratzen Nr. 72 der Vorstadt Himmelpfortgrund zu Wien geboren, war also ein Kind der damaligen musicalischen Welthauptstadt. Wenn auch die Familie aus Oberschlesien stammt, soll doch ein Onkel des Componisten bereits 1777 als Lehrer in Wien fungirt haben. Ihm folgte bald sein Bruder Franz, Vater des Componisten, der ebenfalls dem Lehrertum sich zugewendet hatte und 1796 eine Stelle in der Vorstadt Lichtenthal erhielt. Mit 19 Jahren verheiratet, wurde er Vater einer Familie von 14 Kindern, von denen allerdings nur fünf am Leben blieben. Unser Meister war der jüngste der ganzen Anzahl. Trotzdem der Vater Mühe genug hatte, die Seinen durchzubringen, schloss er doch, nachdem 1812 die Gattin gestorben, eine neue Ehe, aus der wieder fünf Kinder hervorgingen. Franz Schubert, der Sohn, blieb bis zu seinem zehnten Jahre im Hause und erhielt dann nach befriedigend überstandner Prüfung eine Stellung in der kaiserlichen Hofcapelle, mit welcher ein Platz im Stadt-Convict verbunden war. Sein musicalisches Talent hatte sich sehr frühzeitig geregt, aber auch im allgemeinen Schulunterricht hatte er sich stets vor andern ausgezeichnet.

Nachdem er Violin- und Gesangunterricht erhalten und seinen Singmeister – der ihm gar nichts Neues beibringen konnte, weil Franz schon alles zu wissen schien –, in Erstaunen versetzt hatte, erhielt er von seinem ältern Bruder Ignaz Unterricht in den Anfangsgründen des Clavierspiels, emancipirte sich aber bald von seinem Lehrer und überholte ihn in kurzer Zeit so, dass dieser ihn als Meister anerkennen musste. Im Stadtconvict wurde er den Kapellknaben zugeteilt und hatte Gelegenheit, die bedeutendsten symphonischen Meisterwerke kennen zu lernen. Haydn, Méhul, Mozart brachten überwältigende Eindrücke auf ihn hervor, bis Beethovens Geist so mächtig auf ihn wirkte, dass die andern Einflüsse dagegen zurücktraten. Bei den Übungen wirkte Schubert nicht nur als Bratschist, sondern oft auch als Dirigent mit; als sein Harmonielehrer bald genug die enorme Begabung des Schülers er-

kannte, dem er nichts weiter beibringen konnte, übernahm Salieri den theoretischen Unterricht. Aber auch dieser hochangesehne Musiker, der Rival Mozarts in der Gunst des Publicums und des Kaisers Joseph II., musste bald zugestehn, Schubert sei ein Genie: Er könne alles, was man verlange, componiren: Opern, Messen, Streichquartette, Lieder. Schubert blieb zwar nicht lange sein Schüler, hielt aber sein Andenken in hohen Ehren und bewahrte ihm volle Dankbarkeit.

Gesellig, wie er von Jugend auf gern gewesen, schloss er im Convict Freundschaftsbande, die für jene kümmerlichen Tage wol als der schönste Gewinn des Jünglings bezeichnet werden müssen. Hier sind die Namen Spaun, Stadler, Holzapfel, Senn zu nennen, denen Schubert von Herzen zugegangethan wurde und blieb [und die ihm während seines so sehr kurzen Lebenslaufes treue Cameraden blieben].

Die pecuniären Verhältnisse der betreffenden waren überaus dürftig und armselig, aber der unverwüsthliche Humor und die unbesiegbare Musikbegeisterung halfen den jungen Leuten Alles überwinden. Von Opern wurde Schubert hauptsächlich durch Cherubinis *Medea*, Boieldieus *Johann von Paris*, besonders aber Glucks *Iphigenie in Tauris* angezogen. Die Milder-Hauptmann, die sich hierin auszeichnete, fand sich bekanntlich später von Schuberts Gesängen lebhaft angesprochen und trat während ihres Berliner Aufenthaltes in brieflichen Verkehr mit ihm.

Von 1814–16, drei Jahre hindurch, wirkte Franz, der sich von seinem Vater hierzu hatte überreden lassen, als Schullehrer. Theils soll die drohende Militärconscription, von der damals die Lehrer befreit waren, theils die Furcht des Vaters vor der Unsicherheit einer Componistenlaufbahn dazu beigetragen haben, einen solchen Entschluss zu fassen. Dass er mit mannichfachen Widerwärtigkeiten in dieser Periode zu kämpfen hatte, ist durch einen Brief seines Bruders Ignaz, der auch Schulmeister war und blieb, festgestellt; ebenso aber auch, dass trotzdem der junge Meister gerade in dieser Epoche eine ganz erstaunliche musicalische Fruchtbarkeit entwickelte. Unter einer Menge von Cantaten, Singspielen, Opern, Symphonien, von denen vieles unwiederbringlich verloren gegangen zu sein scheint, sei nur die *G-Dur-Messe* hervorgehoben, die bereits zu Schuberts schönsten Kirchencompositionen zählt, sowie das 1811 in Wien mit grossem Erfolg aufgeführte zweite *Stabat mater*.

Noch wichtiger als die hier genannten Compositionen erscheinen nun aber unbedingt die bereits von 1813 an massenhaft entstandenen Lieder für eine Singstimme. Waren unsere frühern Meister dem Liede hauptsächlich deswegen nicht nahegetreten, weil sie sich zu sehr in die Opernformen der Cavatine, Arie und des Recitativs sowie in die den beiden erstgenannten eigentümliche Tradition der öftern Wortwiederholung eingelebt hatten, so konnte andererseits die Composition der Lieder durch Reichardt und Zelter, welche genau sich an Ton und Versmass des Liedes zu halten und besonders der Goetheschen Lyrik ein musicalisches Gewand zu schaffen bestrebt waren, doch nicht zur Meisterschaft geführt werden, da beide Musiker zu trocken, zu fantasielos und auch zu wenig kühn angelegt waren, um das erlösende Wort zu finden. Dieses sollte Franz Schubert vorbehalten bleiben, und hierdurch sollte er sich einen Platz erringen, der ihm allein und neben den grössten Gestirnen am Musikhimmel zugehört.

Interessant ist es jedenfalls, dass auch er erst über Arie, dramatische Scene, zusammengesetzte Stücke, die aus mehreren verschiedengearteten Teilen bestehen, zur Form des einfachen Liedes vorgedrungen ist und dass seine ersten Versuche ziemlich formlos ausgefallen sind. Eine Zeitlang wurde er mächtig durch das edle Pathos der Schillerschen Dichtungen ergriffen, später äusserte Matthisson, der damalige sentimentale Modedichter, Verfasser von Beethovens *Adelaide*, grossen Einfluss auf ihn. Er begeisterte sich dann für Ossian, sollte das höchste Ziel des musicalischen Lyrikers aber erst erreichen durch Anschluss an den grössten poetischen Lyriker: Goethe. Von den nahezu 100 Goetheschen Liedern, die Schubert componirt hat, fallen über ein Dutzend in das Jahr 1815, und die Mehrzahl der Schöpfungen des 18-jährigen Künstlers gehört bereits zu den Perlen seiner Muse. Es sei nur an das unübertreffliche *Gretchen am Spinnrade* erinnert, das bereits im Oktober 1814 niedergeschrieben worden. Im October 1816 entstand der allbekannte *Wanderer*. Das viel längere Gedicht vom *Schmidt von Lübeck* ist von Schubert für seinen musicalischen Zweck zusammengestrichen worden, ein bedeutsamer Zug, der uns erkennen lässt, wie genau der Componist sich der Grenzen seiner Kunst bewusst geworden, wie genau er das Uncomponirbare vom Gegenteile zu unterscheiden gelernt hatte. –

Drei Freunde, welche Niggli, der treffliche Biograph des Meisters, charakterisirt als den Nothelfer, den Dichter und den Sänger, sollten ihm in der fol-

genden Zeit sehr förderlich werden. Nachdem Schubert bei einer Bewerbung um eine Schulstelle in Laibach nicht berücksichtigt worden war, lernte er einen jungen Studenten, Franz von Schober, aus Schweden gebürtig, kennen, der, für Schubertsche Lieder schwärmend, den Componisten aufsuchte und, als er ihn von der Last der Schulgeschäfte fast erdrückt fand, den Plan fasste, den Künstler zu sich zu nehmen. Da Schobers Eltern ihre Einwilligung gaben, zogen beide als Cameraden in die Landskronngasse; nach 6 Monaten nahm aber Schubert, weil Schober das Logis benötigte, beim Dichter Mayrhofer Quartier, doch blieben seine Beziehungen zum ersten bis zu seinem Lebensende die intimsten. Mayrhofer, 1787 geboren, scheint eine bedeutende Persönlichkeit gewesen zu sein, die auf Schuberts Lebensweise einen gewissen Zwang, aber keinen übel wirkenden, ausgeübt haben mag; als Poet hat er nur Mässiges geleistet, und wenn wir seiner wie auch Rellstabs als Poeten heute noch gedenken, so geschieht es nur, weil der Meister den stimmungsvollen, aber nicht poetisch hervorragenden Gebilden der beiden durch seine Töne ein unsterbliches Gewand verliehn hat.

Am wichtigsten für den jungen Meister wurde die Bekanntschaft mit dem Tenoristen des Wiener Hofopertheaters, Johann Michael Vogl. 1817 trat Vogl in Schuberts Zimmer, sah einige Gesänge durch und behandelte ihn mit anscheinend herablassendem Wohlwollen. Gleichwol muss er einen tiefen Eindruck davon getragen haben, denn er begeisterte sich bald in viel höhern Masse für den Componisten, erlangte aber zu gleicher Zeit auf dessen Production einen Einfluss, der als im wesentlichen günstig bezeichnet werden kann. Als Künstler hochbedeutend, fast 30 Jahre älter als Schubert, damals auf der Höhe seines Ruhmes stehend, glänzte er insbesondere durch seine geistvolle Declamation. Er besass bei classischer Bildung das feinste Gefühl für den Rhythmus der Sprache, machte Schubert auf wertvolle Dichtungen aufmerksam, die er ihm in hinreissender Weise vordeclamirte, er wies ihn besonders auf das dramatisch Wirksame, auf den möglichst treffenden Ausdruck entscheidender Stellen hin; bewog ihn allerdings hie und da auch zu Berücksichtigung seines individuellen eigen gearteten Organes, verleitete ihn wol auch zu durch den Text nicht gerechtfertigten Verzierungen und erlaubte sich selbst so Vieles in den Compositionen zu verändern, dass für die Richtigstellung des Original-Manuscriptes Schwierigkeiten entstanden sind. Diese Umstände sowie die grosse Verschiedenheit des Alters verhinderten,

dass eine wirkliche Freundschaft die beiden verband; dass beide sich aber sehr hoch schätzten, ist durch mannichfache Zeugnisse beglaubigt.

In Josef Gahy fand der Meister einen Pianisten, der später der beste Begleiter seiner Gesänge werden sollte. Nach dessen Bericht muss Schubert selbst eine bedeutende Fertigkeit als Clavierspieler besessen und besonders viel auf weichen gesangvollen Anschlag gegeben haben. Seine Lieder, bei denen er sich streng im Tacte hielt, begleitete er hinreissend schön; nur die grosse *Wandrerfantasia* mag ihm zu schaffen gemacht haben. Als er bei ihrem Vortrage in einem Bekanntenkreise während des letzten Satzes stecken blieb, sprang er mit den Worten vom Sitze auf: „Das Zeug soll der Teufel spielen!“ Weiter ist hier der Brüder Anselm und Josef Hüttenbrenner zu gedenken, als Männer, die mit dem Meister während seines Lebens herzliche Freunde geblieben sind. Josef wurde bald mit Mayrhofer zusammen sein Hausgenosse und nahm ihm viel mühselige und zeitraubende Beschäftigungen wie Correcturen, Correspondenzen mit Verlegern etc. ab. In diese Jahre 1815 bis 1818 gehören die Compositionen der *Gruppe aus dem Tartarus*, *Schwager Kronos* und *Ganymed*, ein B-Dur-Trio für Streichinstrumente wie die Sonaten op. 53, 120, 122, 145 und 147.

Das Jahr 1818 wurde bedeutend für den jungen Mann durch einen Aufenthalt in Ungarn, da er, obwol allem Unterricht erteilen sehr abgeneigt, sich doch hatte bereit finden lassen, ein Engagement beim Grafen Esterhazy als Musikmeister seiner Familie zu übernehmen. So blieb Schubert im Sommer auf dem Landgute Zelèsz und verlebte, da die Familie sehr musicalisch war und ein brauchbares Quartett sich bald zusammengefunden, recht angenehme Zeit. Er schrieb für dasselbe vortreffliche Vocalcompositionen, studirte aber auch grössere Werke wie die Haydnschen Oratorien und Mozarts *Requiem* ein, wozu Comtesse Caroline am Flügel begleitete. Dieser Dame, für die er eine tiefere Neigung gefasst zu haben scheint, widmete er die herrliche *f-Moll-Fantasia* op. 103 zu vier Händen; von dem Einfluss, den die ungarische Volksmusik auf ihn geäussert und der sich auch in der grossen *C-Dur-Symphonie* noch sehr bemerkbar macht, zeugt aber das *Divertissement à la Hongroise* op. 54. Auch lernte er den Baron von Schönstein kennen, der sich die grösste Mühe um die Verbreitung Schubertscher Gesänge gab und über dessen innige Vortragsweise später selbst Liszt seine rückhaltloseste Anerkennung äusserte. Hier entstanden auch die ersten Walzer, die bekanntlich diese Tanzform concertfähig machen sollten und die *Sechste Symphonie* in C. Im Jahre 1819 brachte der Opern-Tenorist Jäger ein Schubertsches Lied

zu erstmaliger Aufführung mit enormen Beifall; die Aufführung einer Oper, auf die Schubert hoffte, war aber nicht zu ermöglichen; denn der Rossinicultus stand jenesmal in Wien in höchster Blüte. Anfang Sommer unternahm Schubert mit Vogl einen Ausflug nach Oberösterreich, von dem er erst im Herbst zurückkehrte. Neben andern Compositionen fällt in diese Periode das bekannte reizende *Forellenquintett*.

Das Jahr 1820 verlief still, zeitigte aber reiche Früchte. Eine einactige Gesangsposse, die im Kärthnerthortheater zur Aufführung gelangte, *Die Zwillinge*, erlebte sechs Aufführungen. Wertvoller war die Musik zur *Zauberharfe*, die Schubert in wenigen Wochen schrieb; doch konnte das läppische Stück durch seine interessanten Weisen nicht über Wasser gehalten werden, auch äusserte die Kritik sich sehr abfällig. Die prächtige Ouverture ist uns als die zu *Rosamunde* erhalten geblieben und nach Niggelis Zeugnis stehen die Entreacts auf ziemlich gleicher Höhe. Auch ein Werk oratorischen Characters, *Lazarus*, schrieb Schubert zu dieser Zeit, doch weiss man nicht, ob er dasselbe vollendet hat, da der letzte Teil, der gerade das Interessanteste, die Auferstehung, darbietet, nie aufgefunden wurde. Auch beschäftigte ihn eine Oper *Sakuntala*, die nicht über den Entwurf der beiden ersten Acte hinaus gedieh; ferner wurden mehrere Gesangs-Compositionen vollendet wie *Psalm 23* und Goethes *Gesang der Geister über den Wassern*. Was die Instrumentalmusik betrifft, so ist hier die berühmte *Wandrerfantasia* op. 15 zu erwähnen, deren schon gedacht worden ist.

Nach Niggelis Bericht hätte Schubert 1821 seine Lage vielleicht sehr verbessern können, da hochgestellte Leute wie Graf Dietrichstein ihm mit Sympathie näher traten und sehr günstiges Zeugnis über seine Begabung ablegten. Subscribenten wurden gesammelt, um Schuberts Lieder zu veröffentlichen, und Diabelli stach in rascher Folge die ersten 12 Liederhefte, die auch den *Erlkönig* enthielten. Im selben Jahre waren auch mehrere Compositionen Schuberts in Concerten zur Aufführung gelangt. Schubert widmete einzelne der Gesänge hochgestellten Personen, und der bis dahin zaghafte Sänger Vogl trat endlich auch für den Freund Schubert ein, indem er den *Erlkönig* vortrug. Da die zwölf Compositionen rasch abgingen, vom *Erlkönig* allein in neun Monaten 800 Exemplare verkauft wurden, hätte Schubert, wenn er practischer gewesen wäre, von seinen Verlegern vielleicht sehr viel günstigere Bedingungen erlangen können, als er nachher erhielt. Diabelli wusste

ihn in einer schwachen Stunde zur Überlassung der zwölf Hefte für nur 800 fl. zu bereden, was um so bedauerlicher erscheint, als der *Wandrer* allein den Verlegern von 1822–61 die Summe von 27000 fl. eingebracht hat. Hauptsächlich mag die Eigentümlichkeit Schuberts, dass er die sogenannte Gesellschaft mied, Einladungen, die ihm nützlich hätten sein können, am liebsten ausschlug und vorzog, mit Künstlern und Dichtern zu verkehren, verhindert haben, dass er nicht schon jenesmal seine Lage wesentlich verbessern konnte.

Gleichwol ist es nachgewiesen, dass er mit manchen der hohen Gesellschaft angehörenden Personen in dauernder Beziehung gestanden hat, unter denen Ritter von Umlauf, Frau von André und Heinrich Grob genannt sein mögen; am liebsten verkehrte er aber im Kreise der schon genannten Cameraden, denen sich nun noch u.a. Moritz von Schwind, der geniale Maler, der erst kürzlich verstorbene Lustspieldichter Bauernfeld und der bekannte Componist Franz Lachner zugesellt hatten. Sie führten ein Leben zusammen von einer heute kaum mehr denkbaren Zwang- und Sorglosigkeit, das aber bei aller Armseligkeit doch sehr vergnügt gewesen sein muss, indem unverwüthlicher Humor und nie versiegende Schaffensfreude über alle Widerwärtigkeiten hinweg halfen. Da Schubert, wenn er sich in diesem Kreise befand, auch angenommene Einladungen gerne vergass, mag es erklärlich erscheinen, wenn man ihn der Unzuverlässigkeit beschuldigte und das Leben, das er mit seinen Cameraden führte, für ein viel dissoluteres ansah, als es in Wirklichkeit gewesen sein kann. Dass nämlich der Meister, wenn er auch hie und da sich recht toll vergnügt haben mag, doch ein wirkliches Bummelleben zu führen gar nicht im Stande gewesen ist, beweist die ungeheure Anzahl seiner Productionen, die in den kurzen Zeitraum von 1813–1828 sich sammelndrängten und an Masse die der von Beethoven uns erhaltenen Werke übertrifft. So soll er denn enorm fleissig gearbeitet, oft früh schon, noch auf dem Lager liegend, componirt haben.

Das Jahr 1821 brachte ihm für seine Lieder manche öffentliche Anerkennung, die auf seine Schaffensthätigkeit befruchtend einwirkte. Es entstanden: *Grenzen der Menschheit*, die *Suleikalieder*, *Sei mir gegrüsst* u.a. Gesänge mehr. Gleichzeitig vermochte er aber vom Theater seinen Blick nicht abzuwenden; während eines Aufenthaltes auf dem Schlosse Ochsenberg bei St. Pölten, das einem Verwandten Schobers gehörte, dichtete Schober das Text-

buch zu *Alfonso und Estrella*, das Schubert in grösster Schnelligkeit in Musik setzte. Trotz aller Bemühungen kam die Oper bei Lebzeiten des Componisten nicht zur Aufführung. 1854 hat Liszt eine solche in Weimar durchgesetzt, allerdings ohne nachhaltigen Erfolg.

1823 kam Helmina von Chezy, die für Weber das unglückselige Textbuch zu *Euryanthe* gefertigt hatte, nach Wien und schrieb auf Bestellung das Drama *Rosamunde, Fürstin von Cypern*, zu dem Schubert die Musik lieferte. Diese besteht ausser der schon erwähnten Overture aus einer Anzahl von Instrumental- und Gesangstücken, sowie einer Balletmusik. Da das Schauspiel langweilig befunden und durch ein Concurrentstück bald verdrängt wurde, musste auch die Musik, die sehr gefallen hatte, der Vergessenheit zum Raube werden. Dies hinderte den Meister aber nicht, sich sofort wieder an eine derartige Arbeit zu machen, indem er die von Kupelwieser gedichtete Oper *Fierabras* componirte, die aber nicht zur Aufführung kam, da die Hoftheater-Administration, die sie bestellt hatte, grade zur Aufführungszeit aufgelöst wurde. Einen glücklicheren Griff that Schubert, als er (ebenfalls 1823) die einactige Castellische Operette *Die Verschworenen* bearbeitete, die allerdings zu Schuberts Lebzeiten ebenfalls nicht auf die Bühne gelangte, später aber unter dem Namen *Der häusliche Krieg* vielfach mit Erfolg in Scene gegangen ist und auf dem Repertoire mancher Theater sich eingebürgert hat. Das allzu lyrische Element in Schuberts Opern, das mit dem dramatischen seiner Lieder auf so seltsame Weise contrastirt, mag Carl Maria von Weber bewogen haben, so harte Urtheile, wie er sie über Schubert in der That geäussert hat, laut werden zu lassen. Aber blos der Dramatiker, nicht der Musiker Weber hatte hierzu das Recht. Sollte er wirklich die Worte gebraucht haben, „der Laffe soll erst etwas lernen“, so hätte mit mehr Fug und Recht Schubert ihm diese zurückgeben können, da er als Musiker Weber weit überlegen war. Um eben diese Zeit scheint sich Schubert auch dem von ihm schon längst hoch verehrten Beethoven genähert zu haben. Nach Schindler brachte er eigenhändig ein Beethoven gewidmetes Sonatenwerk ins Haus, entfernte sich aber in Folge einer tadelnden Bemerkung des Meisters jählings und soll nur noch an das Bett des Sterbenden getreten sein. Niggli dagegen meint, dass sich in der Folge ein gewisser, wenn auch nicht intimer Verkehr zwischen den beiden gestaltet haben müsse, da Rochlitz erzähle, Schubert habe von ihm bei Beethoven gesprochen. Allerdings sind Schindler

wie Rochlitz durch den öfters erwähnten Otto Jahn so viele Unrichtigkeiten nachgewiesen worden, dass auf beider Berichte nicht allzu viel zu geben sein wird.

1823 ist ausserdem das Geburtsjahr einer ganzen Menge sehr schöner Gesänge, unter denen *Die schöne Müllerin* sowie die Lieder *Du bist die Ruh* und *Auf dem Wasser zu singen* hervorgehoben seien. 1822 war bereits die hervorragende *As-Dur-Messe* entstanden, ferner gehört hierher die erst spät wieder aufgefundene unvollendete *h-Moll-Symphonie*, die allerdings zum Aller-Besten gehört, was seit Beethoven für Orchester geschrieben worden. 1824 war Schubert, dessen Gesundheit anfang, hinfällig zu werden und den vielfach pecuniäre Sorgen plagten, da die Verleger sich knauserig und schäbig benahmen, in sehr gedrückter Stimmung. So war es ihm lieb, einer neuen Einladung der Familie Esterhazy nach Zelësz Folge geben zu können, wenn auch seine Briefe nur Ausrufe des Unmuts über sein Geschick enthalten. Doch entstanden gerade hier sehr bedeutende Instrumentalwerke, wie das vierhändige *Clavierduo in C*, die *Variationen* op. 35, die *B-Dur-Sonate* op. 36. Vor seiner Abreise noch hatte er das Octett op. 166 beendet und liess demselben nun drei Streichquartette in *a*, *Es*, *E* folgen. Auch Fouqué's *Gebet vor der Schlacht* wurde hier und zwar in nur zehn Stunden componirt und gleich vom Blatte weggesungen.

Das Jahr 1825, in welchem des Meisters Gesundheit sich wieder gekräftigt hatte, und er im Verein mit dem Sänger Vogl seinem geliebten Oberösterreich einen neuen, längeren Besuch abstattete, verlief viel freundlicher für den Meister und brachte die Gesänge Walter Scotts op. 52, den Hymnus *Allmacht*, die *a-Moll-Claviersonate* op. 42 sowie die vierhändigen Märsche op. 55, 56 u.a.m. 1826 war Gelegenheit geboten, sich um eine einträgliche Stellung zu bewerben, indem Eybler dem verstorbenen Salieri als Hofcapellmeister gefolgt und die Vicehofkapellmeisterstelle frei geworden war. Schubert wurde aber nicht einmal mit zur engern Wahl herangezogen, und Weigl erhielt den vielbegehrten Platz. An Schöpfungen war dieses Jahr sehr reich, da die beiden großen Streichquartette in *d-Moll* und *G-Dur* op. 163, das *B-Dur-Trio* op. 99 und das berühmte *h-Moll-Rondo für Violine und Piano* op. 70 entstanden. Ferner schrieb der Meister in dieser Zeit die *Winterreise*, deren Composition nach seinem eignen Zeugnisse ihn sehr angegriffen hatte.

1827 reiste er nach Steyermark und verlebte in dem schönen Graz, besonders in dem Hause des Dr. K. Pachler, der eine vorzüglich Clavier spielende, auch von Beethoven rühmend anerkannte Frau besass, fröhliche Stunden. Ausser verschiedenen Gesängen schrieb er hier auch die *Valses nobles* und die Originaltänze nieder. Nach Wien zurückgekehrt, empfand er Sehnsucht nach der Steyermark, wo es ihm zu wohl ergangen sei, doch schrieb er, von einigen Chorwerken abgesehn, das *Es-Dur-Trio* op. 100, die *Impromptus* für Piano op. 90 und op. 142 und wahrscheinlich auch die *Moments musicaux* op. 94. Seine grosse Abneigung gegen den Gedanken, ein eignes Concert zu geben, überwand er auf Bauernfelds energisches Zureden; im Locale des oesterreichischen Musikvereines fand 1828 am 26. März dasselbe statt und ergab einen Reinertrag von 800 fl., was damals für eine bedeutende Summe galt. Doch wurde, da mittlerweile nicht unbedeutende Schulden aufgelaufen waren, auch hierdurch die Lage des Meisters nur momentan und unwesentlich gebessert. Zudem hatte sich seine Gesundheit wieder verschlechtert, und, statt nach Graz zu reisen, wo ihm vielleicht Genesung beschieden gewesen wäre, zog er auf Rat seines Arztes, um möglichst bald im Freien zu sein, zu seinem Bruder Ferdinand auf der Wieden und holte sich dort in einem neuerbauten nasskalten Hause wahrscheinlich den Keim des Todes. Im Monat October machte er mit diesem Bruder und zwei Bekannten einen Ausflug nach Eisenstadt, wo er ziemlich lange bei Haydns Grabmal weilte. Er war wieder heiter gestimmt und arbeitete mit riesenhafter Energie, fast als ob er ahne, wie wenig Zeit noch zu verlieren bleibe. So entstanden beinah wie durch Wunder die grosse *Messe in Es*, *Mirjams Siegesgesang* von Grillparzer, noch einige Chorcompositionen und die grosse *C-Dur-Symphonie*. Schubert hatte sie copiren lassen und dem <Vorstand> [Verein] des Wiener Musikvereines überreicht, der sie aber als zu schwierig zurücklegte und durch Schuberts *Sechste Symphonie*, ebenfalls in C, ersetzte. Erst 1838 fand Robert Schumann diese Perle der Instrumentalkunst und brachte sie nach Leipzig, wo Mendelssohn sie 1839 im Gewandhause zuerst vorführte. Den Berlinern blieb sie bis 1857 unbekannt, und dann liessen sie sie nach einer allerdings gänzlich verfehlten Wiedergabe durchfallen. Von andern Compositionen sind noch zu erwähnen das Streichquartett in C und die drei letzten Clavier-sonaten, unter denen besonders die dritte in B-Dur hervorragt, sowie die unter dem Titel *Schwanengesang* gesammelten Lieder. Gegen Ende October

verschlimmerte sich sein Befinden sehr und ausser Arzneien nahm er fast nichts mehr zu sich. Dass er seinen Zustand nicht für gefährlich hielt, beweist der Umstand, dass noch am 2. November er den Organisten Sechter ersuchte, ihn im Fugensatze zu unterrichten. Am 11. November warf ihn zunehmende Schwäche aufs Lager, am 16. schlossen die Aerzte auf Ausbruch des Nervenfiebers und am 19. November, nachdem er als gut katholischer Christ die Sterbe-Sacramente empfangen, endete der Tod seine Leiden. – Das Leichenbegängniss fand am 21. November bei regnerischem Wetter, aber unter zahlreicher Beteiligung statt; seinem Wunsche gemäss wurde der Meister auf dem Währinger Friedhof und in nächster Nähe von Beethoven begraben. Die Grabschrift, welche Grillparzer verfasste, lautet: „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen.“ Wie reich der Besitz gewesen, konnte die damalige Zeit noch nicht ahnen, da so viele Compositionen des Meisters der Welt unbekannt geblieben waren; dass aber die allergrössten Hoffnungen hier auch eingesargt wurden, ist ein nur zu wahres Wort, da an Begabung Schubert vielleicht allen Neuern überlegen gewesen ist, auch dem mühsam arbeitenden Beethoven, nur den einzigen Mozart ausgenommen.

S Schuberts Werke

Bei Besprechung der letzten Beethovenschen Compositionen erschien es angemessen [konnte ich mir nicht versagen], auf jedes einzelne Werk einzugehn, indem für die folgende Zeit diese Schöpfungen wahrscheinlich an Ansehn und Bedeutung stetig wachsen und ganz gewiss auch noch unmittelbaren Einfluss äussern werden. Was aber die auf Beethoven folgenden Meister betrifft, so wird, von einzelnen grossen hervorstehenden, sehr berühmt gewordenen Werken abgesehen, ein solches Eingehn ins Einzelne kaum mehr möglich erscheinen, soll überhaupt die gestellte Aufgabe im vorhergesehenen, engen Rahmen von 40 Vorlesungen gelöst werden. So werden wir uns denn auch darauf beschränken, Schuberts Componistenthätigkeit im Allgemeinen zu characterisiren und hierbei zu unterscheiden den dramatischen Tondichter, den Instrumentalcomponisten und den Liedersänger.

Die erstgenannte Thätigkeit ist als die unbedeutendste und wenigst erfolgreiche zu bezeichnen. So sehr der Meister sich Mühe gab, das Theater zu erobern, so wenig er sich durch Misserfolge oder Nichtaufführung grösserer

Werke von weiterem Schaffen auf dramatischem Gebiete abhalten liess, so war es ihm doch durchaus nicht gegeben, wirkliche Erfolge zu erringen, oder gar etwa auf die Entwicklung des dramatischen Styles in Deutschland bestimmend einzuwirken. Beethoven, den man als nicht dramatisch beanlagt zu bezeichnen gewagt hatte, war denn doch gleich beim ersten Versuche Sieger geblieben, nicht dem damaligen Wiener Publicum, wol aber der Musikgeschichte gegenüber; denn sein *Fidelio* bildet jetzt eine starke Säule des deutschen Opernrepertoires und kann für eine der lebenskräftigsten Opern gelten, die überhaupt geschrieben worden sind. Soviel kann man nicht entfernt selbst vom *Häuslichen Krieg* sagen, obwol dieses reizende Werkchen in der That hie und da noch auftaucht und wegen der allerliebsten Musik auch ganz gerne angehört wird. Durchaus nicht ausgeschlossen ist aber die Annahme, Schubert, der so eminent begabte Musiker, würde bei längerer Lebensdauer dahin gekommen sein, die dramatische Musik in ihrem innersten Wesen kennen zu lernen, zu erfassen, sich anzueignen und in seiner ihm allein gehörigen Weise wiederzugeben. Hat ja doch auch Beethoven den *Fidelio* erst mit 34 Jahren geschrieben, in einem Alter also, das unser Meister nie erreichen sollte. –

Auffallend ist jedenfalls der Widerspruch, der sich ergibt, wenn man Schuberts Opern mit seinen Liedern vergleicht; denn wenn er in den Opern vorwiegend Lyriker bleibt und das dramatische Element oft gar zu sehr vermischen lässt, überrascht er uns in den Liedern häufig durch eine dramatische Kraft und Tragik, die wir gerade hier nicht vermutet hätten und die nicht wenig dazu beiträgt, vielen dieser Gesänge ihren Hauptreiz zu verleihen.

Weit höher steht Schubert, der Instrumentalcomponist, als welcher er, ausserhalb Oesterreichs erst lange Zeit nach seinem Tode bekannt geworden, sich den meistgenannten Künstlern, die nach Beethoven auf diesem Gebiete thätig gewesen, wenn nicht absolut überlegen, doch gleichwertig gegenüberstellt. Schuberts contrapunctistische Studien sollen lückenhaft gewesen sein; jedenfalls fühlte er das Bedürfniss, auf diesem Gebiete noch manches nachzuholen; wollte er ja doch kurz vor seinem Tode noch bei Sechter Unterricht im Fugensatze nehmen. Aber, wenn man seine Werke, besonders die vorzüglichsten, sorgfältig gearbeitetsten ins Auge fasst, so überkommt uns fast Rührung über die Bescheidenheit eines Künstlers, der in Folge seiner unglaublichen Begabung thatsächlich nichts zu lernen brauchte, da ihn gewis-

sermassen alles anflieg, seine durch und durch musikalische Natur alles, was zu thun war, vorausahnte und ohne Anweisung, so zu sagen, aus Instinct und als selbstverständlich zur Anwendung brachte. Sechter würde nach wenigen Wochen wahrscheinlich wie die frühern Lehrer Schuberts aufgegeben haben, ihn etwas zu lehren, da der Meister wahrscheinlich auch auf diesem Gebiete alles vorausgewusst hätte, so dass man ihm nichts Neues mehr hätte beibringen können. Wenn wir z.B. die grosse *C-Dur-Symphonie* auf die Arbeit besonders in der Einleitung und der Durchführung des ersten Satzes hin ansehen, so möchten wir doch auch fragen, was denn hier etwa nicht meisterhaft gemacht sei, wo Wünsche sich regen, Aussetzungen als berechtigt anerkannt werden könnten.

Ein Vorwurf ist dem Instrumentalcomponisten Schubert allerdings nicht mit Unrecht gemacht worden; viele seiner Sätze sind zu ausgedehnt, und oft scheint es, als ob der Meister den Schluss nicht finden könne. Insbesondere in den kleineren Claviercompositionen, wo ganze Teile unverändert repetirt werden, mag nicht selten uns das Gefühl der Ermüdung überschleichen, weil wir zu oft dasselbe wiederholt hören, ohne dass wie bei Beethoven mit liebevollem Fleisse dafür gesorgt würde, dass die Wiederholung durch interessante Neu- und Umgestaltung uns aufs Neue zu reizen und fesseln vermöchte. Die Ideen selbst, über die der Meister verfügt, atmen aber in vielen Fällen einen solchen Zauber aus, dass man sich willig ihr unverändertes häufiges Wiederauftreten gefallen lässt und, mit Robert Schumann übereinstimmend, die „göttliche Länge“ des betreffenden Werkes bewundert.

Um Schubert zu characterisiren, und besonders auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, ist oft gesagt worden, er sei durch und durch Romantiker. Da man in früherer Zeit auch Beethoven als Romantiker bezeichnet hatte im Gegensatz zu den Classikern Haydn und Mozart, und da ferner Spohr, Weber, Marschner ganz vorzugsweise als Repräsentanten der Romantik in der Musik, speciell der dramatischen, hingestellt wurden, so verlohnt es sich hier, diesem Begriffe etwas näher zu treten, zumal da über denselben noch keineswegs die wünschenswerteste Klarheit verbreitet ist.

Die erste romantische Schule in der deutschen Poesie, von der ich bereits früher einmal gesprochen habe, war aus dem Kampf gegen die Seichtigkeit der Aufklärungsperiode, an dem auch Goethe und Schiller teilgenommen hatten, hervorgegangen. Dieser Kampf verwandelte sich aber mit der Zeit in

einen solchen gegen alle Bestrebungen der Neuzeit überhaupt; und ein Betonen des nationalen Elements, besonders wie es sich in den Sagen des Altertumes ausspricht, Schiller und Goethe gegenüber, die bekanntlich [eine Zeitlang] später sehr der griechischen Antike huldigten und bemüht waren, durch Hereinziehen der griechischen Bildung in die deutsche Literatur diese zur höchsten Blüte zu bringen. In einer gewissen Weise war diese romantische Schule, eben weil sie das Nationale und Altertümliche betonte, als ein ganz nützliches Gegengewicht anzuerkennen; gleichwol vermochte sie, da ihre Feindschaft gegen den beliebtesten Dichter des deutschen Volkes, Schiller, sich immer heftiger steigerte, ausser Tieck wirklich fruchtbare Talente ihr nicht angehörten und viele der romantischen Productionen durch Künstelei und Selbstironie des Dichters abstießen, niemals eigentlich populär zu werden. Ja sie musste sich gefallen lassen, dass der von ihr hochverehrte Meister Goethe sich von ihr abwandte und in kurzer schneidiger Definition das Classische als das Gesunde, das Romantische als das Kranke bezeichnete, während der früher den Romantikern zugezählte Heinrich von Kleist später und mit Recht ihnen ebenfalls abgesprochen wurde, indem er, als zu den grössten deutschen Dichtern gehörend, einen eignen Platz für sich in Anspruch nehmen durfte und in der Folgezeit auch erhalten hat.

Das Goethesche Wort wurde aber vom deutschen Volke in seiner schroffen Einseitigkeit nicht acceptirt, denn die zweite romantische Schule, als deren Haupt Uhland gelten konnte, und der F. Kerner, Chamisso, Eichendorff, zum Teil auch Immermann und Heinrich Heine angehörten, gewann die der ersten verweigerte Popularität im höchsten Masse. Einen guten Anteil hieran mag auch gehabt haben, dass die romantische Musik, insbesondere die Carl Maria von Webers, so rasch allgemeinste Zustimmung gefunden und in folge dessen der nach gleichen Zielen strebenden Poesie die Wege gebahnt hatte. Andreerseits muss aber auch zugestanden werden, dass diese zweite Schule viel mehr sich den Bedürfnissen des Volkes zu nähern wusste, eine viel allgemein verständlichere Sprache redete und aller Künstelei, die in der frühern sich oft vorgedrängt, principiell abhold war. Auch sie bevorzugte gern das Nationale, besang besonders das mittelalterliche Rittertum, die Troubadoure, Minnesänger, Kreuzfahrer, oder die Paladine Carls des Grossen, trat der Religion eher freundlich als skeptisch entgegen, und verstieg sich auch wol gern in die Geister- und Elfenwelt, wie dies ja schon der mittlerweile in

Deutschland vollkommen populär gewordne Shakespeare getan hatte.

Wollen wir uns von dem Begriff des eigentlich Romantischen noch grössere Klarheit verschaffen, so wird dies am besten geschehen, wenn wir die Schule ins Auge fassen, welche der ganzen unter Romanticismus zusammengefassten Productionsweise den Krieg erklärte, und, indem sie die Tendenzschriftstellerei als erlösende That hinstellte, nicht nur den Romanticismus, sondern auch die Poesie selbst in ihren innersten Lebensbedingungen zu vernichten sich anschickte. Es war die jungdeutsche Schule, als deren Haupt Gutzkow gegolten hat, und der sogar der Romantiker Heine mit einer Seite seines zwiespältigen Wesens nahe stand, die diesen kunstverderblichen Kampf als vom Geiste der Neuzeit geboten, unternahm, die in ihrem ganzen, nüchternen, skeptischen, religionsfeindlichen und unpoetischen Wesen sich als absolute Negation der romantischen Poesierichtung darstellt und aus deren gegenteiligem Character man vielleicht am besten über das Wesen des Romanticismus selbst sich belehren kann. Ist diese jungdeutsche Schule kaum als eine poetische zu bezeichnen, so gibt es [keine] noch weniger eine andre, die so völlig dem Wesen der Musik widerstrebt wie sie.

Man begreift sehr wol, wie grade die Musik diesem Streben sympathisch erscheinen und man sich gedrängt fühlen musste, [Vielleicht gibt uns dieses ein Recht] die Musik eben als eine in hohem Grade romantische Kunst erkennen zu lernen, die Romantik als im Wesen der Tonkunst begründet aufzufassen und in der Wendung zum Romantischen, die in der deutschen Musik nach Mozart eintrat, ein Glück für die Entwicklung der Tonkunst überhaupt zu erblicken. Schon die erste romantische Schule hatte sich dem, was in der Dichtung musicalisch war, zugewandt, und in nicht geringerer Weise that dies später die ihr nachfolgende zweite. Die Tonkunst aber besann sich gewissermassen auf sich selbst, lernte einen bis dahin verborgen gebliebenen oder wenigstens nicht zur Genüge erkannten Teil ihres Wesens erkennen und vervollständigte damit ihre Eigenart, erhöhte und erweiterte ihre Wirkungen. Wenn wir Beethoven unter dieser Beleuchtung betrachten, so müssen wir zugestehn, dass Classiker und Romantiker in ihm sich ziemlich gleich stark bemerklich machen, dass aber die meisten Schöpfungen der letzten Periode dem Romanticismus sich mehr zuneigen als dem classischen Style. Freilich heben dieselben oft von allem, was man im Durchschnitt musicalische Romantik zu nennen pflegt, so titanenhaft und uroriginell sich ab, dass man versucht wäre, für diese Productionsweise wieder ein neues Wort zu suchen. Bei Bach, Händel, Gluck und selbst Haydn dürfte es schwer halten, einen Schimmer des romantischen Elementes zu entdecken; anders verhält es sich aber mit Mozart, und zwar nicht dem Instrumental- sondern dem Opern-Componisten. Spüren wir die Romantik bereits im kleinen h-Moll-Ständchen des Pedrillo in der *Entführung*, so doch noch viel bedeutender in einer Men-

ge Stellen der *Zauberflöte* und in überwältigender Weise in der Comthur-Szene des *Don Juan*. Die Musik wird sich bewusst, dass ihr eine Sprache gegeben ist, die über alle menschliche Sprachen hinaus etwas Unaussprechliches wiedergeben kann und der grösste Meister der Tonkunst erscheint auch hierin gross, dass er die Erweiterung in seiner Kunst nicht allein im Voraus geahnt, sondern durch mächtige Wirkungen in seinen Hauptschöpfungen [bereits angebahnt] bethätigt hat.

Franz Schubert war noch mehr Romantiker als die vorangegangenen Meister; aber, dies muss sofort nachdrücklich betont werden, in seinen Meisterleistungen verriet er keine der Schwächen, die der romantischen Schreibweise zum Teil mit Recht vorgeworfen werden konnten; er war weder dilettantisch, noch ungesund, noch ermangelte er der Klarheit. Wenn in der Neuzeit ein Spassvogel, der befragt wurde, was ein Genie sei, die scherzhafte Antwort, die aber einen bitteren Ernst enthält, geben konnte, ein Genie sei, wer seine Gedanken nicht ausdrücken könne, so hätte man das am allerletzten auf Schubert beziehen dürfen. Gerade dieser Meister überrascht durch eine seltene Plastik, wie sie in solcher Weise fast nur Mozart zu eigen ist; man weiss stets, was er sagen will, und wenn uns neben der Deutlichkeit, mit der wir seine Aussprüche vernehmen, etwas überrascht, so ist es die nie vergangende Schönheit und Anmut, durch die er sie zu umkleiden versteht. –

Gewisse Eigentümlichkeiten, die Schubert als ganz eigenartigen Musiker characterisiren, mögen hier hervorgehoben werden. Vor Allem fällt uns auf der unvermittelte Wechsel der Moll- und Durklänge ein und desselben Tones. Es giebt das plötzliche Hereinbrechen eines solchen Dur- oder Mollklanges seinen Compositionen einen ganz eigentümlichen Zauber. Und wenn auch nicht behauptet werden soll, dass die Anwendung dieses Tonartenwechsels nicht bereits früher mit Glück versucht worden sei, so ist sie doch nie in solcher Reichhaltigkeit und mit solcher Ueberzeugung von ihrer künstlerischen Wirksamkeit aufgetreten. Viele Lieder, darunter *Der Tod und das Mädchen*, wie das d-Moll-*Ständchen*, aber auch insbesondere Instrumentalstücke wie das bekannte f-Moll-*Impromptu* mit seinen interessanten Wandlungen nach *as*, *As* etc., und bedeutsame Stellen in der *Wandrer-Phantasie* oder der grossen *C-Dur-Symphonie* geben sattsam hiervon Zeugnis. Ein anderer Zug, der bereits an Liszt und die neuste Musik gemahnt, ist die Lust an ungehemmtem Durcheilen des ganzen Tonreiches, einer hoch

gesteigerten Vorliebe für weitgehende Modulationen, die den Meister auch wirklich manchmal zu weit führt und von der ihn, wie grade die kurz vor seinem Tode entstandne *C-Dur-Symphonie* bezeugt, sein hoch entwickeltes Schönheitsgefühl wieder zurückgeführt hat. Ausserordentlich innig und gemütvoll berühren auch Züge, für die es bei Beethoven vielleicht hie und da eine Parallele geben mag, die aber bei Beethoven die von Schubert erreichte zauberhafte Wirkung gewöhnlich nicht ausüben. Der Meister liebt es nämlich, hie und da eine Modulation durch den plötzlich eingeschobnen Tonicaaccord der frühern Tonart, der womöglich auf einem schwachen Tacteile, also ganz unbemerkt eingeführt wird, wieder aufzuheben, und erregt dadurch Stimmungen, die vorher in dieser Weise noch nicht erzeugt wurden. So z.B. im *Es-Dur-Trio*, wo nach erfolgter Modulation des c-Moll-Andante-Themas nach *Es* ganz unvermutet das c-Moll sich wieder eingestellt hat und die melancholische Stimmung, die besänftigt erschien, sofort wieder aufgelebt ist. Wenn Niggli den Meister auch einen grossen Farbenkünstler nennt, so ist dies in gewisser Weise zu acceptiren; doch möchte man [ich] eher sagen, Schubert habe die hohe Bedeutung der Färbung und die Notwendigkeit, unsere Instrumentationskunst auszubilden, erkannt und sich bestrebt, in dieser Beziehung vorwärts zu schreiten, [glaube aber, dass] lasse den Zauber seiner Farbe aber weniger in der Instrumentation als in den Modulationen gewahrt werden [zu suchen ist]. Denn entgegen der noch ziemlich allgemein verbreiteten Ansicht, unsere musicalische Farbe werde alleinig durch die Instrumentation hergestellt, ist die Behauptung wol berechtigt, dass der Wechsel der Tonarten mindestens eben so viel dazu beitragen dürfte. Ein eigentümlicher Zug des Meisters, hervorgerufen vielleicht durch die Bekanntschaft, die er mit der ungarischen und der Zigeuner-Musik gemacht hatte und der sich dann in ähnlicher Weise eigentlich nur wieder bei Liszt vorfindet, besteht darin, dass er, um einen halben Ton aufwärts steigend, einen neuen Satz beginnt; in der *Wandrer-Fantasie* also auf den ersten C-Dur-Satz ein langes cis-Moll, in der vierhändigen *f-Moll-Fantasie* auf das f-Moll ein fis-Moll folgen lässt. Die Wirkung ist frappant und schroff; der damaligen Zeit mag sie vielleicht schreckhaft erschienen sein, und gewagt hat nur Beethoven in seiner grossen Messe etwas Gleiches, als er dem F-Dur im *Gloria* ein fis-Moll folgen lässt, um die Worte „miserere nobis“ hervorzuheben. Aber Schubert war eben so durch und durch Musiker, dass es ihm gelang, auch

derartige Wagnisse acceptabel zu machen; man empfindet, dass es ihn drängte, auf diese Weise einen innerlich gefühlten Zwang abzuschütteln, dass er keinesweges solches aber sich erlaubte, um zu verblüffen oder absolut originell zu erscheinen.

Unter die herrlichsten seiner Instrumentalwerke sind von kleinern Compositionen wol zu zählen die zahlreichen *Impromptus*, die vierhändigen, höchst graziösen Märsche, das grosse *C-Dur-Duo*, die Claviersonaten op. 42 in a-Moll und die posthume in B-Dur, die schon erwähnten Fantasien op. 15, im cis-Moll-Adagio das bekannte Thema aus dem *Wanderer* behandelnd, und op. 103 in f-Moll, von specieller Kammermusik die herrlichen Trios in B-Dur und Es-Dur, das prachtvoll feurige und grossartige Streichquartett in d-Moll, dessen langsamer Satz Variationen über das schöne Lied *Der Tod und das Mädchen* enthält, das nicht minder herrliche Streichquintett in G-Dur op. 163, vielleicht sein vorzüglichstes Werk in diesem Genre, und das sehr reizvolle Octett; ferner die Overture zu *Rosamunde*; die unvollendete *h-Moll*- und die vollendete grosse *C-Dur-Symphonie*. Obwol Schubert manchmal jener Maasslosigkeit verfällt, die die Sätze über Gebühr ausdehnt, und sich nicht genug thun kann an Wiederholung von ihm lieb gewordenen Themen, die allerdings gewöhnlich auch die Eigenschaft besitzen, alle Welt zu fasciniren, so ist doch im Uebrigen nur zu sagen, dass hinsichtlich des Satzbaues und der eigentlichen Compositionstechnik er sich als der geborene Meister darstellt, der hierin einem Carl Maria von Weber, Marschner und auch Schumann entschieden überlegen ist, der im Satzbau aber die kunstvolle Gestaltung eines Mozart, die weise Oeconomie eines Beethoven vermissen lässt. Hinsichtlich der eigentlichen Instrumentation, insbesondere für Orchester, bleibt allerdings manche Ausführung hinter seinen Intentionen zurück. So ist z.B. nicht zu verschweigen, dass in der grossen *C-Dur-Symphonie* die Blechinstrumente öfters das deutliche Hervortreten des Hauptthemas unmöglich machen, ein Mangel, der übrigens auch bei Beethoven häufig genug zu constatiren ist und dem wir selbst am Schlusse der *Freischütz-Overture* begegnen werden. Schubert, der glänzende Wirkungen liebt, hat die Posaunen, welche Beethoven immerhin nur ausnahmsweise verwendete, in reicherm Masse in Anspruch genommen, aber hie und da auch wol des Guten etwas zu viel getan. Prachtvoll ist des Meisters Harmonik, hervorstechend durch Klarheit und Wohllaut, die beide in wunderbarer Weise grosse Kühnheit nicht ausschlies-

sen. Die frappirenden harmonischen Wendungen, welche sich im *Erlkönig* finden, sind so bekannt, dass ich ihrer hier nur zu gedenken habe; die Modulations-Steigerung durch kleine Terzen, die bei Liszt in unerträgliche Manier ausartet, ist von Schubert im *Divertissement hongrois* allerdings auch in übertriebener Weise angewendet worden; wenn sie aber so maassvoll gebraucht wird, wie im *Wegweiser* (bei den Worten „eine Strasse muss ich gehen“), wird die grossartigste Wirkung gewiss nie ausbleiben. Sehr reich an überraschenden harmonischen Zügen ist auch das köstliche *h-Moll-Rondo für Violine und Piano* op. 70 und die grossartige *C-Dur-Symphonie*. Wenn in der letztern vom plötzlich eintretenden Es-Dur-Klange nach as-Moll hinüberschritten wird, befürchtet man für einen Augenblick, der Componist erlaube sich aller Formtraditionen zu spotten; kehrt er dann aber in genial überraschender, geradezu triumphirender Meisterschaft ins G-Dur zurück, so weiss man, dass hier eine sichere Hand die Zügel führt, der man bedingungslos vertrauen darf.

Des Meisters Melodik ist über alles Lob erhaben, mit ihr insbesondere hat er die Welt fasciniert und gefangen genommen; nicht wie Beethoven aenderte und feilte er an den Themen, bis sie jenen Grad der Vollendung gewonnen hatten, der sie ihm als der musikalischen Behandlung würdig erscheinen liess; nein, sie waren gleich so vollendet schön vom Himmel gefallen, dass der Meister sie nur aufzulesen und niederzuschreiben brauchte.

Schuberts Lieder

Dies beweisen uns am besten seine Lieder; jene Schöpfungen, in denen er sich um so mehr als Grossmeister, und zwar bis jetzt unübertroffen darstellt, als vor ihm das Lied, in der Art, wie wir es durch ihn besitzen, nicht vorhanden war, er uns also ein grosses Kunstgebiet gewissermassen erschlossen, wenn nicht absolut neu geschaffen hat. Es ist ja nicht zu läugnen, dass wir in dem Mozartschen *Veilchen* z.B. eine Liedperle besitzen, wie sie ihres Gleichen sucht; wer möchte dies reizende Goethesche Gedicht anders illustriert sehn, nachdem des grossen Künstlers Hand es berührt hat? Aber warum steht es so vereinzelt da? Warum haben wir von dem allerproductivsten Mozart nicht eine Fülle gleichartiger und gleichwertiger Gesänge erhalten? Die Opernarie beherrschte noch zu sehr die allgemeine Empfindung und war der Beschränkung auf kleine Formen ungünstig. Wenn auch im *Veilchen*, das

immerhin mehr wie eine kleine Scene als wie ein wirkliches Lied anmutet, alles eigentlich Opernhafte verbannt ist, so kann man doch begreifen, dass der Meister einmal zu einer solchen Ausnahmsarbeit sich aufgelegt fühlen konnte, dass aber das Feld der Liedcomposition viel bedeutenderer Vorarbeiten [einer ganz andern Vorbereitung] bedurfte, als deren gegen Ende des 18. Jahrhunderts geleistet worden waren, sollte es reichere Früchte tragen. In Beethovens Liedern hat man nur das Gefühl der Resignation; der Meister könnte unendlich viel mehr geben, aber er beschränkt sich auf wenig, gewissermassen gedrückt von der engen Form des Liedes, und gibt nun weniger, als man es sonst von ihm gewohnt ist.

Auch Schubert musste, wie schon gesagt, den Weg von der Opernarie und dramatischen Scene zum einfachen Liede durchmessen; aber diese Arbeiten fallen eigentlich in seine Knabenjahre, denn schon mit 17 Jahren war der Meister zu dem herrlichen *Gretchen am Spinnrade* gelangt, in dem sich der Typus des neugewonnenen, gewissermassen künstlerisch gestalteten Volksliedes mit grösster Deutlichkeit offenbart, während musicalisch dieses Stück zu den schönsten Perlen nicht allein unter Schuberts Werken, sondern der gesammten Liederliteratur zählt. Ein eigentümliches Bild von Schuberts Entwicklung in Bezug auf Gestaltung des Liedes bietet der wunderbarer Weise zwei Jahre später entstandene *Wandrer*. Diesen Gesang mit dem Worte Lied zu bezeichnen, würde nicht statthaft sein; denn es ist thatsächlich eine kleine dramatische Scene, die uns geboten wird. Aber dies Gedicht, trotz der Zusammenstreichung, die Schubert, um es wirkungsvoll zu componiren, für nötig gehalten hatte, war eben nicht anders zu behandeln. Und so sehr die gewissermassen zerstückelte, potpourriartige Form desselben den Traditionen der Vorzeit zu spotten scheint (nur eine einzige Wiederholung erinnert daran, dass überhaupt an musicalische Formen gedacht wurde), so sehr müssen wir dies Geisteserzeugniss bewundern, so sehr uns freuen, dass es gerade so und nicht anders geworden ist. Wenn irgendwo, sehn wir an diesem anscheinend form- und regellosen Gebilde, dass das Genie sich alles in der Tonkunst erlauben darf, so lange es nicht unterlässt, wirkliche Musik zu geben, d.h. Musik, die durch sich selber wirkt und durch sich selber sich erklärt. –

Wie bekannt, hatte das gesungene Lied in der kleinen Form auch schon früher existirt, doch waren sogenannte durchcomponirte Gesänge noch nicht

sehr in Gebrauch gekommen. Goethe wollte von der letztern gar nichts wissen; die mit ihm verkehrenden Musiker Kayser, Zelter, Reichardt, Eberwein waren ihm thatsächlich sympathischer als Mozart, wenigstens solange der letztere lebte, und ganz besonders als Beethoven. Von Schubert fühlte er sich antipathisch berührt, der *Erlkönig* hatte ihm durchaus missfallen; erst der geniale Vortrag der Schröder-Devrient vermochte ihn zu einer bedingten Anerkennung zu nötigen. Selbst Schiller scheint keinen Anstoss daran genommen zu haben, dass seine Gesänge nicht durchcomponirt wurden, jeder nachfolgende Vers also mit der für einmal feststehenden Melodie vorlieb nehmen musste. Es erfordert die Gerechtigkeit zu sagen, dass Reichardt und Zelter sich Mühe gaben, die Gesamtstimmung des Gedichtes bei Erfindung der Versmelodie so zu berücksichtigen, dass, wenn, wie beim *König von Thule*, dem *Lied an den Mond* oder Schillers *Punschlied*, die einzelnen Strophen keinen sehr contrastirenden Inhalt enthielten, man sich mit dieser Compositionsweise einigermassen einverstanden erklären konnte. Wer bei alledem ein Mal Zelters *König von Thule* hat singen, dieselbe Melodie siebenmal wiederholen hören, wird denn doch sich selbst eingestehn, dass diese Behandlung der Poesie auf die Dauer nicht vorhalten konnte, dass durchcomponirte Lied endlich sich Berechtigung erkämpfen, schliesslich das einfache verdrängen musste.

Die Frage war nur, wie die nötige Einheit und damit die musicalische Form gewahrt, wie andererseits aber dem Texte mit allen Nuancen sein Recht gegeben werden sollte, und diese Frage hat unser Meister im grossen Ganzen so vorzüglich gelöst, dass sie seitdem eben als gelöst zu betrachten, sein Beispiel als das nachzuahmende zu bezeichnen ist. In vielen Fällen, d.h. stets dann, wenn die einzelnen Strophen einen gleichgestimmten Inhalt enthielten, wie z.B. in *Ave Maria*, dem *d-Moll-Ständchen*, dem *Sei mir gegrüsst*, konnte ohne Schaden bei der Weise des einfachen Liedes verblieben, diese Weise selbst mehrfach, allerdings nicht siebenmal wiederholt werden, während es dem Componisten freistand, einzelne Nuancen im Texte durch kleine Melodieveränderungen herauszuheben. In manchen Liedern wird eine festgehaltene musicalische Begleitungsfigur vollkommen genügen, die formelle notwendige Einheit zu sichern, während der Componist, in Melodie und Harmonie dem Texte frei gegenüberstehend, nur etwa darauf zu sehen hat, dass die in der Tonkunst überhaupt notwendigen Wiederholungen vorgesehen

sind, die nach Befinden sich aber nicht durchaus in der Singstimme, sondern häufig genug auch in der Begleitung einfinden können. Als Beispiel hierfür mag hauptsächlich das *Gretchen am Spinnrade* hingestellt werden, in welchem die das Drehen des Rades malende Figur das ganze Lied einheitlich zusammenhält, während nicht nur die intimsten Einzelheiten des Textes musicalisch mit grosser Treue wiedergegeben werden, sondern auch vom Componisten gegen den Schluss hin eine ganz bedeutende Steigerung erzielt wird. Dann gibt es auch Texte, in denen die einzelnen Strophen durchaus verschiedene Behandlung verlangen und der Componist, wie in der grossen Sonatenform, mehrere Themen, hier Melodien, in Bereitschaft halten muss, die den poetischen Anforderungen zu genügen vermögen. Es ist dann natürlich darauf zu achten, an welcher Stelle die musicalischen Wiederholungen durch den Text gerechtfertigt sind, und mit dem nötigen Geschick und mit sicherem Gefühl für ein möglichstes Gleichmaass der Proportionen dieselben eintreten zu lassen. Wie in solchen Fällen unser Meister sich benommen, beweist der *Erkönig*, diese grossartige musicalische Verkörperung des formell sehr einfachen Goetheschen Gedichts, die trotz ihres Reichthumes an Farben und Stimmungen doch sich immer noch im Rahmen des Liedes hält. Wird die Poesie grossartiger in Form und Inhalt, wie bei den gewaltigen Höhepunkten Goethescher Lyrik *An Schwager Kronos*, *Gränzen der Menschheit*, *Gesang der Geister über den Wassern*, dann erscheint es natürlich auch gerechtfertigt, den Boden des einfachen Liedes zu verlassen und eine dramatisch freie, kühnere und stolzere Haltung anzunehmen. Schubert ist solchen bedeutenden Texten in hohem Grade gerecht geworden; am entschiedensten als Meister zeigt er sich aber doch im einfachen Liede, und das Höchste geleistet hat er eben dadurch, dass er die schönsten und edelsten Perlen der deutschen Literatur in die Form dieses einfachen Liedes zu kleiden verstand, ohne dass der Dichter und sein Gedicht je Schaden gelitten hätten.

Es ist nicht das geringste Verdienst unseres Meisters, dass er gerade das Wertvollste in der Literatur aufgesucht hat, um seine Kraft daran zu erproben und dass durch ihn endlich die lyrische Poesie von der hinter ihr zurückgebliebenen Tonkunst eingeholt wurde, diese ihre Schuld gegen die ältere Schwester abgetragen hat. Ausser Goethe, Schiller, Klopstock berücksichtigte Schubert auch die neuere Poesie, insbesondere den so sehr zur Composition einladenden Heine; für die Müllerlieder, anspruchslose aber echt poeti-

sche Schöpfungen Wilhelm Müllers, des spätern Sängers der Griechenlieder, wird ihm jeder Nachlebende dankbar bleiben; dass er auch weniger bekannte wie Schmidt von Lübeck nicht verschmähte, hat unserer Literatur den herrlichen *Wanderer* zugeführt, und wenn man sich über Namen wie Rellstab wundern wollte, müsste allein das prachtvolle *Aufenthalt* die Zuziehung auch dieses Dichters rechtfertigen.

Ueber sein eigenes Vaterland hinausgehend, behandelte er auch Ossians und Walter Scotts Gesänge, und wer weiss, welche Liederfülle uns noch beschieden worden wäre, hätte der Tod den sangesfrohen Mund nicht so gar früh geschlossen! Viele einzelne der wertvollsten Lieder wurden schon mit Namen angeführt; unter den Sammlungen sei vorzüglich hingewiesen auf die vorhin erwähnten reizenden und allgemein beliebten *Müller-Lieder*; auf die *Winterreise* mit ihren tiefernsten, düstern, oft erschütternden Gesängen und den herrlichen *Schwanengesang*, in welchem Cyclus sich als weitverbreitetste Lieder das *Am Meere*, das *Fischermädchen*, das *d-Moll-Ständchen* befinden. Zu den gewaltigsten, tragischen Liedschöpfungen des Meisters ist neben dem *Erlkönig* jedenfalls der *Wegweiser*, der *Doppelgänger* und der *Leiermann* zu zählen. Wenn man nun bedenkt, dass er dann ein so reizend einfaches, gar nicht anspruchsvolles Opus wie die *Forelle* zu liefern vermocht hatte, die gewissermassen als das andere Extrem nach der lichtvollen Seite hin gelten kann, so erstaunt man über die Menge verschiedenartiger Töne, die dem Meister zu Gebote standen und ihn wie niemanden vorher befähigten, eine fast unabsehbare Fülle der verschiedensten menschlichen Stimmungen und Regungen, jedesmal im engsten Rahmen musicalisch wiederzugeben.

Schuberts Kirchenmusik

Es erübrigt nun noch mit wenigen Worten der Kirchenmusik des Meisters sowie seiner Chorcompositionen zu gedenken. Bekanntlich war die Zeit für den kirchlichen Musikstyl nicht günstig geartet; eine seichte Aufklärungssucht hatte sogar die katholischen Länder überflutet und das Gefühl für das eigentlich in die Kirche Passende war vielen Musikern gänzlich abhanden gekommen. So können wir auch Schuberts berühmteste Messen, unter denen die in *As* mit ihrem herrlichen *Kyrie* wol den höchsten Rang einnehmen dürfte und neben der noch die in *Es* und *G* zu erwähnen wären, nicht als ei-

gentliche Kirchenmusik bezeichnen und müssen sogar zugeben, dass die *Missa solennis* Beethovens einen wehevollern und angemessnern Styl entfaltet, wenigstens im grossen Ganzen, ganz abgesehn von Mozarts *Requiem*, das [ich, wie Sie wissen,] mit zur allerherrlichsten Kirchenmusik zu rechnen ist [rechner], die es überhaupt gibt. Grosse Schönheiten enthalten aber diese Werke, wenn sie uns auch etwas weltlich anmuten, in bedeutender Fülle, und der Meister lässt sich nirgends verkennen. Unter den übrigen Chorcompositionen Schuberts nimmt *Mirjams Siegesgesang* jedenfalls den ersten Rang ein. Wie Niggli richtig bemerkt, wetteifert der Meister hier an Grösse der Auffassung und Gewalt des Ausdrucks mit Händel. In dem Chor „*Doch der Horizont verdunkelt*“ gibt die Schilderung von Pharaos Untergang dem Componisten Gelegenheit zu einer Tonmalerei von erschütternder Wirkung, und würdig schliesst die in eine gewaltige Fuge ausmündende Wiederholung der Anfangsnummer das majestätische Tonwerk.

Nur der frühe Tod hat verhindert, dass Schubert nicht den allergrössten Namen der neuern Musikgeschichte: Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven als vollkommen gleichwertig zugezählt werden kann. Eine ähnliche Stellung nehmen noch ein Cherubini, der seiner Zeit mit den Allergrössten zusammen genannt wurde, und Carl Maria von Weber, der an Popularität viele der Allergrössten weitaus übertroffen hat; beiden Künstlern ist aber Franz Schubert als Musiker überlegen, und so müssen wir nächst dem zu frühen Hinscheiden Mozarts seinen Tod vielleicht als das grösste Unglück beklagen, das der Tonkunst der Neuzeit widerfahren ist.

Mit der Erwähnung von Reichardt und Zelter als Liedercomponisten kann man sich, da von beiden Musikern nichts lebendig geblieben ist, vollkommen begnügen; auf Zelter werden wir übrigens zurückkommen müssen bei Besprechung der Berliner Singacademie, die, wie bekannt, einen gewissen Einfluss geübt hat auf die Entwicklung des deutschen Musiklebens. Ebenso können wir uns darauf beschränken, einen seiner Zeit sehr geschätzten und berühmten Gesangscomponisten, der nicht davor zurückschreckte, die allerausgedehntesten Gedichte wie Schillers *Taucher* in Musik zu setzen, nur mit Namen zu erwähnen. Es ist dies der 1760 geborene, bereits 1802 gestorbene Zumstegg, der hauptsächlich die Ballade pflegte, aber auch Opern schrieb, die seiner Zeit mit Erfolg gegeben wurden.

Dagegen muss eines Künstlers, der als Balladencomponist mit Recht grossen

Ruhm errang und noch heute genießt, mit Auszeichnung gedacht werden. Denn wenn auch die künstlerische Ausbeute seines Lebens gering genannt werden kann [muss], und ausser einigen wenigen Gesängen nichts von ihm übrig bleiben wird, ist doch eben dies wenige eigenartig genug, um zu einem liebevollen Studium und zu einer sorglichen Pflege aufzufordern. Johann Carl Gottfried Löwe (1796–1869), bekannt durch seine Balladen und eine längere Zeit gradezu der Balladenlöwe genannt, ist für geraume Zeit vollkommen verschollen gewesen, bis in der Neuzeit einzelne Sänger sich seiner wieder erinnert und Compositionen von ihm, allerdings nicht gerade die wertvollsten, in den Concertsälen vorgetragen haben. Am meisten beliebt wurde da *Archibald Douglas*, der, gut wiedergegeben, auch eine bedeutende Wirkung erzielen kann; weniger hervorragend muten an [bedeutend finde ich dann] die auch noch bevorzugten Gesänge *Heinrich der Vogler*, *Tom der Reimer* und ganz unbedeutend, ja gradezu künstlerisch unzulässig *Die verlassene Mühle* oder *Die Heinzelmännchen*.

Als jedenfalls sehr grossartige, hochbedeutende und wertvolle Schöpfungen wären dagegen zu bezeichnen *Olaf* und *Edward*, die allerdings von den Sängern bis jetzt noch vernachlässigt werden. Bei der erstern Ballade mag dies an der grossen Ausdehnung der Stimme liegen, die Löwe verlangt; nur selten wird ein Organ so geartet sein, dass es allen Anforderungen des Componisten gerecht zu werden vermag. *Edward* aber hat einen zu grausigen Text, als dass er gerade zu Concertvorträgen sich eignete. Ein junger Ritter, von seiner Mutter befragt über sein trübes Aussehn, antwortet erst, er habe seinen Geier, dann sein Rothross erschlagen, bis er endlich ausruft: „Ich hab‘ geschlagen meinen Vater todt und Ihr, ihr richtet’s mir.“ In beiden Compositionen ist die Malerei der Situationen und der Herzensstimmungen gradezu bewundernswürdig zu nennen; auch Schubert kann nicht deutlicher malen, als Löwe es hier thut, während der letztere in einigen Parthien eine Kühnheit in harmonischen Folgen besonders und weitgehenden Modulationen entfaltet, die über Schubert hinausgeht und an die allerneueste Zeit gemahnt. Eine einheitlich geschlossene Form zu finden hat freilich Löwe nicht vermocht; die Balladen zerfallen in fünf bis sechs verschieden geartete Musikstücke, doch fällt dies gerade bei *Olaf* und *Edward* nicht unangenehm auf und wirken dieselben keineswegs formlos. Auch einen *Erlkönig* hat Löwe geschrieben, den Franz Brendel dem Schubertschen vorzog. Er ist zwar der Compo-

sition des Letztgenannten als Musik durchaus nicht gewachsen, doch muss man zugestehn, dass der eintönige Gesang des Königs viel schreckhafter wirkt als bei Schubert, der, vielleicht nicht ganz im Sinne Goethes, denselben schmeichelnde Weisen anstimmen und erst zuletzt in einen heftigern, drohendem Ton fallen lässt, während die Löwesche Spukgestalt auf uns von Anfang an eine beängstigende Wirkung hervorbringt.

Löwe hat auch Oratorien geschrieben, die wegen verhältnissmässig leichter Ausführbarkeit besonders in kleineren Städten eine Zeitlang gern vorgeführt wurden und von denen als das beliebteste *Die Siebenschläfer* zu nennen sind. Aber diese Aufführungen haben seit langen Jahren, ja Jahrzehnten bereits ihren Abschluss erreicht, und so wird wol nur der Balladencomponist als eine für die musicalische Literatur wertvolle Erscheinung in der Erinnerung fortleben.

DEUTSCHE ROMANTISCHE OPER

Die übrigen Opern Webers sind weder für seinen eignen Entwicklungsgang noch für die Musik wichtig geworden. *Sylvana* wurde von ihm selbst total umgearbeitet und musste sich nach dem Tode des Meisters nochmals eine radicale Umgestaltung gefallen lassen, durch die man dieses seiner Uebergangszeit angehörige Werk mit Gewalt lebendig machen wollte. [Ich glaube] Es dürfte aber kaum gelingen, dieselbe dauerhaft auf der Bühne zu erhalten. Da nur die Opern *Peter Schmoll* und *Abu Hassan* noch weniger Bedeutung haben als die vorgenannte, so blieben bloss *Die drei Pintos* zu erwähnen, die gleich *Sylvana* in den letzten Jahren in vollständiger Neubearbeitung auf der Bühne erschienen sind. Dieselben, in so weit Webers Hand in ihnen bemerkbar ist, gehören seiner reifsten Zeit an und es ist deshalb mit Dank anzuerkennen, dass die echten Nummern, die im wesentlichen mit dem Inhalte des ersten Actes zusammen fallen, durch die Hauptmann-von Weber-Mahlersche Bearbeitung zu unsrer Kenntniss gekommen sind. Hier hat der Künstler reizende, graziöse Musik gegeben, in der sich, nicht zu ihrem Schaden, ein ganz sichtbarer Einfluss von Boieldieu, dem Grossmeister der Grazie, kundgibt. Aber leider erstirbt im zweiten Aufzuge unser Interesse fast vollständig. Der Text, der an und für sich beinahe zu einfach erscheint,

um für einen ganzen Abend das Interesse wach zu erhalten, weist, was den mittlern Act betrifft, noch ganz besonders den Mangel auf, dass mehrere Hauptpersonen in ihm die Bühne gar nicht betreten. Der III. Aufzug enthält manches Interessante und musicalisch Piquante wie z.B. einen allerliebsten Canon, aber nachdem der vorhergehende das Stück getödtet, vermag er es nicht wieder lebendig zu machen. [Meiner Ansicht nach] Vielleicht müsste der Mittelteil, der in jeder Oper die wichtigsten Scenen enthalten soll, total umgestaltet werden, beabsichtigt man, diesem nachgelassenen Werke zum Leben zu verhelfen. Und auch wenn die Bearbeitung viel glücklicher ausfallen sollte als dies gegenwärtig der Fall gewesen, dürfte es noch fraglich sein, ob *Die drei Pintos* dauernd für die Bühne gewonnen sein werden.

Als Instrumentalcomponist hat sich Weber mit Glück versucht, obwohl auf diesem Gebiete seine specifisch musicalischen Mängel, weil nicht durch das dramatische Interesse verdeckt und entschuldigt, schärfer hervortreten. Hauptsächlich hervorzuheben haben wir seine drei berühmten Ouverturen zu *Freischütz*, *Euryanthe* und *Oberon*, die in gewisser Hinsicht unübertroffen geblieben sind, ihre riesige Popularität also nicht unberechtigt genießen. Es ist ja wahr, das in ihnen der eigentlich [wahrhaft] symphonische Styl, wie er zuletzt durch Haydn und Beethoven zur höchsten Entwicklung gelang war, nicht zu Tage tritt, dass das Fugato in der Durchführung der *Euryanthe*-Ouverture wegen seiner contrapunctistischen Ungeschicklichkeit einen gradezu kläglichen Eindruck hervorruft.

Julius Otto, der vorzügliche Contrapunctist, drückte sich hierüber in noch viel derberer Weise aus, und dass das triumphirende dritte Thema der *Oberon*-Overture bei der Wiederholung nahezu die Grenzen der Trivialität streift. Aber was will das alles sagen gegenüber dem leidenschaftlichen Feuer, dem hinreissenden Schwung, dem Zauber der Phantasie und Poesie, die aus diesen eigenartigen Instrumentalsätzen zu uns sprechen? Eine so hinreissende Kraft verbunden mit einer solchen Allgemeinverständlichkeit der Sprache, die auf die Massen zündender wirkt wie selbst Beethovens Ausdrucksweise in der grossen *Leonoren*-Ouverture, hatte man bis dahin in Ouverturen nie kennen gelernt; auch sind, was die genannten Eigenschaften betrifft, Webers Prachtstücke später gleichfalls nicht überboten, ja eigentlich kaum erreicht worden. Ganz meisterhafte Bilder liefern die Einleitungen zur *Freischütz*- und *Oberon*-Ouverture, sowie der geheimnissvolle Mittelsatz

aus derjenigen zu *Euryanthe*. Ueberall ist im Moment die gewollte Stimmung erreicht, das Hornquartett versetzt uns in den deutschen Wald, das Horn Oberons und die neckisch vorbeihuschenden [schäkernden] Clarinetten in den Elfenhain, die Sordin-Violen mit ihren mysteriös ungewöhnlichen Harmonieen versinnlichen uns die Vision der abgeschiednen Emma, und wenn wir die von Weber verwendeten Mittel betrachten, müssen wir staunen über die Einfachheit derselben, die anscheinend im Widerspruche steht zu den grossen erreichten Wirkungen. Dann wieder, Welch ein hinreissender Zug in allen Schlüssen! Keine Effecthascherei, nur Schwung und Begeisterung, aber weil man die Echtheit der letzteren zu deutlich merkt, ein desto grösserer, gefangennehmender Eindruck. So oft sie gespielt werden, steht jedem dieser glänzenden Stücke, von denen man kaum eines vor den andern bevorzugen kann, der rauschende Beifall in sicherer Aussicht.

Bekanntlich ist Weber auch ein bedeutender Clavierspieler gewesen und hat verschiedene Stücke für das Pianoforte geschrieben, die sich noch heute allgemeiner Beliebtheit erfreuen. Den ersten Rang nimmt jedenfalls das *Concertstück mit Orchester* ein, das durch Frische der Erfindung, Brillanz der Passagen und schwungvollen Styl sich von jeher die allgemeinsten Sympathien erworben hat und auch heute noch zu den geringhörten und gerngespielten Repertoirepiècen der Virtuosen gezählt wird. Interessant ist, dass diesem Werke ein Programm zu Grunde liegt, wie denn Weber überhaupt als Instrumentalcomponist der Programmmusik sehr nahe steht. Hat er doch sich geradezu gerühmt, in der *Freischütz*-Ouverture die ganze Oper im Kleinen nachgebildet zu haben. Was das Clavierconcert betrifft, soll der erste Satz die trauernde Burgfrau darstellen, deren Mann als Kreuzritter im heiligen Lande weilt, der zweite, kurze marschartige Abschnitt die Wiederkunft ihres Herrn und der freudig bewegte Schlusssatz das Glück der Wiedervereinigten schildern. Dies einfache Programm hatte jedenfalls das Gute gehabt, Weber zu einer kürzeren Fassung der ganzen Form und zu einer originellen Gestaltung des Mittelsatzes anzuregen, was beides nur erspriesslich sein konnte, indem die durch unendlich lange Tutti eingeleiteten Concerte dem neueren [allgemeinen] Geschmacke bereits zu ausgedehnt erschienen und der Ersatz des üblichen Adagio durch einen Marsch auch nur erfrischend wirken konnte.

Eine sehr beliebte *Polonaise* in E-Dur (für Clavier alleine geschrieben) hat Liszt mit dem ihm eignen Geschick zu einem sehr brillanten Concertstück mit

Orchester umgewandelt, und zwar ganz gewiss nicht zum Schaden der Composition. Auffällig, aber nicht immer erfreulich berührt in der Weberschen Claviertechnik die einseitige Bevorzugung der rechten und die hieraus sich ergebende Vernachlässigung der linken Hand. Dagegen verdanken wir seiner grossgestalteten Hand die sogenannten weiten Griffe, die in solcher Massenhaftigkeit selbst bei den gleichzeitigen Componisten nicht anzutreffen sind. In den noch zu berührenden Compositionen werden wir überall den erwähnten Eigentümlichkeiten des Weberschen Styles begegnen. Es muss hier der Sonaten in *C*, *As* und *d* gedacht werden, die sämmtlich jene Mängel aufweisen, die den Weberschen Instrumentalcompositionen eignen; sie lassen zu wünschen hinsichtlich des Satzbaues und der einheitlichen Gestaltung sowie der Abrundung der Form, das Passagenwerk überwuchert oft in unliebsamer Weise, und auch die Noblesse des Styles und der Tonsprache Beethovens und Schuberts wird man in ihnen nicht wiederfinden. Wohl aber Frische der Erfindung, Schwung, Clavierbrillanz und an vielen Stellen jene eigenthümliche, nur Weber angehörige Originalität, die seine Werke von denen aller Zeitgenossen so deutlich scheidet. Das Finale der *C-Dur-Sonate* bildet das sogenannte *Perpetuum mobile*, ein trotz fortgesetzter Sechzehntelfiguren nicht grade einheitlich berührendes Stück, das vielfach losgetrennt von der Sonate als Einzelnummer zu Gehör gebracht wird. Soll man unter den drei Werken eines bevorzugen, so dürfte die Sonate in *As-Dur* als die im Style vornehmste diese Auszeichnung wohl am ersten verdienen.

Nicht vergessen sei unter Webers Claviercompositionen auch noch die allerbreitetste und beliebteste derselben: der grosse Concertwalzer, *Die Aufforderung zum Tanz* betitelt. Durch eine allerliebste Einleitung und einen dieser entsprechenden Schluss umrahmt, stellt das melodisch sehr reizvolle und frische Stück bekanntlich nicht nur die Aufforderung zum Tanz, sondern im Hauptteile eben diesen Tanz selbst und im Schluss die Rückbegleitung der aufgeförderten Dame dar. Berlioz, der Meister der Instrumentation, hat durch seine fast zu ängstlich treue Orchestration dies Stück auch der grossen nicht clavierspielenden Menge zugänglich gemacht.

Webers übrige Werke für Kammermusik und Kirche wie insbesondere die überaus zahlreichen Gelegenheitscompositionen für einzelne Instrumente können auf musikgeschichtliche Bedeutung weniger Anspruch erheben und lassen oft hinsichtlich der Noblesse des Styles manches zu wünschen übrig.

Eine Perle der Weberschen Muse, die freilich gleich nach den Opern besprochen werden konnte [musste], sei aber in rühmendster Weise noch erwähnt, die äusserst reizvolle, originelle und charakteristische Musik zu Wolfs Schauspiel *Preciosa*. Nur durch Webers Musik hat sich dies längst veraltete Stück des einst als genialen Improvisator hochgefeierten Dichters noch auf der Bühne erhalten. Das Lied „*Einsam bin ich*“ gehörte zu den populärsten Gesängen, die es je gegeben, insbesondere aber war es der eigentümliche Zauber der Zigeuner-Musik, die Weber glücklich nachzubilden verstand und die seiner Schöpfung die allgemeinste Sympathien sicherte. Dieses Werk, mehr aber noch die drei Hauptopern, werden Weber seinen stolzen Platz, den er in der Literatur einnimmt, stets sichern; denn seit Mozart war in der gesammten Musikwelt kein dramatischer Componist aufgetreten, der gleiche Wirkungen hervorgebracht hätte.

Sein bedeutendster Nachfolger Heinrich Marschner, geb. 1795 zu Zittau, gest. 1861 in Hannover, hat ein verhältnismässig wenig bewegtes Leben geführt. Obwol frühzeitig in der Tonkunst unterrichtet und, da er bedeutendes Talent zeigte, von seinen Eltern in diesem Studium gefördert, bezog er doch 1813 die Universität zu Leipzig, um Jura zu studieren. Hier aber entschied sich Marschner für die Tonkunst als Lebensberuf, besonders bewogen durch Schichts, des Leipziger Thomaskantors freundliches Anerbieten, seiner Ausbildung sich widmen zu wollen. Die Bekanntschaft, die er mit einem ungarischen Grafen anknüpfte, veranlasste ihn, nach Pressburg überzusiedeln und eine Musiklehrerstelle anzunehmen. Er schrieb daselbst, im höchsten Grade beeinflusst durch Weber, der aber den *Freischütz* noch nicht veröffentlicht hatte, die Opern *Heinrich IV.* und *Aubigné*; auch ward ihm die Genugthuung, dass Meister Weber den *Heinrich IV.* in Dresden und zwar mit Erfolg zur Aufführung brachte. 1821 ging Marschner selbst nach Dresden und verfasste seine Musik zum Kleistschen *Prinzen von Homburg* (die noch manchmal zu hören ist) und wurde 1823 als Musikdirector angestellt. Der *Freischütz* war mittlerweile von ganz Deutschland mit Entzücken aufgenommen worden.

1826 schrieb Marschner die kleine, allerliebste Oper *Der Holzdieb*, ging hierauf in eine neue Stellung nach Leipzig und componirte den *Vampyr*, der ihn in kurzer Zeit berühmt machte, nachdem er 1828 mit grossem Erfolge zur ersten Aufführung (in Leipzig) gelangt war. Bald darauf folgten die Opern *Templer und Jüdin*, nach Walter Scotts Roman *Ivanhoe* für die musicalische

Bearbeitung hergerichtet, und *Des Falkners Braut*, von denen aber nur die erstere sich einer längeren Lebensfähigkeit erfreute. 1830 erhielt er den Ruf nach Hannover, woselbst er als Hofcapellmeister bis zu seinem Tode verblieb und noch eine stattliche Anzahl von Opern componirte, von denen aber nur *Hans Heiling* sich bis auf unsere Tage erhalten hat. Ungleich Weber, bei dem eine gesteigerte Entwicklung grade in den letzten Lebensjahren sich so auffällig kundgibt, dass sein früher Tod als ein sehr grosser Verlust für die Tonkunst bezeichnet werden muss, ist Marscher von der im *Heiling* erreichten Höhe allmählich herabgesunken und der seichten Musikmacherei, teilweise sogar einer Nachahmung des neitalienischen Opernstyles verfallen. Zu seiner Entschuldigung muss allerdings angeführt werden, dass die Ne-Italiener Bellini und Donizetti in Hannover so enorm, insbesondere beim Hofe beliebt waren, dass Marscher oft Mühe hatte, seine eignen neuen Opern zur Aufführung zu bringen.

Bedeutung für die Tonkunst hat er gewonnen durch die früher sehr viel häufiger als heutzutage gegebenen drei Opern *Vampyr*, *Templer*, *Heiling*, von denen die letztere als die reifste, die zweite als die am allgemein beliebteste, die erste als die genialste zu bezeichnen ist. Wäre das Textbuch des *Vampyr* nicht so geradezu widerwärtig, so würde bei der enormen Frische und Originalität der Musik sich dieses Werk gewiss einer grossen Wertschätzung erfreuen, so unreif es in vielen Dingen erscheinen, so manche Ungeschicklichkeiten es aufweisen mag.

Ein junger Schotte hat mit einem unheimlichen Menschen Freundschaft geschlossen und gelangt durch einen Zufall zur Erkenntniss, dass derselbe ein Vampyr sei. Nach Sagen, wie sie in Schottland und auch in Ungarn verbreitet waren, besitzen nämlich gewisse Vampyrarten, welches Tiergeschlecht bekanntlich von der verwerflichen Leidenschaft erfüllt ist, jungen Menschen das Blut auszusaugen, die Fähigkeit, vorübergehend sich in Menschen zu verwandeln. Natürlich stehn sie unter der Herrschaft der Hölle und müssen dieser Gehorsam leisten. Ruthven, der Vampyr in Marschners Oper, hat sich verpflichten müssen, bis zu einem gewissen Termin drei junge Mädchen als Tribut darzubringen, widrigenfalls er selbst für ewige Zeit der Hölle verfallen sein soll. Bei zweien ist es ihm unter der Maske des Verführers gelungen, sein Ziel zu erreichen. Malvina, die Tochter eines Lords Davenant, die sein drittes Opfer werden sollte, wird aber im letzten Momente noch gerettet

durch ihren Liebhaber, den erwähnten Freund des Ruthven. Der letztere war verwundet worden und hatte seinen Freund gebeten, ihn bei Vollmondschein einen Hügel hinaufzutragen und dort dem Lichte des Vollmonds auszusetzen, weil dies allein ihm Heilung verbürge. Hieraus hatte der Liebhaber Malvins erkannt, welcher Natur sein gespenstischer Freund sei, hatte zugleich ihm aber durch einen Eidschwur geloben müssen, das zufällig entdeckte Geheimniss nie zu verraten. Am Schluss der Oper sieht er sich nun allerdings in dem hochdramatisch wirkenden Dilemma verstrickt, entweder die Geliebte durch teuflische Künste verlieren oder durch Eidbruch retten zu müssen, und entschliesst sich endlich zu letzterem. Derartige Situationen sind, wie gesagt, von gewaltiger dramatischer Kraft, erinnern aber auch doch so sehr an die nicht lobenswerten Muster der französischen Romantiker, insbesondere Victor Hugos grosse Bühnenwirkungen [Fantasieausgeburten], dass man kaum wünschen kann, auf dem deutschen Theater möchten derartige Stoffe je zur Herrschaft gelangen.

Der *Vampyr* enthält, wie gesagt, ganz vortreffliche Musikstücke. Marschner ist keineswegs, wie man eine Zeitlang mit grossem Unrecht behauptet hat, nur ein Nachstreber Webers geworden; zwar hat dessen Musik ihn wesentlich beeinflusst, ihm gewissermassen den Weg gewiesen, den er zu gehen hatte, – aber Marschner war eine durchaus selbständige Natur, die in eigenartiger Weise das von Spohr und Weber Gefundene verarbeitete und nach einer Seite hin, nämlich in der Schilderung des Dämonischen, sie beide noch überbot. So sind denn grade die unheimlichen Szenen, an denen der *Vampyr* übrigens keinen Mangel leidet, am besten gelungen und ist unter diesen das große Recitativ Ruthvens, in welchem er seinem Freunde von seinen entsetzlichen Leiden erzählt, sehr hervorzuheben als genial gestaltete dramatische Scene. In der Ballade Emmys, die die Natur des Vampyr's schildert, überrascht die Kühnheit des jungen Künstlers, der, um eine grausige Steigerung hervorzurufen, vor einem chromatischen, damals noch recht ungewöhnlichen Aufsteigen einer Menge sich folgender Tonarten nicht zurückschreckt. Ferner seien nicht vergessen das reizende anmutige Terzett zwischen Ruthven, Emmy und ihrem früheren Liebhaber, „Ihr wollt mich nur beschämen“, sowie das unheimliche Duett „Leise dort zur fernen Laube“, ein Meisterstück in der Schilderung dämonischer Verführungskünste; das II. (letzte) Finale, in welchem alles zur Katastrophe drängt, enthält gleichfalls hochdra-

matische, sehr bedeutende Momente. Weniger gelungen sind Marschner dagegen die Stellen, in denen zarte, weibliche, edle Empfindungen ausgesprochen werden. Derartige Aufgaben haben ihn entschieden weniger gereizt und infolgedessen wird er ihnen auch weniger gerecht und berührt ungesunder. Ungeschicklichkeiten finden sich ferner in der sehr schlechten, zum Teil überladnen und fast rohen Instrumentation, worin er im *Vampyr* und auch noch im *Templer* sich Weber keineswegs gewachsen zeigt; dagegen ist sein Satzbau gut geordnet, wir begegnen nicht so oft wie bei seinem Vorgänger sogenanntem Flickwerke, und die Abrundung der einzelnen Stücke erscheint vorzüglich gelungen, sie sind einheitlich gestaltet und vortrefflich gebaut.

Templer und Jüdin behandelt einen allgemein bekannten Stoff, den zu erzählen unnötig erscheinen will und der bei der grossen Beliebtheit, welchen sein Urquell, der Roman Walter Scotts, noch heute geniesst, auch viel sympathischer berühren muss als die im *Vampyr* aufgehäuften Greuel und Schauderscenen. Das Dämonische kommt in der Gestalt des Tempelherrn nicht so imposant zur Geltung wie durch Lord Ruthven und Hans Heiling, die schöne Jüdin erregt unser Mitleid durch ihr Geschick, findet aber nicht Gelegenheit, dermassen musicalisch hervorzutreten, wie dies sonst dramatischen ersten Sängerinnen vergönnt zu sein pflegt; dagegen haben Nebenpersonen wie Ivanhoe, der Bruder Tuck und der Narr eine ganz reizende musicalische Illustration erfahren und sind insbesondere die kleineren Formen der Lieder, und zwar vorzugsweise der humoristischen, auf das glücklichste von Marschner ausgefüllt worden. Hatte er schon in dem köstlichen Trinkchore, der sich im *Vampyr* findet, seine hervorstehende Begabung für das Humoristische bekundet, so thun dies die Lieder des Bruders Tuck (*Ora pro nobis* und das frische *Waldlied*) sowie die Gesänge des Narren (insbesondere das sehr graziöse: „*S'wird besser gehen, die Welt ist rund und muss sich drehen*“) mit noch schlagenderer Wirkung. Man kann dreist behaupten, das sich in diesen kleinen reizvollen Gebilden das Beste birgt, was der Meister im ganzen Werke uns geboten hat. Ferner hat Ivanhoes Lied: „*Was ist der Ritter hochgeehrt*“ bekanntlich eine Popularität errungen, die sich mit der mancher Nummern des *Freischütz* messen kann und die in Ansehung der mit Vornehmheit gepaarten Einfachheit auch als vollkommen verdient bezeichnet werden muss. Weniger glücklich sind dem Meister einzelne grössere Scenen gelungen, so z.B. die zwischen der Jüdin und dem Tempelherrn, in der bei

der hochdramatischen Drohung des Mädchens, von der Fensterbrüstung herabzuspringen, die musicalische Wirkung nicht zu erwünschter Geltung kommt. Eine solche fehlt auch im Duett zwischen Rebecca und Ivanhoe, denn während der Zeit ihres Zusammensingens wird die Burg belagert, ein Umstand, der vom Componisten mit grossem Erfolg hätte ausgenutzt werden können, aber ganz unbeachtet geblieben ist. Ebenso tritt das Orchester, als die Scene sich verwandelt und wir das brennende Schloss erblicken, nicht imponierend genug hervor, während schon Mozart und Cherubini bei ähnlichen Gelegenheiten dasselbe, und zwar mit vollem Rechte, in grösster Machtentfaltung mitsprechen lassen. Ausgenommen seien dagegen das rührende zweite Finale mit der schönen, Rebecca in den Mund gelegten Stelle „Lass den Schleier mir, ich bitte“, wie das grosse Duett zwischen der Jüdin und dem Tempelherrn im III. Acte. Die Leidenschaftlichkeit der hier angewendeten Tonsprache und besonders die charakteristische, fast nervös zu nennende Beteiligung des Orchesters an der Unterredung der beiden haben Richard Wagner, der überhaupt auf Marschner hielt, zu beredten Lobsprüchen Veranlassung gegeben.

Hans Heiling, von Eduard Devrient gedichtet, ist wohl das beste Textbuch, das Marschner je geboten worden ist. Es stellt sich mit seiner Königin der Erdgeister und dem nach der Erde und den Menschen verlangenden Heiling gewissermaßen als eine Vorahnung dessen dar, was in dramatisch befriedigenderer und ergreifenderer Gestalt später durch den *Tannhäuser*, zum Teil auch schon durch den *Fliegenden Holländer* geboten werden sollte. Hans Heiling, Sohn der Geisterkönigin, hast sich in ein schlichtes Landmädchen verliebt, Anne, die früher mit einem hübschen Burschen verlobt gewesen ist. Seine stürmische Leidenschaft macht grossen Eindruck auf sie, als sie aber bei einer Dorfkirmes dem Verlangen, mit ihrem ehemaligen Liebhaber zu tanzen, nicht widerstehen kann, trotzdem Heiling durch Vernichtung seines Zauberbuchs ihr das denkbar grösste Opfer gebracht hatte, erregt sie des Erdgeists wilde Eifersucht. Im II. Act wird Anna, im Walde verirrt, von der Geisterkönigin, die ihren Sohn von seinen Erdenfesseln befreien möchte, bedroht, ihn loszulassen, im Finale aber von Heiling selbst, dessen Geschenk sie verschmäht hat. Da ihr der Erdgeist längst unheimlich geworden, entschliesst sie sich, ihren frühern Verlobten zu heiraten, die Hochzeit findet statt; nach einem alten Brauche werden den jungen Vermählten die Augen

verbunden, damit sie sich wiederfinden sollen, und diesen Umstand benutzt Heiling, um Aennchen beiseite zu führen und durch herbeibefohlene Erdgeister in seine Macht zu bringen. Das Dazwischentreten der Königin, die die unschuldigen Dorfbewohner nicht verderben will, bringt dann das ganze zu glücklichem Schluss. Hans Heiling entsagt seiner Liebe und kehrt in den Schosse der Erde zurück, während die auf der Erde Bleibenden ihr Glück ungestört geniessen können.

Die dreiactige Oper hat ein Vorspiel, das das Leben und Weben der Erdgeister darstellt und in welchem Hans Heiling bei seiner Mutter den Wunsch, als Mensch unter Menschen auf der Erde zu weilen, durchzusetzen weiss. Dies Vorspiel gehört mit zum besten, was Marschner geschrieben und was das deutsche Operntheater besitzt; die frühere, in einzelne Stücke abgetheilte Form der Oper ist hier bereits verlassen; es ist, wie man ehemals zu sagen pflegte, als Finale behandelt und steht eigentlich bereits auf dem Standpunkte, den Richard Wagner später bei Composition des *Tannhäuser* einnahm. Die übrige Oper ist mehr nach älterem Zuschnitt gearbeitet, und wie auch im *Vampyr* und *Templer*, häufig genug durch gesprochenen Dialog unterbrochen. Als sehr schön gelungen ist zu bezeichnen die grosse Arie des Heiling im I. Acte, die eigentümliche Musik, die erklingt, als Aennchen Heilings Zauberbuch untersucht, ferner der ganz reizende, echt natürliche Walzer am Schluss des I. Actes; kaum ein anderer Walzer dürfte so einschmeichelnd zum Tanze einladen und das Verzichten unmöglich erscheinen lassen. Im II. Aufzug stellt die früher in Concerten oft gesungene Arie Aennchens sich als weniger hervorragend dar. Dagegen gehört das Musikstück in welchem sie von der Geisterkönigin bedroht wird, zu den aller imposantesten des Werkes. Auch hält sich dann im weiteren Verlauf der Act auf ganz bedeutender Höhe. Die Scene, in der Aennchens Mutter am Spinnrade sitzt und bange auf ihr Kinde wartet, während draussen der Wind saust, ist von eigentümlichster Originalität und muss gradezu als Treffer bezeichnet werden, – das Hereintreten des unheimlichen Heiling, die düstere Frage: „Willst du mein Geschenk verschmäh?“ und alles, was sich daraus entwickelt, kann bei genialer Darstellung der Hauptperson durch einen dämonisches Naturell besitzenden Sänger zu erschütternder Wirkung gelangen. Im III. Acte fesselt die reizende, echt dörflische Hochzeitsmusik sowie der sehr liebenswürdige Gesang der Mädchen, die dem jungen Paare die Augen verbinden. Dagegen fällt recht ab ein

conventionelles, wahrscheinlich später eingeschobnes Duett, das ganz [im] an den italienischen Styl gemahnt [geschrieben ist] und somit wenig in das Werk hineinpasst, vom Publicum aber gewöhnlich sehr bejubelt wird. Am Schluss erregen höchst reizende Instrumentaleffecte, die das rötliche Glühen der Adern in Gestein der sich öffnenden Erde aufs täuschendste zur Darstellung bringen, unser Interesse. Der Schlusschor ist aber etwas trivial geraten und steht nicht auf der Höhe des gesammten Werkes.

In *Hans Heiling* gab Marschner sich als gereifter Künstler kund, hatte er auch die in *Vampyr* und *Templer* noch wenig befriedigende Instrumentation so zu bemeistern gewusst, dass ihm sogar neue Wirkungen gelungen waren, alle sonst beabsichtigten Effecte aber thatsächlich zur Geltung kamen. Dagegen treten hie und da in dieser Oper auch schon Anzeichen jener Kritiklosigkeit zu Tage, der Marschner von da ab verfallen sollte und die ihn verhinderte, nicht allein nach Höherm zu streben, sondern auch nur auf der errungenen Höhe sich zu erhalten.

Als Instrumentalmusiker ist er viel weniger bedeutend wie Spohr und Weber, die Ouverturen seiner Opern können sich mit denen Webers, seine Kammermusikwerke mit denen Spohrs in keiner Weise messen. Die Ouvertüre zu *Vampyr* hat sich eine Zeitlang in den Concertsälen gehalten; sie ermangelt nicht der Frische, berührt aber etwas roh in der Instrumentirung [trägt aber etwa rohen Character]. Die zu *Hans Heiling* besitzt eine hübsche Einleitung, welche viel mehr verspricht, als das ziemlich gewöhnliche Allegro uns nachher darbietet.

Marschner würde einen noch viel bedeutenderen Platz einnehmen, wenn ihm dies gelungen wäre. Aber auch so besitzen wir in den drei erwähnten Opern einen wertvollen Schatz unserer Bühne, den man um keinen Preis gering achten möge. Denn von dem einzigen Richard Wagner abgesehn, haben wir seit Marschner keinen Componisten gehabt, der grade für die dramatische Musik so eminent befähigt gewesen wäre, bei gründlicher Musikbildung und formaler Meisterschaft eine solche für den echten Dramatiker absolut notwendige Kühnheit der Sprache und Unbekümmertheit um die Traditionen besessen hätte, wie der Autor des *Vampyr*, *Templer* und *Heiling*. Sollten diese Werke wie Spohrs *Faust* thatsächlich von der Bühne verschwinden, so wird, obwol die Gesangspartien schwer zu nennen sind, insbesondere die der *Jüdin*, doch die Schuld nicht wie bei Spohr auf die maasslos gehäuften Colo-

raturschwierigkeiten geschoben werden dürfen. Hoffentlich bleiben sie aber dem deutschen Theater als wertvolle Repertoirestücke noch recht lange erhalten.

Die Webersche Richtung hatte Furore gemacht, Marschner hatte sie erfolgreich ausgebaut, und eine Menge Componisten versuchten, allerdings mit geringerem Glücke, seinem Beispiele zu folgen. Unter ihnen sind zu nennen Reissiger, bis 1860 Dresdner Hofcapellmeister, Lindpaintner in gleicher Stellung in Stuttgart, den schon früher erwähnten Franz Lachner in ebensolcher in München angestellt. Allen dreien ist es nicht gelungen, im Gebiete der Oper etwas zu leisten, was auch nur für einige Zeit die allgemeinere Aufmerksamkeit zu fesseln vermocht hätte. Reissiger wurde eine Zeitlang sehr populär durch seine ansprechenden und gefälligen, aber nicht tiefgehenden Trios, in denen von den ungeheuren Umwälzungen, die Beethoven hervorgerufen, allerdings gar nichts zu spüren ist, durch Lieder, von denen einige humoristische ganz vortrefflich gelungen sind, und im engern Kreise, also speciell in Dresden, durch Kirchenmusik, hauptsächlich Messen, die zwar keineswegs kirchlich gehalten, doch stellenweise sehr wohlklingende und ganz verdienstliche Musik darbieten. Lindpaintner konnte gleich Reissiger für eine nicht tief angelegte Natur gelten, die aber in allen Compositionsgattungen zu Hause war und sich einer durchaus geschickten Hand rühme durfte. Sein Lied *Die Fahnenwacht*, das nebenbei gar nicht etwa sehr einfach gestaltet ist, hat seiner Zeit eine ganz unglaubliche Verbreitung gefunden.

Franz Lachner, der Freund Schuberts, hat lange Zeit hindurch Musik geliefert, die der seines genialen Genossen sich durchaus nicht ebenbürtig erwies und auch nur im engern Wirkungskreise des Künstlers Anerkennung fand. Erst im Alter erhob sich der Meister durch seine trefflichen Suiten, insbesondere aber durch sein *Requiem* zu einer weit höhern Stufe und verdient in Folge dessen vollauf die Achtung, die ihm heutzutage gespendet wird. Der romantischen Oper Webers nachzustreben versuchten ausserdem noch Lortzing mit seiner *Undine* und in gewisser Hinsicht eigentlich nur bedingungsweise Conradin Kreutzer mit dem *Nachtlager von Granada*, späterhin Otto Nicolai mit den *Lustigen Weibern von Windsor*.

Die *Undine* Lortzings ist immerhin als eine Talentprobe anzuerkennen, der Schwerpunkt seines Wirkens lag aber auf dem Gebiete der komischen Oper.

Lortzing (1803–1851), selbst darstellender Künstler und während einer langen Zeit am Leipziger Stadttheater, das seiner Zeit künstlerische Bedeutung hatte, thätig, war infolgedessen mit dem Theater und dessen Bedürfnissen in ungewöhnlicher Weise vertraut geworden und verdankt vielleicht hauptsächlich diesem Umstande, dass seine musicalisch liebenswürdigen, aber nicht gerade hervorragenden Productionen zum Teil noch heut zutage Lebenskraft bewahren. Unter ihnen ragt hervor die charmante Oper *Czaar und Zimmermann*, die nur durch eine unmässige, im Verbrache von Blechinstrumenten schwelgende Instrumentation, wie sie höchstens in der ganz grossen Oper berechtigt erscheint, in ihrer Wirkung etwas geschädigt wird. Das Textbuch ist ganz hübsch erfunden und behandelt einen sehr prägnanten Stoff; die sentimental Klänge, die dem Czaaren und auch dem französischen Gesandten in den Mund gelegt werden, wollen zwar nicht recht wahrscheinlich anmuten; aber angesichts vieler sehr glücklicher Einfälle, besonders in Hinblick auf die köstliche Figur des Bürgermeisters von Saardam, mit welcher Lortzing eine Prachtrolle für sich geschaffen hatte, kann man diese im Uebrigen wolklingenden und sehr populär gewordenen Gesänge schon in den Kauf nehmen. In bezug auf komische Opern ist die deutsche Musik leider keineswegs reich zu nennen, und an solch urkomischen Theaterfiguren wie dem prachtvollen Bürgermeister besitzen wir durchaus keinen Ueberfluss. Da, wo er als Musikmeister sich geberdet und seinen Leuten alte, zu Lortzings Zeiten noch besonders für zopfig geltende Contrapunct-Musik einstudirt, die natürlich immer falsch gesungen wird, ist eine komische ursprüngliche Kraft entfaltet, die, wie alte Leipziger mir erzählten, so drastisch wirkte, dass bei den ersten Gesammtproben das gesammte Orchester in Lachen ausbrach und der Dirigent für einige Zeit seinen Tactirstab ruhn lassen musste. Von andern Werken Lortzings werden jetzt noch gern gesehn *Der Wildschütz*, dessen sehr geschickter, etwas frivoler Text fast amusanter wirkt als die immerhin liebenswürdige Musik, *Die beiden Schützen*, *Der Waffenschmied* und die schon vorher erwähnte, ganz romantisch geartete *Undine*.

Conradin Kreutzer (1780–1849) hat sich hauptsächlich durch Männerchöre, von denen einige ausserordentlich populär geworden sind, sowie durch seine ganz hübsche und geschickte Musik, die er zu dem genialen Stücke *Der Verschwender* des Wiener Possendichters Ferdinand Raimund geschrieben, besonders aber durch eine Oper *Das Nachtlager in Granada* einen Namen ge-

macht. Auch letztere ist so wie *Czaar und Zimmermann* und gleichzeitige französische Opern viel zu pretentiös instrumentirt. Es war dies eine Krankheit der Zeit, von der mittlerweile wieder zurückgekommen <worden> ist, die aber an und für sich nicht ganz unbegreiflich erscheint. Die Machtfülle des modernen Orchesters, welche durch Weber, Rossini, besonders aber die Meister der französischen grossen Oper entfaltet worden war, hatte Künstler und Publicum berauscht, und niemand wollte sich auch in kurzen kleineren Genres die gewaltigen Wirkungen versagen, die doch eigentlich nur für gewaltige Stoffe wie z.B. *Die Stumme von Portici* mit innerer Berechtigung verwendet werden konnten. Im übrigen bietet die Musik Kreutzers vor allem sehr wirkungsvolle Chöre (insbesondere den den ersten Act schliessenden) sowie Musikstücke, bei denen man allerdings ein tiefes Gefühlsleben nicht finden wird, denen aber oft eine eigentümliche Anmut innewohnt, die den anscheinend unverhältnissmässigen Erfolg der Oper immerhin erklärt.

Einen höhern Anlauf als beide zu nehmen, versuchte Otto Nicolai (1810–1849), der, als gereifter Musiker auch beiden überlegen, an Popularität aber hinter ihnen zurückgeblieben ist, in seiner nach Shakespeares übermütigem Lustspiel für musicalische Bearbeitung zugestutzten Oper *Die lustigen Weiber von Windsor*. Wenn vorhin bemerkt wurde, dies Werk sei bedingungsweise noch der romantischen Richtung zuzurechnen, so geschah dies in Hinblick auf den im letzten Acte entfalteteten Elfenzauber, den Nicolai allerdings gar zu sehr nach Weber-Mendelssohnschem Muster zu gestalten getrachtet hat. Während bei Shakespeare eigentlich doch von wirklichen Elfen gar nicht die Rede ist und alles auf übermütigen Unfug, carikierte Nachahmung hinausläuft, hat Nicolai diesen Umstand leider übersehn, und sich dadurch Wirkungen entgehen lassen, die in Wahrheit hoch komisch sich gestalten, allerdings aber auch nur einem viel genialeren Künstler beschieden sein konnten. Der andre Mangel des Werkes liegt darin, dass die Situationen beider Finales, in welchen Falstaff auf lächerliche Weise der wütenden Eifersucht des Herrn Fluth entzogen wird, sich fast völlig ähneln, und in der modernen Oper, die Actschlüsse braucht, eine solche Gleichförmigkeit natürlich viel peinlicher auffällt als bei Shakespeare, der Actschlüsse in unserem Sinne nicht kannte und bei dem die gedachten Szenen unter der grossen Menge andrer, ebenso interessanter, keineswegs so bedeutend hervorrangen. Im übrigen muss die Musik stellenweise als geistreich und sehr geschickt gemacht be-

zeichnet werden, wenn auch in einzelnen Fällen der Componist von Trivialität sich nicht freigehalten hat.

Wenn wir aller Persönlichkeiten gedenken wollen, die bis zu Richard Wagners Auftreten der deutschen Oper ihre Thätigkeit gewidmet haben, so wären der Vollständigkeit halber zu nennen: die Componisten Gläser und Gustav Schmidt, die mit den Opern *Des Adlers Horst* und *Prinz Eugen* eine Zeitlang Erfolge erzielten. Ebensolche gewann die ganz interessante *Guttenberg* des Componisten Fuchs, doch konnten diese Opern allesammt das Interesse nicht lange wach erhalten. Höhere Ziele strebte Mangold an, der hinsichtlich seiner Stoffe (*Tannhäuser* und *Gudrun*) schon die spätere Zeit vorausahnen lässt, in welcher altdeutsche Stoffe mit Vorliebe benutzt wurden; doch stand er in Bezug auf Erfolge hinter den Obenerwähnten zurück. Von dem genialen Sobolewski aber, der ebenfalls weit edlere Bahnen einschlug, werde ich später noch etwas Ausführlicheres zu berichten haben.

Es wäre schliesslich noch ein Künstler zu erwähnen, der zwar geborner Deutscher, speciell Mecklenburger, gewesen ist, in seiner Künstlerschaft aber durchaus französischen Mustern folgt. Es ist Friedrich von Flotow, der mit *Stradella* Berühmtheit erlangte, seine enorme Popularität aber hauptsächlich gewann durch die 1848 erschienene *Martha*. Nationalmelodien, die mit Geschick verwendet waren, und knappe Tanzrhythmen, die gestatteten, fast die ganze Musik der Oper für den Ballsaal, Quadrillen und andre Tänze, zu verwenden, haben hauptsächlich dazu beigetragen, Flotow diese Popularität zu sichern. Deutschland hat auf seine Muse in keiner Weise eingewirkt, wol aber spürt man aufs deutlichste die Einflüsse Aubers, Adams, Herolds, mit welchen Componisten in nächster Zeit wir uns zu beschäftigen haben werden. Auch Mendelssohn und Schumann haben sich wol vorübergehend der deutschen Oper zugewendet; der Schwerpunkt ihres Wirkens liegt aber auf andren Gebieten, und so wird ihrer dramatischen Arbeiten erst zu gedenken sein, wenn die gesammte Thätigkeit beider Künstler zur Besprechung gelangt.

Wie wir sehn, hat Webers Anregung nicht viele Frucht getragen, ist ausser dem einzigen Marschner kein bedeutender Dramatiker gefolgt und lag es nah zu befürchten, dass die deutsche Oper keine gedeihliche Entwicklung nehmen werde. Freilich darf auch nicht vergessen werden, dass die sehr traurigen Verhältnisse, unter welchen damals die deutschen Operncomponisten

schufen, keineswegs zur gesteigerten Production ermuntern konnten. Lortzing, dessen *Czaar und Zimmermann* ganz Deutschland entzückt und der heutzutage durch die Tantiemen allein dieser Oper sich hätte für sein ganzes Leben sicher stellen können; Lortzing, dessen Begabung ihm erlaubte, auf die Mithilfe eines Dichters zu verzichten und dessen Werke nicht etwa erst gegenwärtig, sondern gleich beim ersten Erscheinen die allgemeinste Teilnahme hervorriefen und die Theatercassen füllten, musste zuletzt das traurigste Loos erleben, – und im tiefsten Elend seine Tage beschliessen, man kann fast sagen: verhungern.

Die Italiener, insbesondere Bellini und Donizetti, waren freilich im Opernrepertoire des deutschen Theaters sehr häufig vertreten, gleichwohl hätten sie die Entwicklung unserer dramatischen Musik hintanzuhalten nicht die Kraft besessen, da sie selber als Künstler höhern Aufgaben nicht gewachsen waren. Einen grossen Einfluss dagegen übt die Entwicklung aus, die die dramatische Musik in Frankreich nahm und der wir die Epoche der sogenannten grossen französischen Oper verdanken. Die in Paris von 1828–1836 zur Auf-führung gelangenden Werke zogen die Augen der ganzen Welt auf sich und mussten natürlich auch die Entwicklung der deutschen Oper beeinflussen, beziehungsweise hintanhaltend.

Betrachten wir ferner die Tätigkeit auf instrumentalem Gebiete, wie sie nach Beethovens und Schuberts Tode sich darstellt, so sehn wir im ersten Augenblicke auch nicht viel Tröstliches. Erst mit Mendelssohns Auftreten wird das Bild wieder günstiger. Die drei grossen Meister Weber, Beethoven, Schubert hatten in den drei aufeinander folgenden musicalischen Unglücksjahren (1826, 27, 28) die Erde verlassen, und die kleinern schienen wie von einem Alp befreit, sich wohl zu fühlen. Es drohte der deutschen Musik eine Verflachung und Versumpfung, auch ein Zurückgehn in der theoretischen Meisterschaft, die zu recht schlimmen Dingen hätte führen können, und dass diesem Treiben Einhalt geboten wurde, verdanken wir dem genannten Meister, von dem allerdings erst später die Rede sein kann. Hier sei nur noch gedacht gewisser Componisten, die für eine Zeitlang eine ziemlich grosse Popularität genossen, deren Lebensfähigkeit aber nicht von langer Dauer gewesen ist. Die in allen Sätteln gerechten Herrn Reissiger, Lindpaintner, Franz Lachner sind schon besprochen worden. Einer recht ausgesprochenen Beliebtheit erfreute sich in den 30-er Jahren Kalliwoda, Kapellmeister in Donaueschingen,

der hauptsächlich Symphonien und Kammermusikwerke producirt. Wie Brendel richtig bemerkt, ist Kalliwoda ein liebenswürdiges, anspruchsloses Talent, dessen Liebenswürdigkeit sich hauptsächlich durch die Unbefangenheit kundgibt, mit welcher der Componist seine Gabe darbietet. Es ist bei ihm süddeutsche Natürlichkeit im Gegensatze zur norddeutschen Gesuchtheit überwiegend. Bedeutenderes erstrebte und erreichte auch der begabte Onslow (1784–1852), von dem die vielgespielte vierhändige *f-Moll-Clavier-Sonate* sich lange Zeit in der Gunst des Publicums erhalten hat, dessen Haupttätigkeit aber auf das Feld der engeren [eigentlichen] Kammermusik beschränkt blieb, innerhalb welcher er besonders die Form des Streichquintetts pflegte.

Ihm ähnlich geartet waren Fesca und der Prager Veit, die beide sich mit Glück in der Composition von Kammermusikwerken versucht haben, aber freilich, da sie ebenso wie die Vorgenannten noch auf Mozart-Haydn'schem Boden stehn, mit dem wachsenden Interesse, welches für Beethovens mittlere Periode erwachte, schließlich wieder in den Hintergrund treten mussten.

VIRTUOSITÄT

Bedeutend grösseres Interesse gewährt die Entwicklung der Virtuosität, die, was die Instrumentalkunst anbetrifft, in dieser Periode zu ihrer höchsten Höhe gelangte, in der Gesangsmusik aber, obwol die höchste Höhe mit Farinelli nach Seite der Kunstfertigkeit erreicht war, immer noch sehr bedeutende Blüten trieb, abgesehn davon, dass durch die dramatische Gestaltung der Oper der Gesangkunst überhaupt ganz neue Aufgaben gestellt wurden. Der Violine war in Ludwig Spohr ein grosser Meister erstanden, der das sogenannte klassische Violinspiel zur höchsten Entwicklung geführt hatte und in Folge dessen auch von keinem Gegner wirklich besiegt werden konnte.

Das speciell virtuose Geigenspiel fand aber seine grossartigste Entfaltung durch den dämonisch gearteten, von seinen Zeitgenossen wie ein Hexenmeister angestaunten Nicolo Paganini, einen wunderbaren Genius, der nicht etwa bloß als seiltänzerartiger Virtuos angestaunt [angesehn] sein will, sondern, wie aus den genialen Etuden des grossen Künstlers zur Evidenz hervorgeht, eine eminente allgemein-musicalische Begabung besessen hat.

Geboren 1784 in Genua, gestorben 1840 in Nizza, war er als Geigenkünstler

eine so originelle Erscheinung, so imposant und von so dämonischem Character und Colorit, dass er momentan auch die grossartigsten andern Erscheinungen zu verdunkeln vermochte. In Italien, wo er sich 1817 auch mit Spohr gemessen hatte, war er lange Zeit gefeiert worden, ehe er seine grossen Weltfahrten begann. Denn er zählte bereits 40 Jahre und erschien in jeder Weise gereift, als es geschah, dann aber versetzte er auch Europa in einen Zustand der Begeisterung, wie, den einzigen Liszt ausgenommen, dies nie wieder ein anderer Instrumentalvirtuose zu thun vermocht hat. Es waren nicht nur seine an höllischen Zauber gemahnenden Kunststücke, nicht nur seine auf der einzigen G-Saite verrichteten Wunderthaten, die das Publicum gefangen nahmen; auch Schönheit des Tones, besonders aber dämonisch fascinirende Genialität im Vortrage wirkten dermassen bezaubernd, dass Paganini, wo er auch spielte, momentan alles Interesse auf sich concentrirte.

Wie Liszt von ihm berichtet, tauchten die Hexen- und Spukgeschichten des Mittelalters wieder auf, das Wunderbare seines Spieles suchte man mit seiner Vergangenheit zu verbinden. – Seine Etuden werden mit Recht als genial hochgeschätzt und sind von Robert Schumann wie Liszt in einer Uebertragung der Clavierliteratur zugänglich gemacht worden. Seine Concerte stehn denselben an Wert bedeutend nach; sie kommen heute bereits wenig mehr zum Vortrag in den Musiksälen. Paganini galt, ich kann nicht bestimmen, mit welchem Rechte, für ungemein geizig; da er aber den jungen Berlioz, dessen Musik den allerhöchsten Eindruck auf ihn gemacht hatte, in der edelsten und grossartigsten Weise, so, wie sie von einem Künstler dem andern Künstler wol nie dargeboten wurde, Unterstützung gewährt hat, [so glaube ich, dass] darf man jenem Vorwurf wohl nicht zu viel Glauben beimessen, höchstens vielleicht annehmen, dass der Künstler nach Weise seiner italienischen Landsleute zur Sparsamkeit geneigt habe. Auf der Höhe seines Ruhmes stehend, wurde er von der Erde abgerufen. In Ernst und Lipinski erwachsen ihm zwar bedeutende Nachfolger, aber solch ausserordentlicher Wirkungen wie Paganini hat sich kein später lebender Geiger jemals wieder rühmen können.

Ernst, ein Zögling aus der Wiener Schule der Böhm und Mayseder, konnte es wagen, Paganini auf seinem eigensten Virtuosengebiete zu folgen und, indem er die unter dem Namen *Carnaval de Venise* bekannt gewordne Melodie auf seine Weise variierte, auch nach Paganini noch bedeutende Erfolge

erringen [einheimsen]. Als Quartettspieler soll er vorzüglich mit Beethoven, insbesondere dessen letzten Quartetten vertraut gewesen und höchst Bedeutendes geleistet haben. Auch als Componist versuchte er, einen edlen Styl zu pflegen, wie dies aus seinen Concerten und der allgemein beliebten, vornehm gehaltenen *Elegie* hervorgeht.

Lipinski, der in Dresden als Concertmeister wirkte und auch starb, soll von Paganini selbst als der ihm am nächsten Gekommene bezeichnet worden sein. Liess seine compositorische Thätigkeit vielleicht in technisch-formeller Beziehung vieles zu wünschen übrig, so verrathen doch seine frischen und originellen Concerte [Compositionen], insbesondere das stilitirische, eine so ausgesprochene Begabung, dass es uns leicht wird, über die erwähnten Mängel hinwegzusehen. Als Virtuose muss er allen Zeugnissen nach etwas ganz Ausserordentliches vorgestellt haben.

Einen hohen Aufschwung nahm ferner die belgische Violinschule, mit de Beriot, Leonard und Vieuxtemps, die neben dem französischen auch den Einfluss Paganinis deutlich wahrnehmen liess. De Beriot (1802–1870) beherrschte eine Zeitlang durch seine elegant geformten, wohlklingenden und wirksamen Violin-Compositionen die Concertsäle, wurde aber als Componist für sein Instrument durch den jüngern Vieuxtemps (1820–1881) bedeutend übertroffen. Schon als 14-jähriger Knabe erschien der letztere dermassen gesund und eigenartig entwickelt, dass Robert Schumann seine Leistungen als durchaus meisterlich bezeichnen konnte. Er war ein Künstler, der es sehr ernst nahm mit seiner Lebensaufgabe und unablässig arbeitete, an der Vervollkommnung seines Spieles nach der technischen wie nach der geistigen Seite hin. Seine Compositionen für die Geige gehören zu den besten der modernen Literatur und dürften noch lange Zeit in dem Repertoire der Virtuosen ihren Ehrenplatz behaupten. Als verdienstvoll sind in dieser Beziehung auch die Productionen von Molique zu erwähnen, der der von Spohr beeinflussten Wiener Schule angehörte.

Ebenfalls gelangte in dieser Epoche zum Gipfelpuncte das Clavierspiel durch Franz Liszt, geboren zu Oedenburg in Ungarn, man ist ungewiss, ob 1809 oder 1811, gestorben in Bayreuth 1886. Obwol in ungarischem Gebiete zur Welt gelangt, ist Liszt doch zweifellos von deutscher Abkunft und deutschem Ursprunge, und die Vorliebe, mit der er sein Ungartum betonte, datirt aus späteren Jahrzehnten, als seine Abneigung [sein maassloser Hass] gegen

alles Deutsche plötzlich unverhüllt hervorbrach. Seine erste musicalische Ausbildung erhielt er jedenfalls in Wien, wo er Czernys Unterricht genoss und Beethoven vorgeführt wurde, der, von des Wunderknaben genialem Spiel hingerissen, ihn geküsst haben soll. Ganz gewiss ist Liszt hier von der gewaltigen Entwicklung, die die deutsche Musik eben durch Beethoven und Schubert erfahren hatte, aufs nachhaltigste beeinflusst worden. Insbesondere des letztern Werke müssen auf ihn, wie dies aus seinen spätern Compositionen ersichtlich ist, die tiefgehendste Wirkung hervorgebracht haben. Uebrigens genoss auch er wie früher Schubert den theoretischen Unterricht Salieris, der also in der Musikgeschichte nicht nur als neiderfüllter Rivale Mozarts, sondern auch als hochgeschätzter und [von seinen Schülern] dankbar verehrter Lehrer von Meistern fortleben wird, die seinen eignen Ruhm bedeutend überstrahlen sollten. Gleich Mozart hatte Liszt das Glück, einen intelligenten Vater zu besitzen, der, frühzeitig seines Sohnes Genie erkennend, alles aufbot, dasselbe in günstigster Weise zur Entfaltung zu bringen.

1823 unternahm er mit dem Knaben eine Reise nach Paris, das von da ab für Liszt die geistige Heimat werden sollte und wo er gleich bei seinem ersten Auftreten die entschiedensten Erfolge erntete. Bekannt ist, dass Liszt ins Pariser Conservatoire aufgenommen zu werden trachtete, dass Cherubini ihn in jeder Weise durch schwierige, anscheinend unmöglich zu lösende Aufgaben chicanirte, Liszt allen Anforderungen vollkommen genügte, aber angesichts der ausgesprochenen Abneigung Cherubinis doch darauf verzichten musste, in das weltberühmte Institut einzutreten [aufgenommen zu werden]. Möglicherweise dürfte, wenn er diesen Wunsch hätte durchsetzen können, seine spätere Entwicklung als Componist sich anders gestaltet haben, denn er wäre gerade unter Cherubinis Direktion zu sehr strengen Arbeiten angehalten worden und würde besonders im Satzbau, der die schwächste Seite seiner Compositionsthätigkeit bildet, jedenfalls viel sicherer geworden sein. Er erhielt zwar Unterricht bei Reicha, dem berühmten Compositionslehrer des Conservatoires, – seine Entwicklung als Virtuose drängte ihn jedoch der einseitigen Beschäftigung mit seinem Instrumente [andren Zielen] zu, und nur ein Opernversuch aus früher Zeit gibt Zeugniß davon, dass er zeitweilig sich vom Clavier abgewendet habe.

Es begannen von da ab die Kunstreisen, die Listzs Namen in die Welt tragen sollten. 1827 starb der Vater, und der junge Meister kehrte mit seiner Mutter,

die ihren Mann um mehrere Jahrzehnte überlebt hat, nach Paris zurück, um hier, im Verein mit einer Anzahl hochberühmter Musiker wie Ernst, Berlioz, Meyerbeer, Chopin, Halevy gesellig verkehrend, der Weiterentwicklung seiner Kunst zu leben. Die eigentlichen Haupterfolge errang er in den 30-er Jahren, in welchen er Europa von Lissabon bis Moskau, von London bis Constantinopel durchzog und in einer Weise gefeiert wurde, wie ausser Paganini nie ein Virtuose gefeiert worden ist. Bei unserm gegenwärtig politisch und social viel complicirteren Leben würden freilich solche Erfolge überhaupt zu den Unmöglichkeiten gehören.

In den Zeitläufen, die dem Wiener Congress folgten und, wenig beeinflusst [gestört] von der 1830-er Revolution, bis zu dem alles verändernden Jahre 1848 sich ausdehnten, bildeten die Virtuosen den Gegenstand des allgemeinsten Interesses, waren die politischen Blätter angefüllt mit den Berichten über Erfolge von Geigern, Sängern, Pianisten, und verschwand vor diesen Erfolgen alles was sonst in Wissenschaft, bildender Kunst, Politik, Poesie heutzutage das Interesse gleichzeitig in Anspruch nimmt und zerteilt. Man muss nun allerdings bedenken, dass Paganini und Liszt der gesammten Welt in dem Lichte von Zauberern erschienen, denen Dinge gelangen, die man bisher für unmöglich gehalten und die der Kunst abzutrotzen keiner zu hoffen gewagt hätte.

Die Claviertechnik hat Liszt auf die höchste Stufe erhoben, die Klangfähigkeit des Instrumentes, das allerdings fortwährende Verbesserungen durch Pianofortebauer wie Erard, Pleyel, Bösendörfer erfahren hatte, aufs höchste gesteigert. Er hat eine neue Schreibweise für das Instrument gefunden, die, in seinen frühern Compositionen noch zu voll, später von ihm so gelichtet worden ist, dass sie zu einem Claviersatze führen musste, der unbedingt als classisch bezeichnet werden mag und den man am besten aus den (erst später entstandenen) *Ungarischen Rhapsodien* kennenlernen wird. Als Virtuose gelang es ihm aber nicht nur zu glänzen durch verblüffende, aufs höchste gesteigerte technische Meisterschaft, durch Klangfülle seines Claviersatzes und Clavierspieles, sondern vor allen Dingen durch die Genialität seines Vortrages. Er war kein objectiver Darbieter, wie dies im Allgemeinen seine Vorgänger in der Virtuosität zu sein trachteten, sondern seine eigne machtvolle, oft wilde und dämonische Persönlichkeit durchdrang sein Spiel und erfüllte es mit dem Feuer der höchsten, hinreissendsten Leidenschaft. In ähnlicher

Weise mag auch Beethoven improvisirt haben, der, wenn auch nicht über solche technische Vollkommenheit gebietend, grade durch die Genialität seiner Improvisationen einen so grossen, vielleicht den grössten Zauber auf seine Zuhörer ausgeübt hat. Liszts Spiel mutete in der That stets an wie eine Improvisation. Man hatte das Gefühl, das betreffende Stück erhalte erst unter seinen Fingern sein Leben, entstehe erst durch seine Darstellung. So war es möglich, dass, wer Liszt oft zu hören Gelegenheit hatte, die verschiedensten Eindrücke selbst von ein und derselben Composition davontragen konnte. Rühmend ist nun noch erwähnen, dass Liszt seine hohe unvergleichliche Darstellungsgabe in den Dienst der höchsten Kunst stellte, dass Beethovens wachsende Popularität, die schnelle Verbreitung von Schuberts Liedern zum grossen Teile seinen begeisterten Vorträgen, seinen in ihrer Art unübertrefflichen Transcriptionen zu verdanken ist. Sehr treffend lasst sich Franz Brendel über Paganini und Liszt in folgender Weise aus: „Durch die beiden Genannten wurden die früheren Schranken durchbrochen, wurde das innere geistige Element zur Herrschaft gebracht, der Äusserlichkeit und Berechnung der vorausgegangenen Darstellungsweise gegenüber. Auch diese war nicht etwa schlechthin geistlos. Aber die Ausbildung der Technik war hier doch die Hauptsache, ein ziemlich schöner Ton die Grundlage. Jetzt bestand der Fortschritt in der Negation dieser Grundlage, der Geist ist nicht mehr an sie gefesselt, in sie gebannt, er erhebt sich darüber, betrachtet den sinnlich schönen Ton als etwas Untergeordnetes, erweitert seine Ausdrucksmittel durch Verschiedenheit der Klangfarben. Eine Unendlichkeit thut sich auf vor unserm Blicke, wir haben das Gefühl, als ob diesen Künstlern alles möglich sei.“ Ueber Liszt speciell als Beethovenspieler urteilt Brendel mit folgenden Worten: „Es waren in seinem Spiele vor Allem die Gegensätze hervorstechend, die Gegensätze titanischer Kräfte und nie gehörter Zartheit, eines zauberhaften Pianos. Auf diese Weise hat er namentlich in Beethoven vieles grossartiger, gewaltiger erfasst, als es die Deutschen ahnen konnten, aber er hat auch zu Zeiten dem deutschen Geiste Unrecht gethan, seine Farben waren brennend, südlich, während die dem deutschen Wesen entsprechende Farbgebung eine minder glänzende ist.“

Liszt fand in Sigismond Thalberg, der schon 1830 in Wien bedeutendes Aufsehen erregt hatte und sich 1835 nach Paris begab, einen Rivalen, den ein Teil der französischen Kunstliebhaber ihm wunderlicherweise sogar vorgezogen hat. Liszt selbst erkannte, wie einer seiner Schüler erzählt, Thalberg hinsichtlich des Anschlages den Preis zu, aber nach allen andren Seiten, nicht blos der geistigen, auch der technischen, war er Thalberg überlegen. Dieser hatte vermocht [versucht], mit herzlich schlecht componirten Opernfantasien, unter denen übrigens die über *Die Stumme* sich von den andren durch ihre meisterhafte Factor vorteilhaft unterscheidet, während die über Rossinis *Moses* durch einen ganz neuen Claviereffect fesselte, ein grosses Aufsehen

zu erregen. Es war ihm in der letztgenannten Fantaisie gelungen, neben einer auf und nieder wogenden, äusserst brillanten Clavierbegleitung zugleich die Melodie des Gebetes aus Rossinis *Moses* zuerst einfach, dann in machtvollster Fülle erschallen zu lassen, ein Effect den er in der *Stummenfantaisie* bei Gelegenheit des Schlummerliedes wiederholt hat. Die vorzügliche Compositi-
onstechnik, welche sich nur in dieser einen Arbeit findet, während die andern sämmtlich den keineswegs meisterhaft geschulten Componisten verrathen, lässt es mir fraglich erscheinen, ob nicht eine hülffreie Hand, vielleicht die des befreundeten Auber selbst, hier in erspriesslicher Weise mitgewirkt hat.

Liszt antwortet durch seine gewaltigen Opernfantasien, die Thalbergs Compositionen nicht nur in jeder Weise schlugen, sondern auch im Bezug auf Behandlung des Instrumentes über die Errungenschaften, die jener gemacht hatte, weit hinausgehen. Als die bedeutendsten unter ihnen, die sich als wirklich poetische Nachdichtungen darstellen, werden wohl diejenigen zu *Robert dem Teufel* und *Don Juan* zu bezeichnen sein. In den Dienst des letzten Beethoven hatte sich Liszt von früh auf gestellt und mit eiserner Consequenz der Abneigung getrotzt, die ihm bei derartigen Vorführungen durch das Publicum und auch durch einseitig beschränkte Musiker entgegengestellt wurde. Als Beethoven ein Monument errichtet werden sollte in Bonn und die Mittel anfangen zu versagen, warf er sich in die Bresche, schaffte das nötige Geld (man spricht von einer sich auf mehr als 50000 Mark belaufenden Summe) und liess sich vorübergehend in Bonn nieder, um alles, was sonst mit dem Fest der Denkmalseinweihung zusammenhing, künstlerisch zu leiten.

Schließlich an Ehren und Triumphen überreich, insbesondere in den musikliebenden Städten Leipzig und Berlin fast masslos gefeiert, entsagte er dieser reproductiven Thätigkeit, um als Künstler sich noch weiter zu entwickeln und zu vertiefen. Schon seit 1846 mit dem Titel Hofkapellmeister vom Grossherzog von Weimar ausgezeichnet, nahm er 1849 auch die Verpflichtungen dieses Amtes auf sich und siedelte von Paris definitiv nach Weimar über. Was er dort als Capellmeister und Componist geleistet, gehört auf ein anderes Blatt; dass aber Schumanns *Genovefa*, seine *Faustscenen*, die *Manfredmusik*, Berlioz' gigantische Orchesterwerke sowie die Oper *Benvenuto Cellini*, vor allem aber die Wagnerschen Erstlingsopern dort eine Heimstätte fanden, wird in der Musikgeschichte Liszt stets als gewaltige Tat angerechnet werden und rechtfertigt, wenn man von einer zweiten grossen Zeit Weimars in der Culturgeschichte redet.

Zwei hochbedeutende Clavierspieler, die Liszt selbst auch als Grössen ersten Ranges anerkannte, sind noch zu erwähnen: Frédéric Chopin, der als Componist eine solche Stellung einnimmt, dass er eine eigne Besprechung verlangt, und Adolf Henselt. Clara Schumann und Felix Mendelssohn, beides hochbedeutende Claviervirtuosen, gehören in einer gewissen Weise der älteren Clavierschule an, obwol bei beiden anerkannt werden muss, dass ihnen die Virtuosität nicht Selbstzweck gewesen ist, sie vielmehr auf die liebevolle und treue Darstellung des wiederzugebenden Werkes stets vorzugsweise ihr Auge gerichtet hielten.

Adolf Henselt (1814–1890) wurde hauptsächlich durch Carl Maria von Weber beeinflusst. Meister einer in jeder Weise ausgebildeten Technik und Lehrer vieler vortrefflicher Schüler, hat er sich selbst doch nur wenige Male vor der Öffentlichkeit producirt, da eine übergrosse Nervosität dies ihm zu versagen schien. In engen Cirkeln hat er dagegen viel gespielt und ist immer für einen Meister allerersten Ranges angesehen worden, dem es auch wie Liszt und Chopin darauf ankam, die sinnlich technische Seite nicht vorwalten zu lassen, sondern den Geist, den seelischen Ausdruck als Hauptsache anzuschauen. Als Componist ist er in kleinen Formen sehr glücklich gewesen und hat eine feine Hand bewiesen, für die grösseren, wie dies sein immerhin recht verdienstliches *f-Moll-Concert* beweist, reichte die Kraft nicht aus.

Chopin, der als Componist besonders besprochen werden muss, dürfte allen Zeugnissen zufolge als Pianist für eine höchst originelle, mit nichts zu vergleichende, in bezug auf Feinheit unübertreffliche Persönlichkeit anzusehen sein. Man möchte sagen, er sei die weibliche Ergänzung zum männlichen Liszt. Nervös wie Henselt, war auch er wenig geneigt, sich der Oeffentlichkeit auszusetzen; ein im italienischen Theater zu Paris veranstaltetes Concert, wo er als Clavierspieler wie als Componist kühl aufgenommen wurde (er hatte sein erstes schönes *Concert in e-Moll* dargeboten) scheint für ihn entscheidend gewesen zu sein, und vom grossen Publicum dauernd abgeschreckt zu haben. So liess er sich hauptsächlich in den vornehmen Pariser Salons hören und wurde durch diese nicht gerade gesunde Atmosphäre sowohl als Spieler wie als Componist beeinflusst. An der Umgestaltung des Claviersatzes hat er seinen sehr grossen Anteil, ja bei der freundschaftlichen Stellung, die Liszt zu ihm einnahm, mag man wol glauben, dass beide in dieser Beziehung gemeinsam gearbeitet haben. Nicht allein die weiten Griffe

Webers wurden aufs glücklichste verwertet, nein, das Clavier wurde in seiner Gesamtheit mehr zur Teilnahme herangezogen, man gewann den Effect, dass nicht bloss die Töne einzelner nach Befinden weit auseinanderliegender Octaven, vielmehr die gesammte Tonfülle, ähnlich wie beim Orchester, dem Spieler stets zur Verfügung stehe, somit alle Aengstlichkeit und Kleinlichkeit, die dem frühern Claviersatze innewohnte, verschwunden sei. Will man sich des Unterschiedes recht klar bewusst werden, so vergleiche man z.B. den Claviersatz im Mendelssohnschen *g-Moll-Concert*, der noch alt, dünn und ängstlich ist, mit der enormen Fülle des Chopinschen, wie er schon im ersten (e-Moll-)Concerte sich darstellt.

Chopins Spiel muss auf seine Zeitgenossen überwältigend gewirkt haben; der ihm als Componist nahe verwandte Schumann schreibt folgendermassen: „Denke man sich eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern, und es würde diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastische Verzierungen durcheinander, doch so, dass immer ein tieferer Grundton und eine weit fortsingende höhere Stimme hörbar, – und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles.“ – Ueber das Chopin eigentümliche Tempo rubato gibt Liszt, der bekanntlich ein enthusiastisch geschriebenes Buch über Chopin veröffentlicht hat, folgende Beschreibung: „Ein abschweifendes, in seinem regelrechten Gange vielfach unterbrochenes Zeitmass, elastisch, bald ungestüm drängend, bald zögernd, flackernd wie die Flamme in der Zugluft, schwankend wie ein Kornfeld unter dem weichen Druck des Westwindes, wie die Gipfel der Bäume, wenn der Stur über sie hinfährt.“

Neben Chopin wäre als gleichgeartete, ungezügeltere stürmischere Pianistennatur noch Henri Litolff zu nennen, der als Componist der Schule Berlitz angehört, als Pianist aber von Liszt z.B. sehr hoch geschätzt wurde. Doch hat <er> in letzterer Eigenschaft nicht annähernd einen Einfluss ausgeübt, wie er von Henselt, geschweige denn von Chopin ausging: die Literatur aber verdankt ihm ein recht interessantes Clavierconcert, in welchem er zum ersten Male das Scherzo als zweiten Satz einzubürgern mit Glück versucht hat.

Ein Instrument, das, unvollkommener als das Clavier, wegen der Poesie seiner Form und seines Tones seit den ältesten Zeiten sich grosser Beliebtheit erfreute und besonders in Frankreich allgemein verbreitet war, die Harfe, sollte auch in diesem Lande ihre Vervollkommnung erfahren. Die Mängel

des Instruments, das bei Modulationen sich sehr schwerfällig erwies, wurde durch Erard, des berühmten Pianofortebauers Erfindung des Doppelpedals wesentlich verringert. Bekanntlich ändert bei Benutzung eines Pedals sich die ganze Tonart, und die neu gewonnene wird dermassen festgestellt, dass gewisse auf dem Pianoforte ganz leicht ausführbare Dinge nicht zu leisten sind, wie z.B. heute noch es nicht möglich ist, etwa *f* und *fis* gleichzeitig zu Gehör zu bringen. Die Modulationen jedoch konnten mittelst des Doppelpedals und der neuen Stimmung in Ces-Dur nun viel rascher erfolgen. – Die Hauptsache that aber der grosse Harfenkünstler, der für dies Instrument wurde, was Liszt fürs Clavier gewesen ist, der alles auf der Harfe Darstellbare dem verbesserten Instrumente ablockte und ihm in der Tat staunenswerte und wirklich machtvolle Wirkungen abgewann. Es ist Parish-Alvars, dem dies zu danken ist und der in seiner feingearbeteten Gattin eine geistvolle Mitstreberin und Nachfolgerin gefunden hat.

Als eines hochbedeutenden Violoncellvirtuosen sei dann noch des berühmten Servais', ferner Menters (des Vaters der gefeierten Pianistin) und Kummers (1878 in Dresden gestorben) gedacht, sowie des grossen Clarinettisten Bärmann in München. – Die Gesangsvirtuosität, insoweit die eigentliche Kunstfertigkeit in Betracht kam, hatte im 18. Jahrhundert ihren Gipfelpunct erreicht, und obwol in unserem Jahrhundert grosse Namen keineswegs fehlen, so ist doch Farinellis Ruhm nicht überboten worden. Als der italienischen Schule angehörig sind zu bezeichnen die hochgefeierte Catalani, die Henriette Sonntag, die Malibran, Grisi, Fodor sowie die schon erwähnten Sänger Tamburini, Rubini, Lablache, Mario; – der deutschen Auffassungsweise neigten zu die Milder-Hauptmann, Schebert, Heinefetter, Schechner und vor allem die grosse Schröder-Devrient. Ferner die Tenoristen Baader, Mantius und der Barytonist Blume, nach Versicherung von Kennern der grösste Darsteller des *Don Juan*. Von Gesangsgrössen der französischen Bühne wären noch zu erwähnen die Tenoristen Duprez, Nourrit, Frau Cruvelli und bereits der neuern Zeit angehörig Garcia und Frau Viardot-Garcia. Es ist mir unmöglich, bei Erwähnung der Frau Schröder-Devrient mich mit einer bloßen Namensnennung zu begnügen. Diese ganz in ihrer Kunst aufgehende geniale Sängerin hat uns ja gewissermaßen den *Fidelio* geschenkt; denn ihrem begeisterten Eintreten für Beethovens Genius ist es zum großen Teil mit zu danken, dass der Zauber gebrochen wurde, der das Publicum von

dieser, dem Auge allerdings meist trübe Bilder bietenden Oper zurückschreckte und es die erhabnen Kerkerscenen lieben und verehren lehrte. Wunderbar erscheint aber, dass eine solche Künstlerin auch mit musicalisch wenig bedeutenden Rollen wie Emmeline in der *Schweizerfamilie* oder trivialen wie Romeo in Bellinis gleichnamiger Oper die grössten Wirkungen zu erzeugen wusste. Richard Wagner hat mir selbst über diese letzte Rolle erzählt; sie habe darin nicht Bellini, sondern Shakespeare wiedergegeben, die Schröder-Devrient sei eigentlich sein einziger richtiger Lehrmeister gewesen. „Diese Frau sang so, wie ich fühlte, dass man componiren müsse. Sie stattete eine so trivial gestaltete Partie wie die des Romeo mit solchen fascinirenden Nuancen aus, dass man ein ganz andres Bild von der Bühnengestalt gewann, und glaubte eine wirklich wertvolle Musik zu vernehmen. Wenn nicht der Componist diese Arbeit schon im Voraus ahne, dem Darsteller in bewusster Weise entgegenkomme, welche Wirkungen müssten sich dann erst erzielen lassen.“³

Begreiflicherweise kann kaum jemand mehr als Augenzeuge von ihren Leistungen berichten, jedenfalls müssen sie aber so realistisches Gepräge verraten haben, dass z.B. Berlioz, der doch selbst recht realistisch angelegte Künstler, von solchem Gesange nichts wissen wollte. Es kam hier zu einer neuen Auffassung der Kunstaufgabe, aber ähnlich, wie sie bei Liszts Spiel sich darstellte. Das rein sinnlich Schöne blieb nicht mehr die Hauptsache, sondern die geistige Auffassung trat in den Vordergrund und bestimmte den Character der Leistung. Die Nachfolgerin der Frau Schröder Devrient, Frau Bürde Ney, eine vorzügliche [seltene] Gesangskünstlerin, die sowol im Kunstgesang als im komischen Genre (z.B. Frau Fluth in Nicolais *Lustigen Weibern*), besonders aber in grossen dramatischen Rollen Hochbedeutendes leistete, habe ich im alten Dresdner Theater noch oft bewundern können. Sie besass eine phänomenale Stimme, und wenn sie dieselbe in roher Macht brachte, um z.B. als Donna Anna die Worte herauszuschmettern: „Das ist der Mörder meines Vaters“, so ver-

³ Interessant ist, dass die Schröder-Devrient stets bedeutende Angst hatte, wenn sie die Bühne betrat, und dass mit den Jahren diese Angst sich eher vermehrte als verminderte. In bezeichnendster Weise gibt sie hiervon selbst Kunde, als sie ihr erstes Auftreten als Leonore im *Fidelio* beschreibt. Gewissenhaft bis zum Excess als Künstlerin ist sie sehr besorgt gewesen, wie ihr der Höhepunct der grossen Kerkerscene, der berühmte Schrei: „Tödt' erst sein Weib!“ gelingen werde. Nach ihrem Berichte nahm im Verlaufe des Abends ihre Angst so zu, dass sie im betreffenden Moment sich von ihrer Tätigkeit kaum Rechenschaft geben konnte. Aber ein Jubelruf des Publicums sollte sie belehren, was sie getan und was in dieser Scene als das einzig richtige zu tun sei. Angst musste die Leonore haben, als sie den Pizarro zum tödtlichen Streiche ausholen sieht; und diese ihre natürliche Angst war vom Publicum bemerkt, mitgeföhlt und als ein Product ihrer schauspielerischen Darstellungskraft bejubelt worden.

mochte sie das Publicum hinzureissen, dass es mitten im Recitativ in begeistertsten Jubel ausbrach.

Einen sehr bedeutenden Eindruck erzeugte (in den 1830-er Jahren) der französische Sänger Roger, der in Deutschland gastirte, hinsichtlich seiner Stimmittel mit dem berühmten Dresdner Tenoristen Tichatscheck keineswegs concurriren konnte, aber durch die Genialität seines Spiels und die Liebenswürdigkeit seines Gesangs besonders in Opern wie *Die weisse Dame* alles gefangen nahm. Eine Rolle, wie sie der Patti später zu teil geworden, spielt in jener Zeit die als grösste Gesangskünstlerin gefeierte, ja vergötterte Jenny Lind. Ich habe sie nur gehört. Als sie von ihren Stimmitteln viel eingeübt hatte, kann aber sagen, dass vermochte sie noch immer durch ihre staunenswürdige Kunstfertigkeit, ihre fabelhafte Reinheit der Intonation, aber auch die seelische Gewalt ihres Vortrages den imponirendsten Eindruck auf ihre Zuhörer hervorzubringen. Auch sie hatte wie wohl alle ganz grossen Künstler die Gabe, durch das Hinreissende der Darstellung das Kunstwerk gewissermassen vergessen zu machen und über Mängel desselben in erfreulichster Weise hinwegzutauschen. In Meyerbeers *Robert* soll sie als Alice in der Scene am Kreuz hinreissend gewirkt haben, ebenso wurde von glaubwürdiger Kennerseite mitgeteilt, dass Schumanns *Peri* wol kaum eine Darstellerin wieder finden werde, wie als solche die Lind bei Gelegenheit einer grossen Aufführung dieses Werkes sich bewährt habe.

Neben dieser Entwicklung des Virtuositenthumes, dessen übergrosse Schätzung die wirkliche Pflege der Musik als einer ernsten und hohen Kunst hätte aufs tiefste gefährden können, entfaltete sich übrigens auch dasjenige Concertwesen, das sich angelegen sein liess, die Schätze unserer Literatur, seien es Oratorien, Symphonien oder Kammermusikwerke, neben dem verhätschelten Virtuositenthum und der gleichfalls sehr mit Auszeichnung behandelten Oper dem allgemeinen Verständnisse nahe zu bringen. Es ist hier vor allen Dingen der Berliner Singacademie zu gedenken, die auf die Entwicklung des deutschen Musiklebens einen sehr bedeutenden Einfluss geäussert hat und ohne welche Erscheinungen wie Mendelssohn z.B. kaum ins Leben getreten wären. Wie schon vor langer Zeit berichtet wurde, war Berlin unter Friedrich dem Grossen reactionär verblieben den musicalischen Fortschritten gegenüber, insbesondere war für Gluck daselbst kein Verständniss zu finden gewesen. Andererseits aber hatte Sebastian Bach in Berlin höchste Auszeichnung genossen, Philipp Emanuel lange Zeit eine grosse Rolle gespielt. Es

war somit ganz begreiflich, das zu einer Zeit, in welcher bei allgemeiner Herrschaft seichtester Aufklärung auch die Traditionen der alten edlen Kirchenmusik gänzlich verloren zu gehen drohten, man grade in Berlin sich die Pflege derselben angelegen sein liess. Christian Fasch, *1736 zu Zerbst, †1800 zu Berlin, hat das Verdienst, dadurch, dass er auf die italienischen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts zurückging, der allgemeinen Verflachung gesteuert zu haben. Bei Friedrich dem Grossen als Cembalist ange stellt, hatte er eine Zeitlang die Berliner Oper zu leiten; sein ganzes Streben war aber auf die Kirche gerichtet. Durch Reichardt, der aus Italien zurückgekehrt war, mit einer 16-stimmigen Messe von Benevoli bekannt geworden, fühlte sich Fasch angefeuert, sich in ähnlicher Weise zu versuchen, und zwar eine ebenfalls 16-stimmige Messe, um verständlich und wirksam zu sein, vierhörig zu gestalten. Als er sie aber zur Aufführung bringen wollte, erkannte er mit Bedauern die vollständige Unzulänglichkeit der ihm zu Gebote stehenden Kräfte. Aus dieser Erkenntnis entspross die Berliner Singacademie. Im Jahre 1789 versammelten sich im Hause einer Schülerin von Fasch Mitglieder mehrerer Familien zum Zwecke, Chorgesangsübungen abzuhalten. Allmählich wuchs die Zahl, so dass 1792 bereits 30 feste Mitglieder, beiden Geschlechtern angehörig, vorhanden waren. Nachdem die Erlaubnis erwirkt worden, in einem Saale des Academiegebäudes die Uebungen abhalten zu dürfen, trat nun die sogenannte Singacademie unter Faschs Direktion zweimal wöchentlich zum Studium gediegener Chorwerke zusammen. Wie Faschs Nachfolger, Zelter, berichtet, dirigitte dieser vor einem Flügel, mit blossem Accompagnement ohne Tactschlagen, was sehr gut von statten ging, und wich von dieser Art auch nicht ab, als die Zahl des Vereins auf 148 gewachsen war. Der edle Chorgesang nicht nur der italienischen, sondern auch der classischen deutschen Meister hatte hier eine Heimstätte gefunden, die insbesondre, was Sebastian Bachs lange Zeit hindurch wenig bekannte Schöpfungen betrifft, der Tonkunst die wichtigsten Dienste leisten sollte. Bei Besprechung Mendelssohns werden wir hiervon ausführlicher zu berichten haben und dann noch in eingehender Weise jenes anderen berühmten Concertinstitutes gedenken können, das hauptsächlich die Pflege der neuern Instrumentalkunst fördern sollte, der Leipziger Gesellschaft nämlich, die im Saale des dortigen Gewandhauses Abonnementsconcerte einrichtete, die unter dem Namen Gewandhausconcerte später einen Weltruf erhielten.

FRANZÖSISCHE GROSSE OPER

War Wien bisher unbestritten die Hauptstadt der Musik gewesen, wie dies durch den Umstand, dass Gluck und Haydn, zeitweilig Mozart, Beethoven, Schubert dauernd daselbst gewohnt hatten, gerechtfertigt erscheint, so tritt Paris jetzt in den Vordergrund, und zwar wunderbarer Weise zur selben Zeit, als Schubert seine Augen geschlossen hatte, kurz nach Beethovens Tode. Die Pariser Grosse Oper, wie sie unter Spontini aufgeblüht war, hatte grosse Früchte nicht getragen, vielmehr schien mit dem Zusammensturze des Kaiserreiches die Kunstthätigkeit, in soweit sie sich als Dienerin des Heroenthumes darstellte, vollkommen ermattet zu sein. Boieldieu, der Meister der Grazie, triumphtierte mit *Johann von Paris* und der *Dame blanche* und beeinflusste bedeutende Talente wie Adam, Auber, Herold, Maillart. Der einzige Auber war ausersehn, und zwar mit einer einzigen Tonschöpfung der grossen Oper nicht allein zu huldigen, sondern durch ein wahrhaft bedeutendes geniales Werk einer neuen Entwicklung die Wege zu ebnen. Mit der *Stimmen von Portici* wurden die Bahnen Spontinis verlassen, und die Epoche der grossen französischen Oper brach an.

Grade über die *Stumme* hat niemand in so geistreicher und zugleich schlagender Weise sich vernehmen lassen, wie Richard Wagner, und so erscheint es nur richtig, wenn von seinen Auslassungen das Wichtigste hier mitgeteilt wird. „Wer das Erscheinen dieser Oper“, sagt Wagner, „auf den deutschen Theatern erlebt hat, weiss von dem ganz erstaunlichen Eindruck davon zu berichten; denn die *Stumme* überraschte als etwas vollständige Neues. Ein Opersujet von dieser Lebendigkeit war nie dagewesen, das erste wirkliche Drama in 5 Acten, ganz mit den Attributen eines Trauerspieles und namentlich eben auch dem tragischen Ausgange versehen. Ich erinnere mich, dass schon dieser Umstand ein bedeutendes Aufsehen machte. Das Sujet einer Oper hatte sich bisher dadurch characterisirt, dass es immer ‚gut‘ ausgehen musste. Kein Componist hätte es gewagt, die Leute mit einem schliesslichen traurigen Eindrucke nach Hause zu schicken. Die *Stumme* wirkte von jeder Seite her überraschend: jeder der 5 Acte zeigte ein Bild von der ungemeinsten dramatischen Lebhaftigkeit, in welchem Arien und Duetten in dem gewohnten Opersinne kaum mehr wahrnehmbar waren und mit Ausnahme einer Primadonna-Arie in ersten Acte jedenfalls nicht mehr in diesem Sinne

wirkten, es war immer solch ein ganzer Act mit all seinem Ensemble, welcher spannte und hinriss. Man fragt sich: Wie kam Auber zu solch einem Operntexte? Scribe hat nie vorher noch nachher etwas Ähnliches zu stande gebracht, obwohl der ungeheure Erfolg schon dazu anfeuerte, darauf zu sinnen. Wie gequält und unfrei gerieten ihm dagegen die Texte für Meyerbeer, wie matt und effectlos fiel schon sogleich der nächste, der *Tell*, für Rossini, aus. (Eine Bemerkung, die wir in solcher Schroffheit allerdings nicht unterschreiben möchten.)

Welch günstige Einwirkung hier stattgefunden hat, ist schwer, sich deutlich zu machen, es muss etwas Besonders, fast Dämonisches dabei im Spiele gewesen sein. Gewiss ist es, dass nur eben Auber eine solche Musik dazu schreiben konnte, denn das Neue in dieser Musik zur *Stummen* war diese ungewohnte Concision und drastische Gedrängtheit der Form: die Recitative wetterten wie die Blitze auf uns los; von ihnen zu den Ensembles ging es wie im Sturme über; und mitten im Chaos der Wuth plötzlich die energischen Ermahnungen zur Besonnenheit, oder erneute Aufrufe. – Der Eindruck dieses Ganzen warf damals Alles bei uns um. – Der deutsche Musiker brummte verdriesslich. Was sollte er mit dieser Musik anfangen? Spektakelmusik, Lärmen und Scandal. – Unsern Componisten wäre es schrecklich gewesen, daran zu denken, eine solche Musik nachmachen zu wollen. Aber mit der deutschen Oper ging es auf einmal auch ganz und gar nicht mehr: Das war das Andere, was hier zu beachten war. Vor Allem geriet Marschner in zunehmende Confusion: Keine Oper wollte ihm mehr zuschlagen, bis er endlich doch auf den Gedanken geriet, es einmal ganz heimlich mit solch einer gehörigen *Stretta alla italiana* zu versuchen, was ich zu seiner Zeit in einer andern, recht grund deutsch sein sollenden Oper, *Adolf von Nassau*, mit erlebte.“ Wagner vergisst hier zwar den *Heiling*, der zu Marschner besten Werken gehört, hat aber insofern recht, als Marschner nach diesem Werke thatsächlich der Principienlosigkeit verfiel und nie wieder einen durchschlagenden Erfolg zu erringen vermochte.

Der *Stummen von Portici* es nachzumachen blieb Allen, Italienern wie Franzosen, ja ihrem eignen Autor verwehrt. Und dies ist das besonders Beachtenswerte, dass diese *Stumme* wirklich als ganz vereinzelter Moment, nicht nur in der Geschichte der französischen Opernmusik, sondern auch in der des Kunstschaffens Aubers selbst zu erkennen ist. Wenn Wagner mit diesen

Bemerkungen die *Stumme* von den andern Hauptwerken der französischen grossen Oper gewissermassen abzulösen scheint, so hat er in soweit, als sie das ursprünglichste, gesundeste Werk dieser Epoche darstellt und, da sie das gesamte Genre begründet, auch für das genialste angesehen werden muss, vollkommen Recht; dass die betreffende Oper nicht so isoliert und zusammenhanglos in der Musikgeschichte dastehe, wie man nach dem Vorhergegangnen glauben könnte, besagen aber klärlich die nun folgenden Auslassungen: „Gewiss bietet uns die Aubersche Partitur manche Vorzüge und wirksame Neuerungen, welche seitdem zum Gemeingut aller, namentlich der französischen Operncomponisten geworden sind: hierzu gehört vor Allem die glänzende Instrumentirung, das prägnante Colorit, die Sicherheit und Keckheit in den Orchestereffecten etc. Rechnen wir zu diesen einflussreichen Neuerungen noch des Meisters drastische Gruppierung des Chor-Ensembles, welches er zum ersten Male als wirklich handelnde, und ernstlich interessirende Masse sich bewegen lässt, so darf in gleichem Sinne noch die feine Aufmerksamkeit erwähnt werden, welche der Meister stets dem scenischen Vorgange zugewendet hält, in dem ihm nichts entgeht, was er für das ein oder ausleitende Orchesterzwischenpiel zu fesselnden musicalischen Bildern zu verwerten weiss. Die ungeweine, fast heisse Wärme, welche Auber diesmal durch seine Musik in glühendem Flusse zu erhalten wusste, blieb aber eine Eigentümlichkeit dieses besondern Werkes, deren er sich später nie wieder zu bemächtigen wusste.“

Ich habe mich nicht gescheut, Wagner in so ausgiebiger Weise an dieser Stelle zu citiren, weil besser als mit seinen Worten man weder Auber noch die *Stumme* selbst characterisiren und dem Musiker wie Laien begreiflich machen kann, wie sehr grade dieses gesunde Werk sowol von den vorhergegangnen steif conventionellen Spontinischen Texten wie den nachfolgenden, die eben erst gewonnenen Errungenschaften teilweise wieder preisgebenden Opern sich unterscheidet. Auch bemerkt Wagner ganz richtig, dass höchst wunderlicher Weise grade von den Parisern die *Stumme* keineswegs so geschätzt wird, als man annehmen möchte: dass die Beachtung, die sich in Paris dem so ungewein productiven Componisten für die Dauer zugewendet erhielt, nur seinen Arbeiten für die Opera comique galt, wogegen man seit zeitweiliges Erscheinen auf der Grossen Oper immer nur mehr als eine Verirrung auf ein ihm ungehöriges Gebiet ansah, die ihm aus Rücksicht auf sei-

ne sonstigen Verdienste, aber nur eher zu verzeihen wäre. „Wirklich fühlte sich Auber“, so fährt Wagner fort, „wie alle seine Opern componirenden Landsleute nur auf jener, dem Pariser Geschmack einzig recht vertrauten, bescheiden lyrischen Bühne zu Hause, und hier ist er aufzusuchen, wenn er in seinem natürlichen Element erkannt werden soll.“ Als Komponisten für das heitere Genre wird er in der Folge unsere Aufmerksamkeit noch fesseln; Thatsache ist es, dass keine seine grossen Opern auch nur entfernt an die *Stumme* heranreicht, wenn er auch mit *Gustav oder der Maskenball*, dem in diesem Style geschriebenen Werke, einen ganz bedeutenden Erfolg errang. Man hat Auber vorgeworfen, dass er in allzu reichlicher Weise die Nationalmelodien verwandt habe, aber dieser Tadel wäre nur gerechtfertigt, wenn man dem Künstler in den andern Partien der Oper Erfindungsarmut nachweisen könnte. Davon kann aber keine Rede sein, wenigstens nicht in den vier letzten Acten. Der erste steht merklich vor ihnen zurück und erregt an gewissen Stellen die Befürchtung, man könne ein conventionell steifes Stück zu hören bekommen. Mit den Fischerscenen im II. Acte hat aber der Meister sich selbst gefunden und schreitet in gradezu fortreissender Sicherheit seinem Ziele zu. Seine Melodien sind prägnant, und prägen sich sehr leicht ein, dabei kann man kaum je einmal von einer Berührung jener Grenze reden, die das Triviale vom Edlen scheidet. Aber eines muss gesagt werden: Feine Musik finden wir nicht; es ist Decorationsmalerei, der Künstler arbeitet mit gewaltigen Massen und durchaus *en gros*, nie auf gegenteilige Weise. Dafür berührt er aber mit merkwürdiger Frische und fesselt besonders den Deutschen durch die brillante Behandlung jenes musicalischen Elementes, das von den Franzosen, ihrem natürlichen Wesen nach gern bevorzugt, von den Deutschen nicht selten vernachlässigt worden ist; den Rhythmus. Aubers Rhythmen wirken fast so zündend wie seine Melodien, die Kraft der Rhythmen in dem berühmten Duett Masaniellos und Pietros überwiegt fast noch die melodische und trägt nicht am wenigsten zu dem bedeutenden Eindrucke bei, den dies leidenschaftlich farbige Stück stets hervorruft.

Auch seine von Wagner gelobte Instrumentirung gibt sich als Decorationsmalerei, in kleinern Häusern kann sie leicht roh und brutal erscheinen; zu vergessen ist aber nicht, dass sie für das ungeheure Pariser Haus berechnet war. Zu bewundern ist auch hier die Keckheit und Sicherheit, mit der er seine Mittel verwendet und eine ganz neue Orchestrationsweise ins Leben ruft.

Hierfür gibt auch die in ihrer Weise vortreffliche, leidenschaftlich feurige und packende Ouverture einen schlagenden Beleg, durch die übrigens Auber sich als ganz begabter Instrumentalcomponist erwiesen hat.

Von bemerkenswerten Einzelheiten fesselt uns in dieser Oper die interessante Behandlung, die das neapolitanische Volkslied im II. Act erfahren hat und die sich manchmal bis zu überraschenden und ganz aufregenden Wirkungen steigert. Höchst originell erscheint die Marktscene, nicht weniger das echt italienische, keineswegs kirchlich anmutende Gebet und der tolle Wirrwarr, der bei Ausbruch der Revolution uns unwiderstehlich mit fortreisst. Im IV. Act fesselt besonders das warm empfundene Schummerlied, der mächtige Wutausbruch des Masaniello und nicht zum wenigsten der prachtvolle Triumphzug, zu dem die neidischen racheerfüllten Genossen einen so wirkungsvollen Gegensatz darbieten. Noch mehr steigert sich der Styl im V. Aufzuge. Wirkt schon in seinem Beginn die prachtvolle Barcarole eindringlicher wie alle übrigen Einzelgesänge, so wird sie doch noch bedeutend überboten durch die grosse Wahnsinnsscene, in der Auber wohl überhaupt sein Bestes dargeboten und der Natur so treu ihre Züge und Stimmen abgelauscht hat, dass von hier aus zum wirklichen Musikdrama zu gelangen, es nur eines kleinen Sprunges bedurft hätte. Leider wurde von seinen Nachfolgern derselbe nicht gewagt, sondern sogar Irrwege eingeschlagen, die das Errungene gefährden und vom idealen Ziele weit abführen sollten.⁴

Der *Stummen* folgte *Wilhelm Tell* von Rossini, in dessen beiden ersten Acten wohl die schönste Musik, die für die grosse Oper geschrieben worden, enthalten ist. Der Text ist frei nach Schiller entworfen worden und weist die unbegreifliche Abgeschmacktheit auf, dass Freiherr Rudenz und Arnold Melchthal in eine Person verschmolzen sind, der letztere aber eine kaiserliche Prinzessin liebt, die ihm, dem Schweizer Bauern, Gegenliebe schenkt. Abgesehen hiervon hält sich das Buch ziemlich treu an Schillers Schauspiel; doch wird Arnold, der wie Rudenz zu Oestreich hält, durch die Kunde von der Blendung seines Vaters bekehrt und von da ab, dem Style der grossen Oper gemäss, als effectsichernder Tenor behandelt. Der Schwur im Rütli, an dem übrigens Tell als Hauptperson teilnimmt, ist recht theatralisch gestaltet worden, die Schlusscene nach Gesslers Ermordung kann aber als sehr [recht]

⁴ Auf die bald nachfolgende Revolution von 1830 soll das 1828 erschienene Werke durch Text wie Musik nicht wenig eingewirkt haben.

wirkungsvoll gerühmt werden. In Paris fehlt sie, indem mit der grossen Arie Arnolds, in welcher er das Volk zur Rache auffordert und mehrmals das hohe *c* herausschmettert, geschlossen und Gessler einem zweifelhaften Geschmack überlassen wird. Bei einer Aufführung dieser Oper in dem erst kurze Zeit vorher eröffneten Theater zu Lausanne erlebte der Verfasser zu seinem Spasse, dass das Schweizer Publicum nach dem Pariser Schlusse sitzen blieb und von der Bühne aus belehrt werden musste, dass die Vorstellung zu Ende sei. Es hatte die Ermordung Gesslers für selbstverständlich angesehen und wollte sie sich nicht nehmen lassen, vielmehr ruhig abwarten.

In der Musik Rossinis merkt man deutlich, dass er Aubers *Stumme* wohl beachtet und von ihrem Anhören Vorteil gezogen hat. War er bereits in vorhergegangenen Opern dem ernstesten dramatischen Style näher getreten, so hat er in diesem Werke sich doch entschieden höher geschwungen und redlich, wenigstens in der ersten Hälfte, bemüht, sein Bestes zu geben. Versuchte er sichtlich, Aubers einheitlichen dramatischen Styl sich anzueignen, so geschah dies bei alledem und kaum zum Schaden des Ganzen, unter ersichtlicher Betonung des musicalisch Schönen. So finden wir denn gleich im Anfang sehr viel wohlklingende, anmutige und reizende Stücke. Die Einleitung ist mit Recht berühmt geworden und hat ihren Zauber auch in Concerten bewährt. Ein liebliches, höchst melodisches Vorspiel leitet zu einem ebenso gearteten Chore, dem ein reizender Sologesang des Fischers als Intermezzo folgt. Tell selbst wird mit einem kurzen, aber wirkungsvollem Gesange sehr glänzend eingeführt und in dem darauffolgenden berühmten grossen Duette mit Arnold durch seinen energischen Gesang recht augenfällig der süssen Melodik des andern gegenübergestellt. Sonst finden sich in diesem Acte noch recht frische Chöre und am Schlusse desselben ein ziemlich leichtfertig angelegtes Finale, das des Componisten schwächere Seiten einigermassen in Erinnerung bringt.

Im II. Acte fesseln uns drei schöne Musikstücke, die noch jetzt im Concert gern gehörte Arie der Matilde, ihr edel geartetes Duett mit Arnold und schliesslich das grosse Terzett der drei Schweizer, in welchem der abtrünnige Arnold für das Vaterland zurückgewonnen wird. Dieses Stück bildet den musicalischen Höhepunct der Oper, weist einen frischen, energischen Anfangssatz auf sowie ein folgendes Andante mit ganz herzbewegender, ergreifender Musik. Mit ihm hat Rossini sein Allerbestes gegeben und erzielt eine

grosse, wirklich rührende Wirkung. Die Versammlungsscene im Rütli wirkt dagegen anfangs nicht bedeutend und erhebt sich nur im Schlusschore zu einem edleren Style. In diesem Stücke erzeugt das Unisono mit der aufsteigenden Octave einen prächtigen Eindruck, während die drei Schlussaccorde (*Es, c, Es*) die mit den Anfangsaccorden der *Zauberflöten-Ouverture* fast identisch sind, auch eine Mozart fremde harmonische Ungeschicklichkeit aufweisen.

In den beiden letzten Acten lässt der musicalische Reiz sehr nach und im III. wären ausser der bekannten *Tyrolienne* nur etwas *Tells Gebet* vor dem Apfelschuss zu erwähnen. Im IV. Aufzug findet sich ein ziemlich wertloses, recht leieriges Quartett und eine sehr feurige Arie Arnolds, die aber wegen ihrer hohen *c*'s in Deutschland gewöhnlich weggelassen wird. Die Hohlwegsscene erscheint recht unbedeutend und auch effectlos, wogegen das ganz prachtvolle Schlussensemble eine sehr schöne grossartige Wirkung ausübt und zu den Glanznummern des Werkes zu zählen ist. Sehr populär ist auch die Ouverture geworden, die zwar in der unkünstlerischen Potpourri-form geschrieben ist, aber schöne Einzelheiten enthält, wie z.B. die mit fünf-fach getheilten Violoncellen beginnende Einleitung, und das später folgende Pastorale mit virtuos behandelter Soloflöte. Ein fast trivialer, aber in seiner Stretta ganz fortreissender, sehr feuriger Satz beschliesst dies sehr glänzende, seines Effectes stets sichere Musikstück.

Im Jahre 1831 kam *Robert der Teufel* zur Aufführung und verschaffte seinem als Operncomponisten bereits längst bekannten Autor sofort Weltruhm. – Jacob Meyer Beer, der während eines Menschenalters thatsächlich die europäischen Bühnen beherrschte, geb. 1791 zu Berlin, entstammte der jüdischen Familie Beer, in der die Kunst eifrig gepflegt wurde. Ein Bruder Jacobs, der Dichter Michael Beer, hat ein Trauerspiel *Struensee* geschrieben, zu dem der berühmter Musiker Jakob, oder Giacomo, wie er sich nach längerem italienischen Aufenthalte nannte, eine glänzende, wenn auch pretentiöse und effecthaschende Musik lieferte [geschrieben hat] und das hauptsächlich dieser Musik wegen im Repertoire der deutschen Bühnen ziemlich lange Zeit verblieben ist. Dem jungen Tonsetzer sind wir bei Besprechung Beethovens, indem er in dessen *Schlacht von Vittoria* mitwirkte, schon begegnet. In früher Jugend überraschte er bereits durch seine Virtuosität auf dem Pianoforte, und Carl Maria von Weber nennt ihn den mutmasslich bedeutendsten Pianis-

ten, der zu erwarten sei. Mit dem erwähnten Meister zusammen genoss er das zweifelhafte Glück, Abt Voglers Schüler zu sein, und eine gewisse Unsicherheit in der Behandlung des Contrapunctes ist, obwol sie nicht so auffällig hervortritt, bei ihm ebensogut wie bei Weber zu bemerken. Den Satzbau hat er dagegen vollkommen beherrscht, und, wo etwa in spätern Opern ein buntes Nebeneinander verschiedenartigen Stoffes uns unliebsam berührt, dies nicht etwa durch den Mangel an technischer Meisterschaft als vielmehr durch Nachgiebigkeit gegen sein Haschen nach ungewöhnlichen Effecten verschuldet. – Als Meyerbeer, wie er sich später mit Hinzuziehung seines einen Vornamens nannte, nach Italien ging, wurde er durch Rossinis alle Welt fascinirende Erfolge geblendet und der deutschen Musik entfremdet. Er schrieb daselbst eine Menge vergessener, aber mit Erfolg aufgeführter Opern, unter denen *Il Crociato (Der Kreuzritter)*, 1824 in Venedig aufgeführt, die wertvollste ist.

Vollkommen gereift und Herr aller technischen Mittel, kam er nach Paris, wo er Zeuge der ungeheuren Wirkungen wurde, die die *Stumme* und der *Tell* ausübten. Hierdurch wurde Meyerbeer veranlasst, sich in einen Wettstreit einzulassen und *Robert den Teufel* zu schreiben, der 1831 in Paris seine erste Aufführung erlebte, in der ganzen Welt das ungeheuerste Aufsehn erregte und seinem Meister die höchsten Ehrungen eintrug.

Das Textbuch berührt im wesentlichen durchaus unsympathisch, weil die Hauptperson, eine willenlos hin und hergezerrte Theaterpuppe, nicht das geringste Interesse wachrufen kann. Die Idee des Ganzen könnte aber insoweit als vom Goetheschen *Faust* beeinflusst erscheinen, als es sich auch hier um die Verführung eines Menschen durch einen höllischen Geist handelt. Im I. Act durchs Spiel ruinirt, wird Robert im II. Act an der Ehre geschädigt, indem er durch die Botschaft eines falschen Herolds vom Turnier ferngehalten wird. Im III. Act lässt er sich noch verleiten, das Heiligtum zu schänden und mit dem geraubten Zweige den Hofstaat der Prinzessin in Schlaf zu versenken. Dass er sie nun nicht vergewaltigt, wird durch die bekannte Gnadenerie verhindert, dass er dem erwachten Hofstaat nicht zum Opfer fällt, durch irgend ein nicht recht deutlich werdendes Zaubermittel Bertrans. Die Lösung konnte auf viel glaublichere und künstlerische Weise erzielt werden; auch erfolgte sie eigentlich nur, weil es zur richtigen Zeit 12 Uhr schlägt und hiermit Bertrans Termin sein Ende gefunden hat. Ausser dem kraftlosen Ro-

bert kann weder der verächtliche Raimbaut, der sich durch Geld zur Untreue verlocken lässt, noch der höllische Geist Bertran Sympathie erregen, indem letzterer, wohl sehr gegen des Dichters Willen, aber vielleicht in Folge der ihm in den Mund gelegten Musik, zu Zeiten einen fast komischen Effect hervorbringt. Auch die Prinzessin hat so viele Coloraturen zu singen, dass sie nur im grossen Duett des IV. Actes sich von vorteilhafterer Seite zeigt, obwol selbst die auf Herzensrührung angelegte Gnadinarie wegen der auch hier nicht fehlenden Coloraturen keinen ganz reinen Eindruck hervorbringt. So bleibt also nur Alice, das Landmädchen, der es in der That, insbesondere im V. Acte gelingt, etwas tiefere Eindrücke zu erzeugen [hervorzubringen].

Was für den Erfolg des *Robert* ausschlaggebend geworden sein mag, ist wol der grossartige, gleichmässig über alle Teile des Werkes verteilte Glanz gewesen, der den Spontinischen noch überstrahlt und dessen Farbe auch eine gewisse Romantik nicht ausschliesst, die wir bei Meyerbeer nur in diesem einen Werke vorfinden; deren vollständiger Mangel schon in den *Hugenotten* sich aber recht empfindlich bemerkbar macht. Ebenso tritt uns im *Robert* das fortwährende Springen in auffallenden Gegensätzen noch nicht so nahe wie in spätern Werken, vielmehr zeigt der gesammte Styl eine gewisse Einheit, die uns künstlerisch wohlthuerender berührt als der unausgesetzte bunte Wechsel, der den nachfolgenden Opern ihr eigenthümliches Gepräge verleiht. Modern berührt ferner Meyerbeers Bestreben, grosse Formen zu schaffen, die Unzahl der kleinen sich folgenden Stücke zu beseitigen und an ihre Stelle die grosse, verschiedenartige Einzelheiten zusammenfassende Scene zu setzen. Ein drastisches Beispiel hierfür gewährt der I. Act des *Robert*, der nur drei Gruppen, die Introduction, die neben verschiedenen Chören auch die Ballade des Raimbaut sowie andre Einzelgesänge und Wechselreden in sich schliesst, die Cavatine der Alice und das durch die nationale Sicilienne zusammengehaltene Finale aufweist. Meyerbeer verfügt in diesem Werke auch über reiche melodische Erfindung, bedient sich an einigen Stellen einer ganz interessanten Harmonik, z.B. beim Einschlafen des Hofstaates im IV. Acte, und hat sogar die einzelnen Hauptpersonen, wenn auch in etwas äusserlicher Weise, nämlich durch beigegebne Instrumente, zu characterisiren versucht. So steht Robert oft das Horn, Isabella die Flöte, Bertran die Posaune, Alice die Clarinette zur Seite. Seine Instrumentation erweist sich [ist] durchweg als glanzvoll und, wenn sie auch in einer gewissen Weise der De-

corationsmalerei sich annähert, so hat sie doch nicht etwa in der Art, wie es in der *Stimmen* geschehen, eine Behandlung erfahren; zeigt vielmehr hie und da feinere, ja sogar vollständige neue Züge.

Als recht warm empfunden (bei Meyerbeer eine Seltenheit) kann man die E-Dur-Cavatine der Alice im I. Act bezeichnen – wirklich dramatisch wirkt die *Höllenscene* des III. Actes, insbesondere die Stelle, wo Alice das Kreuz umklammert und göttliche Hülfe anfleht. Da sie trotzdem von Bertran eingeschüchtert und hierdurch die ganze Situation verändert wird, bekommt auch die von der Form geforderte Wiederholung des ersten Duettteiles eine ganz neue Beleuchtung und wirkt hierdurch somit ebenfalls dramatisch. Zu den Höhepunkten des Werkes gehört ferner die Beschwörung der Nonnen, deren Thema auch im Instrumentalvorspiel, das die Ouverture ersetzt, sehr wirkungsvoll benutzt worden ist. Die kurzen zweistimmigen, zwischen den feierlichen Posaunenaccorden erklingenden Intermezzi der Fagotte erzeugen einen so leichenartigen Eindruck, wie er früher kaum noch gehört worden sein mag, und ergeben mit den feierlichen Posaunen und Tamtamklängen ein Tonbild, das auch auf Berlioz, der es in seiner Instrumentationslehre vorführt, grossen Eindruck gemacht haben wird. Mit der hierauf folgenden, sehr reizvollen, glänzenden, stellenweise recht charakteristischen Balletmusik hat Meyerbeer alle seine Vorgänger geschlagen und in seinen spätern Werken auch nichts sie Überstrahlendes geboten. Im IV. Acte fesselt die grosse Scene zwischen Primo tenore und Prima donna, doch wird sie musicalisch erst mit dem Schluss der *Gnadenarie* interessant, während sie inhaltlich (was den Text anbelangt), wie bereits erwähnt, recht widerwärtig anmutet. Das nun folgende IV. Finale, das man in Deutschland nur sehr gekürzt zu hören bekommt, ist in den grössten Maassen angelegt und übertrifft an Wirkung alles, was ihm, selbst bei Spontini, vorangegangen ist, wenn wir auch gern zugeben wollen, dass die grossen Massenwirkungen des letzteren eine edlere Haltung verraten. Die schönste Musik der Oper enthält wol ihr V. Aufzug, und in ihm insbesondere das grosse h-Moll-Terzett. In dem vorhergehenden Duo, in das die Kirchenmusik des Klosters hereinklingt, hat der Componist ganz warm empfundene Musik gegeben, die aber leider auch durch Effecthascherei dermassen getrübt wird, dass ein reiner Kunstgenuss nicht dabei aufkommen kann. Auch das nachfolgende Terzett weist einen schwächeren Abschnitt auf, hält sich aber durch das recht edle erste und das originelle

zweite (von Trompeten unter dem Podium geblasene) Thema sowie die schöne H-Dur-Melodie der Alice durchweg auf bedeutender Höhe und wirkt an einer Stelle gradezu hochdramatisch. Dagegen berührt der Schluss der Oper kalt und ernüchternd, und wir verlassen, wie bei sämtlichen andern Schöpfungen [Opem] Meyerbeers, das Haus mit einem unerquicklichen Eindruck von oeder Prosa.

[Noch] Bedeutend steigert sich diese Empfindung schon in den *Hugenotten*, obwol deren Textbuch hinsichtlich seiner Stoffwahl allerdings mehr noch zu interessiren vermag, aber freilich infolge der Behandlung, die der historische Stoff erfahren, auch noch mehr abstösst. Das geschichtliche Ereigniss steht uns, der Zeit nach, eigentlich zu nahe, um eine musicalisch-dramatische Bearbeitung zu vertragen, – und wenn die politische Behandlung so realistisch geartet erscheint [war] wie in vorliegendem Falle, so wird die musicalische mehr oder weniger veranlasst werden, ein gleiches [dasselbe] Verfahren einzuschlagen und auf die der Tonkunst so sehr günstige Romantik in jedem Sinne zu verzichten. – Obwol von einem grossen Geschick und Raffinement Zeugnis gebend, stossen wir doch im Textbuche auf ganz auffällige Mängel. Wird uns nicht recht deutlich gemacht, warum Raoul im II. Acte Valentine so gröblich beleidigt, so ist es ebenso schwierig, sich in der Verknüpfung mehrerer Handlungen im III. Aufzuge zurecht zu finden. Auch hat Meyerbeer, der Allem, was Effect gemacht hatte, nachzuspüren pflegte, hier der Lockung nicht widerstehen können, eine eigentümliche Art von französischen Theaterstücken (die den Namen *drame* trägt und ein geschichtliches Ereigniss in einer Reihe von scenischen Bildern vorführt) nachzuahmen, und uns eine mittelalterliche Nacht in Paris darzubieten. – Die Musik der *Hugenotten* erscheint viel zerstückelter wie im *Robert*, wenn sie auch in einigen Ensemblestücken grosse, meisterhaft angelegte und gesteigerte Constructionen aufweist.

Zu einer gewissen Höhe erhebt sie sich, nachdem sie in den ersten drei Acten sehr hinter der des *Robert* zurückgeblieben, erst im IV. Aufzuge, während sie im V. uns zwar ausserordentlich viel mehr aufregt, aber rein musicalisch nicht so Wertvolles bietet wie im vorhergehenden Werke.

Lässt der Schluss des *Robert* uns vollkommen gleichgültig, so erweist sich [wirkt] der der *Hugenotten* als crass und wüst, und Meyerbeer verabschiedet uns mit gleichen Eindrücken, wie Victor Hugo und Verdi oder die neuesten

Italiener es in vielen ihrer Schöpfungen zu tun lieben. Was aber besonders unangenehm berührt und zwar schon an vielen Stellen des *Robert*, das ist die unglückselige Manie, nie das Publicum zu vergessen, nie sich ungeteilt der künstlerischen Aufgabe zu widmen und in Folge dessen auch da, wo die Stimmung getroffen und die Rührung der Herzen ermöglicht ist, die Hörer wieder zu erkälten und den höhern edleren Eindruck zu vernichten. Andererseits begreift es sich aber leicht, dass gewisse Recepte, die durch den Erfolg sich bewährt hatten, gerne wieder benutzt wurden, wie dies von Joachim Raff in bezug auf die *Hugenotten* ganz schlagend nachgewiesen worden ist. Das Recept des *Robert* hatte sich wirkungsvoll erwiesen und war deshalb in den *Hugenotten* getreulich copirt worden.⁵

Das Instrumentalvorspiel der Oper, das auf den Lutherschen Choral aufgebaut ist, interessirt wenig, wie auch die beiden folgenden Acte, aus denen eine mit Viola d'amore begleitete Tenorromanze, eine elegante Pagenarie und ein sinnlich üppiger Chor der badenden Damen mit raffinirt reizender Instrumentation etwa hervorzuheben wären. Interessant sind einige Stücke des folgenden mittelalterlichen Nachtbildes, wie das originelle *Rataplan*, der Nachtwächterruf, besonders aber das grosse Duett zwischen Valentine und Marcel, das wenigstens in seiner ersten Hälfte wahr und warm empfunden ist. Weitaus das Beste nicht nur von dieser Oper, sondern von allen seinen Leistungen bietet uns Meyerbeer aber im IV. Aufzuge mit der Schwerterweihe, einer ganz imposanten Massenfaltung, die auch das sehr gross angelegte E-Dur-Finale des *Robert* überragt, und der ihr folgenden ausgedehnten grossen Liebesscene. Besonders gegen das Ende zu weist dieselbe ein paar sehr schöne Stellen in f-Moll und Ges-Dur auf, während das von der Strasse hereinbrausende Massacre der beginnenden Blutnacht ihr einen wirkungsvollen Abschluss sichert.

⁵ I. Act. Männerchor beim Gelage. Tenor-Solo: Raimbaut – Raoul. Ein einzelnes Weib tritt unter die Männer: Alice – der Page. Männer-Chor Finale. II. Act: Prima-Donna-Arie: Isabella – Königin. Frauenchor. Ein Mann: Robert – Raoul tritt unter die Frauen. Finale mit gemischtem Chore. III. Act: Es ist Nacht und gehen unheimliche Dinge vor. Hauptstück Scene zwischen Bass und Sopran: Bertran, Alice – Marcel, Valentine, grosses Ballet. IV. Act: Hauptszene zwischen *primo tenore* und *prima donna*: Robert, Isabella – Raoul, Valentine. Grösste Massenfaltung. E-Dur-Finale – Schwerterweihe. V. Act: Kirchengesänge. Hauptstück: grosses feierliches Terzett: Alice, Robert, Bertran – Valentine, Raoul, Marcel. Im *Propheten* finden sich Abweichungen von diesem Recepte, doch sind, was die drei letzten Acte anlangt, seine Hauptbestandteile auch hier wieder zur Verwendung gekommen.

Der V. Act wird durch einen interessanten, wilden Mörderchor eröffnet und fesselt [interessirt] im wesentlichen durch das grosse Terzett, das neben recht trivialen auch wirklich schöne Stellen darbietet, wie insbesondere den zweistimmigen Gesang der soeben ehelich Verbundenen, der a cappella gesungen wird und in seiner Schlichtheit tiefer wirkt als viele auf Effect berechnete andre Stücke des Werkes. Der Schluss, eine Wiederholung des Mörderchors, entlässt uns mit einer crassen Dissonanz und ohne jede Herzensbefriedigung. Er verrät im Gegensatze zu Wagners Schlüssen, die uns fast stets erhebende, oft weihevollere Eindrücke bereiten [hinterlassen], eine gewisse Herzenskälte und Gleichgiltigkeit gegen die eigne Production, die eine Signatur Meyerbeers bildet und uns im *Propheten* noch empfindlicher entgegentritt.

Die *Hugenotten* waren 1836 in die Oeffentlichkeit getreten und sind, weil von dem Meister des *Robert* herrührend, hier vor dem letzten zu erwähnenden Hauptwerk dieser Epoche besprochen worden. Schon 1835 führte nämlich Halevy seine *Jüdin* auf und errang sich damit das Recht, neben den gefeierten Meistern Auber, Rossini, Meyerbeer genannt und bewundert zu werden. In Bezug auf Naivetät steht er dem erstgenannten nach, denn auch bei ihm ist die Begier, möglichst effectvoll zu schreiben, deutlich zu erkennen; immerhin erscheint uns seine Art zu arbeiten als einfacher und ehrlicher wie die Meyerbeers. – Der Text der *Jüdin* ist abscheulich, ja widerlich. Die Vorbereitungen zur Hinrichtung auf der Scene, das Hinhalten des Cardinals durch den alten Juden Eleasar, der ihm erst, als es zu spät ist, sie zu retten, mittheilt, die in den feurigen Ofen geschleuderte Recha sei sein, des Cardinals Tochter, setzen eine Gefühlsroheit bei den Zuschauern voraus, die an die blutigen Circusspiele der römischen Kaiserzeit gemahnt. Jedenfalls war eine Darstellung des geknechteten Judentums im Mittelalter, eine Verherrlichung des ihm auferlegten Martyriums vom Textdichter beabsichtigt worden und als solches hat dann auch der Componist seine Aufgabe betrachtet und behandelt. Fanatismus bildet den Inhalt des Buches, und von Fanatismus ist auch die Musik erfüllt; aber dieser Fanatismus an und für sich ist ehrlich und macht keinerlei Concessionen, um sich dadurch neue und überraschende Effecte zu sichern. Die in jeder Beziehung mit Raffinement und grosser Bühnenkenntnis ersonnene und ausgeführte Handlung kommt in verhältnissmässig einfacher Weise zur Darstellung. Ballet und Coloraturgesang, die seit Meyerbeers Vorgang das dramatische Element des lieben Effectes wegen

wieder zu beeinträchtigen begonnen hatten, drängen sich nicht so sehr in den Vordergrund, dass die scenischen Vorgänge unklar werden, und in einzelnen Fällen hat Halevy durch die Naturtreue seiner Musik Wirkungen erzielt, die von seinen Vorgängern noch nicht gefunden worden waren und als originell und bedeutend hauptsächlich dazu beitragen, dass die *Jüdin* mit den bisher besprochenen Glanzwerken in eine Reihe gestellt wurde.

Unter den hierauf bezüglichen Stücken ragen hervor das den II. Act beginnende, in der Partitur unscheinbar aussehende, aber überraschend wirksame Tischgebet der Juden sowie fast die gesammte Musik des V. Actes, der eigentümliche Marsch besonders, der beim Auftreten der Verurteilten erklingt und der ergreifende kurze Gesang derselben vor ihrer Hinrichtung. Weit weniger glücklich als seine Vorgänger ist Halevy in den grossen Ensembles; denn entweder übertreibt er die Massenhaftigkeit Meyerbeers und artet in betäubende Lärmmacherei aus; oder aber er hält sich, wie im kurzen Ensemble des III. Aufzuges, das das allgemeine Entsetzen darstellen soll, so peinlich an die Textworte, dass es ihm nicht mehr gelingt, die für ein solches Musikstück notwendige grosse und breite Form zu finden. In den lyrischen Stellen macht sich nicht selten ein conventionell rhetorisches Pathos breit, das auf den Deutschen weit weniger sympathisch wirkt als auf den Franzosen; auch ist manches anscheinend mit verständiger Kälte behandelt und wird im grossen Ganzen die Frische Aubers und die Schönheit Rossinis nicht erreicht. Gleichwol möge ausser den schon hervorgehobenen Stellen noch rühmend anerkannt werden als warm und in gewählter Tonsprache empfunden die Arie der Recha im II. Acte, das darauf folgende grosse Liebesduett sowie die äusserst wirkungsvolle, teilweise ergreifende Arie des E-leasar am Schluss des IV. Aufzuges.

Wie Auber hat auch Halevy mit keinem Werke dieser Art seine Hauptleistung wieder erreicht. Der nachgefolgte *Charles VI.* wird zwar von den Franzosen der *Jüdin* gleichgestellt, doch hat die Musikgeschichte dies Urteil nicht unterschrieben und ist die genannte Oper nicht sehr über Frankreich hinausgedrungen. Ein Werk hingegen, das durchaus dieser Periode angehört und zeitlich dieselbe eigentlich abschliesst, da es sechs Jahre nach den *Hugenotten* und bereits sieben Jahre vor dem *Propheten* auf der Scene erschien, könnte als entschieden zu den Glanzwerken dieser Periode zählend hier sogleich besprochen werden. [Gleichwol] Doch möchten wir den *Rienzi*

Richard Wagners nicht vereinzelt ablösen von dessen andern Werken und wollen deshalb nur noch der Schöpfungen gedenken, in denen der Styl der grossen Oper weiter gepflegt worden ist und die sich bis zu unsrer Zeit lebensfähig erwiesen haben.

Nicht zu ihnen gehört Meyerbeers *Nordstern*, der als Umgestaltung einer für den preussischen Hof geschriebenen Oper, *Das Feldlager in Schlesien*, anzusehen ist und selbst in Paris sich auf längere Zeit nicht zu behaupten wusste. Der *Prophet* aber erschien erst 1849, also vier Jahre nach Wagners *Tannhäuser*, dessen Wirkungen Meyerbeer sehr wohl beobachtet hatte, und kann eigentlich nur als Nachzügler der vorher besprochenen fünf Hauptwerke dieser Epoche zugezählt werden. Er steht entschieden unter seinen Vorgängern, und zwar hinsichtlich der Musik sowol wie auch der dichterischen Unterlage. Das Textbuch erscheint fast albern und enthält ausserdem wie auch die den früheren Opern zugrunde liegenden Librettos abstossende, widerwärtig berührende Züge.

Wie Hamerlings *König von Sion* gezeigt hat, hätte dieser interessante Stoff ausserordentlich viel poetischer behandelt werden können. Die drei Wiedertäufer erscheinen in Meyerbeers I. Acte aber gradezu als verächtliche, ja komische Personen, crasse Effecte, wie die dem Jan von Leyden aufgezungene Wahl, entweder seiner Mutter Leben oder die Ehre seiner Braut zu opfern, werden uns auch nicht erspart, und dass das Belagerungsheer vor der umzingelten Stadt Schlittschuh läuft, erscheint gleichfalls nicht übertrieben wahrscheinlich. Als das wertvollste Musikstück dürfte wohl das imposante, technische die Schwerterweihe fast überbietende Ensemble, das auf die Predigt der Wiedertäufer aufgebaut ist, zu bezeichnen sein, aber nur in seiner ersten Hälfte, die mit dem colossalen Unisono des choralartigen Gesanges abgeschlossen wird, denn das hierauf folgende Allegro wirkt herzlich trivial wie so manches andre in dieser Oper. Im Traum des II. Actes werden Wagners hohe mehrstimmig erklingende Violinen vermerkt, um ein sehr banales Thema zu umkleiden, das im IV. Act mit der aus dem Schluss der *Tannhäuser*-Ouverture bekannten grossartigen Instrumentation (die aber eigentlich von Berlioz entdeckt worden ist) uns entgegentritt. Im Gegensatz zu den sehr häufigen Trivialitäten verschmäht Meyerbeer auch Bizarrerien nicht, die geistreich erscheinen sollen; auffallend gesteigert berührt uns aber die grosse Gleichgültigkeit gegen sein eignes Schaffen und die auffallende

Kälte, die mit wenigen Ausnahmen aus der gesammten Musik des *Propheten* uns entgegenweht.

So hatte denn der schöne Anfang, den Auber in der *Stummen* gemacht, auf Pariser Boden sich nicht fruchtbar erwiesen und Meyerbeer das, was er hauptsächlich vom *Tannhäuser* hätte lernen können, ein liebevolles Hand-in-Hand-Gehn von Musik und Poesie, in keiner Weise erfasst. Im Gegenteile vielmehr, denn auch seine späteren Textbücher erscheinen uns an nicht wenigen Stellen in der That so sinnlos, dass man sich gradezu oft fragen muss, wie die eminent geschickten und bühnenkundigen Dichter, die wie z.B. Scribe so reizend-wirkungsvolle, durchaus vernünftige Opernbücher geliefert, diesen zum Teil haarsträubenden Unsinn verbrochen haben sollen, der uns gerade hier begegnet. Schuld an allem ist eben dem leidigen Effecte zuzuschreiben, dem Meyerbeer vor allem nachjagte und dem er sogar den Sinn und die Verständlichkeit des dramatischen Vorgangs nach Befinden opferte. So mussten oft die besten dichterischen Absichten aufgegeben werden; verlangte doch der Componist plötzlich eine Stimmencombination, die mit den zur Zeit anwesenden Personen nicht zu erzielen war, oder einen Chor, der ohne Sinnlosigkeit nicht herbeigeschaft werden konnte, oder anderes mehr, was seine poetischen Mitarbeiter zur Verzweiflung treiben mochte.⁶

Die grosse französische Oper hätte, so bemerkbare [bedeutende] Einwirkungen sie während einiger Lustren auch auf das gesammte Musikleben geüssert hat, sicherlich zu noch grösserer Bedeutung gelangen können, als dies in der That geschehen ist. Denn der Weg war insbesondere durch die *Stumme* klar vorgezeichnet. (Während im I. Acte dieses Werkes noch die störenden Einflüsse des bisherigen Opernstyles sich bemerklich machten, zeigen die andern das durchaus zielbewusste Wollen eines kräftigen Künstlers, das, unter-

⁶ Ein drastisches Beispiel erzählt Alexandre Dumas père, der im Zenith seiner Berühmtheit von Meyerbeer eingeladen worden war, einen Operntext für ihn zu entwerfen und auch, obwol er die Launenhaftigkeit des Componisten kannte, seine Mitarbeiterschaft zugesagt hatte. Die Oper spielte in Palermo, und der Tonsetzer beehrte einen Gesang in drei Couplets, deren Endrefrain das Wort *Ste Vierge* bilden sollte. Dumas hatte zwei sehr hübsche Strophen verfasst, die er auch dem Leser mittheilt, weigerte sich aber, die dritte zu liefern, weil die französische Sprache ausser den von ihm bereits verwendeten Worten *cierge* und *concierge* keinen Reim besitze auf *vergie* und er es mit seiner Poetenhre unvereinbar finde, in dieser Beziehung nicht gewissenhaft zu arbeiten. (Es sei hierzu bemerkt, dass die französischen Dichter seit Jahrhunderten bereits in Bezug auf Genauigkeit des Reims peinlich vorzugehen gewohnt sind.) Meyerbeer beharrte auf seinem Verlangen, Dumas blieb hartnäckig, das Gespräch wurde gereizt und der Componist frug endlich: „Ist dies Ihr letztes Wort?“ „Nein, das vorletzte.“ „Und Ihr letztes?“ „Bon soir, Monsieur.“

stützt durch ein dramatisch und poetisch wertvolles Textbuch, unternehmen konnte, das wirkliche musicalische Drama, von allen conventionellen Rücksichten befreit, anzustreben, in einer so bestimmt ausgesprochenen Weise, wie dies bisher nicht geschehen war.) Tanz und Aufzüge fehlen zwar auch hier nicht, aber sie fügen sich dem dramatischen Ganzen auf eine sinnvolle Weise ein, unterbrechen den Fortgang der Handlung nicht in störender Art, tragen vielmehr bei zur Vergrößerung der Gesamtwirkung. Es giebt wie früher abgeschlossene Nummern, aber sie stehen an ihrem richtigen Platze, die lyrische Ausbreitung verletzt uns nicht, der Eindruck der grossen Scenen wird nicht zerstückelt.

Dazu kommt, dass Auber im V. Acte, wo der vergiftete Masaniello wahnsinnig hereinstürzt und abgerissne Brocken der neapolitanischen Volksweise herausstösst, für die dramatische Kunst eine Eroberung gemacht, die nicht etwa gering anzuschlagen ist; denn von dieser Scene aus zum Wagnerschen Musik-Drama zu gelangen, bedürfte es nur eines kleinen Sprunges. Der *Wilhelm Tell* Rossinis steht nicht auf derselben dramatischen Höhe; eine gewisse Leichtfertigkeit des Meisters, die er aus der frühern Zeit beibehalten hat, verläugnet sich auch hier nicht, besonders in den oft recht conventionell gearbeiteten Ensemblesätzen; auch ist, wie schon gesagt, das Textbuch recht anfechtbar. Aber der Schritt aus der zerstückelten Oper heraus zum wirklichen Drama, das Fortschreiben von Arien-Duetten-Terzetten-Anhäufungen zur grossen dramatischen Scene tritt uns auch in diesem Werke mit Entschiedenheit entgegen, und da Rossini nun nebenbei über viele seiner Bilder auch das Füllhorn vollster Schönheit ausgiesst, so musste in der That von weitem Schritten, die auf dieser Bahn getan werden, das Allerbeste erwartet werden.

Durch Meyerbeer wurden diese Erwartungen getäuscht, weil er das gesteckte Ziel selber nicht im Auge hatte, sondern etwas anstrebte, was sich mit den [edlern] Forderungen wahrhaftiger und edler Kunstthätigkeit nicht vereinigen liess. Franz Brendel äussert sich über diesen Künstler in so drastisch-bezeichnender Weise, dass ich mir nicht versagen kann, einige Sätze aus dessen Musikgeschichte hier zu citiren. „Die Zeit“, sagt Brendel, „ist aus der früheren Phantasie und Gefühlsschwärmerei heraus; Meyerbeer hat dies erkannt, aber seine Werke sind nun fast allen natürlichen Gefühles bar. Die Zeit will nicht mehr das frühere einseitige Uebergewicht der Musik in der Oper, sie verlangt ein wahrhaftes Drama. Meyerbeer hat dies erkannt, aber es ist dabei die wirklich logische Gestaltung gleichgiltig; die Forderungen des Verstandes können noch so sehr beeinträchtigt werden, wenn nur der äussere Schein des Zusammenhangs gerettet ist. Die Zeit ist nicht mehr befriedigt durch eine Oper, die das harmlose Product ganz innerlichen Gemütslebens ist; sie verlangt Darstellung auch des Wirklichen, verlangt Characterzeichnung in diesem Sinne. Meyerbeer hat dies erkannt, aber seine Characteristik ist nicht eine solche, in welcher poetische Anerkennung und Beobachtung in Eins zusammenfallen. Wir haben darum bei ihm nicht eine feine psychologische Zeichnung, nicht wahrhaft dichterische, sondern grob materielle, auf ganz abgestumpfte Sinne berechnete Wirkungen; so in der *Gnaden-Arie*. Effect ist darin, aber dieser Effect wirkt, wie wenn jemand einen Faustschlag ins Auge erhält. Meyerbeer hat die Aufgabe der Zeit begriffen, aber nicht als echter Künstler mit der Keuschheit des Genius ergriffen und durchgeführt. Er hat das

170

Ideal der Gegenwart zum Gegenstand der Speculation gemacht. So erblicken wir seine grosse Macht, welche wir durchaus nicht läugnen wollen, so vieles Berechtigte in ihm, von dem man anerkennen muss, dass es ein Fortschritt ist, so erklärt sich aber auch, wie alle ursprünglichen Geister sich von ihm abgeschlossen fühlen.“

Bezeichnend sind auch die Urtheile Robert Schumanns und Richard Wagners über den Berliner Musiker. „Ich bin kein Moralist“, sagte der erstere, „aber einen guten Protestanten empört es, sein theuerstes Lied auf den Brettern abgeschrien zu hören, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsscene heruntergezogen zu sehn, Geld und Geschrei damit zu erheben. – Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts steht in den *Hugenotten*; vergeblich würde man einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen. – Und nun diese Helden und Heldinnen, – zwei, Marcel und St. Bris ausgenommen, die doch nicht so gar elend zusammensinken. Ein vollkommener französischer Wüstling, Nevers, der Valentine liebt, sie wieder aufgibt, dann zur Frau nimmt, diese Valentine selbst, die Raoul liebt, Nevers heiratet, ihm Liebe schwört und sich zuletzt an Raoul trauen lässt, dieser Raoul, der Valentine liebt, sie ausschlägt, sich in die Königin verliebt und zuletzt Valentine zur Frau erhält, diese Königin endlich, die Königin all dieser Puppen! u.s.w.“

Nachdem Schumann hier verdientermassen das traurige Textbuch, für welches Meyerbeer aber vielleicht in höherm Grade verantwortlich ist als der Dichter, verurteilt hat, bemerkt er an einer spätern Stelle, wo der Musik selber das Hauptaugenmerk zugewendet wird, mit vollkommenem Rechte folgendes: „Was Meyerbeer durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal meckernde unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte schon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkommt, wards aber zuletzt überdrüssig.“ – Wenn er schließlich sagt: „Der Herr sei gelobt, wir stehn am Ziel, es kann nicht ärger kommen“, so sollte er durch den *Propheten* allerdings eines andern belehrt werden; denn über diesen hat er in seiner Zeitung sich gar nicht geäußert, vielmehr nur mittelst Hinmalung eines schwarzen Kreuzes angedeutet, dass Meyerbeer für ihn todt sei. Im Allgemeinen hat Meyerbeer überhaupt bei seinen Collegen wenig Sympathie gefunden, wenn auch gleich erwähnt werden soll, dass Berlioz, hauptsächlich durch des Künstlers grosse Erfahrung und Meisterschaft in der Orchestration geblendet, und, wunderbarer Weise, auch Liszt, der Vorkämpfer Wagners, ihm grosse Bewunderung gezollt haben. Richard Wagner dagegen lässt sich folgendermassen vernehmen (in seinen Erinnerungen an Spontini): „Meyerbeer, der von der Rossinischen Richtung ausgehend, von vornherein den vorgefundenen Geschmack des Publicums zu seinem künstlerischen Gesetzgeber machte, versuchte nichts desto weniger einer gewissen künstlerischen Intelligenz gegenüber sein Kunstverfahren als etwas cha-

racteristisch Grundsätzliches erscheinen zu lassen. Er nahm neben der Rossinischen auch die Spontinische Richtung auf, indem er dadurch notwendig beide verdrehte und entstellte.“

Unbeschreiblich ist der Widerwille, den Spontini wie Rossini gegen den Ausbeuter und Vermenger der ihnen angehörigen Kunstrichtungen empfanden: Erschien dieser dem genial ungenirten Rossini wie ein Heuchler, so begriff ihn Spontini als einen Verkäufer der unveräusserlichsten Geheimnisse der schaffenden Kunst. Thatsache ist jedenfalls, dass Meyerbeer den weitgehendsten Einfluss geübt hat sowol auf die französische grosse Oper im Speciellen als auf die gesammte musicalisch dramatische Entwicklung der damaligen Tonkunst. Dadurch, dass er das wirkliche Drama aus dem Auge verlor, wurde diese Epoche, welche vielleicht weit zahlreichere Früchte hätte zeitigen können, ihrem Ziele entfremdet und in ihrer Entwicklung gehemmt.

DANIEL FRANÇOIS ESPRIT AUBER

Uebrigens darf noch ein anderer Umstand nicht ausser Acht gelassen werden, wollen wir über die nur kurze Blüte der Grossen Oper mit Gerechtigkeit urtheilen. Sosehr dieselbe das Aufsehn der Welt erregte, so stolz die Franzosen auf diese glänzende Entwicklung sein mochten, so ganz in ihrem Elemente fühlten sie sich hier nicht. Wie ihre grossen Tragödiendichter Corneille und Racine schliesslich dem Comödiendichter Molière den ersten Platz auf dem französischen Poetenparnass einräumen mussten, so behielt in der Wertschätzung der Franzosen schliesslich der Grossen Oper gegenüber die komische den Sieg, denn hier fühlte sich das Volk zu Hause, hier erhielt es die gewünschte Kost, und hier erkannte es als Hauptmeister an grade den Componisten, der mit einem genialen Coup die grosse Oper ins Leben gerufen: Daniel François Esprit Auber (1782–1871). – Geboren zu Caën in der Normandie, wurde er früh zum Kaufmannsstande bestimmt und als Jüngling nach London geschickt, welchen Aufenthalt er übrigens bald mit Paris vertauschte. Hier fing er an, musicalisch zu dilettiren, hatte Erfolge als Componist von kleinen Romanzen und vermochte sogar auf einem Liebhabertheater seine Erstlingsoper *Julie* mit guter Wirkung zur Aufführung zu bringen. Grade diese Aufführung belehrte ihn aber über die Mangelhaftigkeit seiner

Kenntnisse, so dass er sich an Cherubini wandte, um bei diesem Meister gründlichere Studien zu machen. Eine vierstimmige Messe, von der ein Teil als Gebet in der *Stummen* verwendet worden, war die Frucht dieser Arbeitszeit. Mag dieselbe der allgemeinen musicalischen Ausbildung Aubers förderlich gewesen sein, so erwies sie sich [half sie ihm] doch in seinen Erfolgen als Operncomponist ihm nicht als nutzbringend, denn er hatte nacheinander die Ablehnung zweier Opern zu beklagen und vermochte erst mit der 1820 erscheinenden *La bergère chatelaine* bedeutenderen Eindruck hervorzubringen. Kurz darauf wurde Auber mit Scribe bekannt, und nun entstand eine Reihe von kleinen Meisterwerken, die zum grössten Teil nicht nur durch ihre reizende Musik, sondern auch durch interessante, stellenweise sehr piquante, immer aber ingenüös erfundene Texte anzuziehn wussten.

So erhielt die komische Opernbühne 1825 *Maurer und Schlosser*, 1830 *Fra Diavolo*, 1837 den *Schwarzen Domino*, 1841 *Die Krondiamanten*, 1843 *Des Teufels Anteil*. Von andern Opern, die ihrer Zeit sehr beliebt waren, wären noch zu nennen *Die Braut*, *Der Schnee* und *Das eiserne Pferd*, welches letztere neuerdings in Carlsruhe eine Wiederaufführung erfahren hat. 1869 hatte Auber mit seiner letzten Oper *Le premier jour de bonheur* noch einen Erfolg zu verzeichnen. Während des französisch-deutschen Krieges 1870 verblieb er in Paris, während der Herrschaft der Commune erfolgte sein Tod.

Auber, der nach Cherubinis Abscheiden Director des Conservatoire geworden war, hatte zwar von der Commune seinen Abschied erhalten; als er aber starb, beabsichtigte dieselbe trotzdem, ihm ein pomphaftes Leichenbegängniss zu Teil werden zu lassen, und dieser Plan wurde Veranlassung, dass seine nächsten Angehörigen, die eine Befleckung des Todten durch die Commune befürchteten, ihn in aller Stille bestatten liessen. Der Nachfolger Aubers, Salvador Daniel, wurde übrigens kurze Zeit nach Antritt seines Amtes von den eindringenden Versailler Truppen standrechtlich erschossen. – Auber wird von vielen Musikschriftstellern, insbesondere französischen, als der grösste Meister der französischen komischen Oper hingestellt; doch [zu meiner Befriedigung] kann [ich aber] constatirt werden, dass das französische Volk bis vor kurzem wenigstens anders geurteilt hat. Für das letztere ist Boieldieu immer der Höhepunct, seine *Dame blanche* das Lieblingswerk der Nation geblieben. Es war das erste Stück, das auf derselben Scene eine 1000. Aufführung erlebte. Auch ist ihm meines Wissens hierin nur noch der *Domino noir* nachgefolgt.

Jedenfalls ist es bezeichnend für Auber, dass er unter seinen Vornamen auch denjenigen zählt, der seine Schreibweise treffend bezeichnet: Esprit ist nämlich die Quintessenz seines Wesens, hierin excellirt er und hiermit erreicht er seine bedeutendsten Wirkungen. Verschwunden ist die so reizende Romantik, die der *Weissen Dame* ihren [einen so] eigenartigen Zauber verleiht und besonders diesem Werke das sichert, was wir grade bei der spätern französischen komischen Oper so durchaus vermissen, eine speciell poetische Wirkung. *Maurer und Schlosser* z.B. verhält sich zur *Weissen Dame*, *Rothkäppchen*, ja selbst *Johann von Paris* wie Prose zur Poesie. Die *Dame blanche* hätte die Franzosen belehren können, auf welchem Wege die komische Oper weiter zu entwickeln und schönen Zielen entgegen zu führen sei. Die Romantik, das chevaleresque Element und insbesondere die Sprache des Gemüths, welche, wenn auch nicht in der vom Deutschen geforderten Fülle, doch immerhin vorhanden ist, dürften nicht absolut verschwinden, um der eindeutigen Verstandesherrschaft zu weichen. Bei der ausgesprochenen Neigung der Franzosen, das Leben der Gegenwart oder nächstliegenden Vergangenheit auf die Bühne zu bringen, gab sich [war] aber der Uebergang zur sogenannten Conversationsoper als eine Art Naturnotwendigkeit zu erkennen; ebenso natürlich musste es erscheinen, dass die Textfabel das Hauptinteresse in Anspruch nahm, die Musik aber in den Hintergrund gedrängt wurde, umso mehr als Romantik und Gefühlsergießungen, ihre Hauptdomäne, hier unterdrückt wurden. Hat Auber gleichwol sehr bedeutende Erfolge errungen, so ist dies nicht allein seinen vorzüglichen musicalischen Eigenschaften, seinem feinen Witz, seiner Leichtigkeit des Ausdrucks und der oft hohen Grazie seiner Melodik, sondern gewiss auch den fesselnden Texten zuzuschreiben, die ihm zu Gebote standen und die, wenn sie auch strengeren dramatischen Anforderungen gewöhnlich nicht zu entsprechen vermochten, doch fast immer lebhaft zu interessiren und für die Dauer des Abends in Spannung zu erhalten im Stande waren.

Man kann bei Auber, wenn man will, drei Style unterscheiden. Als Schüler Boieldieu folgte er den Wegen des Meisters ziemlich getreulich, und Opern wie *Maurer und Schlosser*, *Der Schnee*, *Die Braut* geben hiervon Zeugnis. Zu seiner eigentlichen Selbständigkeit rang er sich durch mit *Fra Diavolo* und *Domino noir* und *Des Teufels Anteil*; in spätern Werken ist nicht undeutlich der Uebergang zu Offenbach, ja selbst die Beeinflussung von Seiten Of-

fenbachs zu verspüren. *Maurer und Schlosser* behandelt eine eigentlich recht grausige Fabel. Es war, kurz bevor Scribe dieses Textbuch verfasste, wirklich in der Nähe von Paris eine solche geheimnissvolle Einmauerung vorgekommen; leider, ohne dass das Dunkel ergründet und das Opfer seinem grausigen Grabe entrissen worden wäre. – Die Musik der Oper ist einfach, anspruchslos, hat manche hübsche Züge, berührt aber, wie gesagt, gegenüber Boieldieus Sprache etwas prosaisch. Ein Meisterstück enthält sie jedoch, das berühmte Zank-Duett zwischen den beiden keifenden Weibern, die über ihre während der Nacht weggebliebenen Männer in Wut geraten sind. Dasselbe, durchaus musicalisch in seinem Wesen, gut abgerundet und wohlklingend, gibt bei alledem den keifenden Zankton mit so vorzüglicher Naturtreue wieder, dass es überall einen Sturm von Heiterkeit hervorruft und thatsächlich als ein Meisterstück, in seiner Art unerreicht, bezeichnet werden mag. –

Zur vollen Selbständigkeit durchgedrungen erscheint uns der Meister in seinem *Fra Diavolo*. Der Stoff als solcher ist für musikalische Behandlung sehr geeignet, da die dem virtuos gehandhabtem Räubertum stets beigeseellte Romantik jener Behandlung durchaus entgegenkommt. Ausserdem hat der Dichter durch das Paar der englischen Touristen und die anmutige Soubrettenrolle der Zerline, besonders in der Scene, wo sie von den beiden Räubern belauscht wird, für die erwünschteste Abwechslung gesorgt. Auch ist er nach deutschen Begriffen allerdings so weit gegangen, auf der Bühne Scenen vorzuführen, die für die stets auf Neues lüsternen Pariser vielleicht nicht anstössig erscheinen mochten, bei uns aber die aller decenteste Behandlung verlangen, wenn sie erträglich sein sollen.

Das überall eingemischte militärische Element trägt ausserdem das seinige dazu bei, einen farbigen, fast blendenden Eindruck hervorzurufen. Alle speciell komischen, ferner die elegant-, oder coquett-anmutig zu behandelnden Sätze sind dem Componisten vorzüglich gelungen. [Auch] Wo das Gefühl sich einfach und innig zu geben hätte wie in der Cavatine des jungen Officiers, glauben wir jedoch nicht recht an den Ernst und die Aufrichtigkeit der Auberschen Tonsprache. In den Ensemblesätzen bekundet sich der Componist dagegen als erfahrener, feinfühligter Meister, und wo das militärische Element hervortreten hat, ist eine grosse, wohlthuende Frische in der Erfindung und Gestaltung sowie besonders eine ganz eigentümliche mitfortreis-

sende Behandlung des Rhythmus, die wir schon früher bei Auber als bezeichnendes Merkmal hervorzuheben hatten, rühmend anzuerkennen. –

Der *Domino noir* enthält auch ganz reizende Musikstücke, gleichwol empfängt man den Eindruck [habe ich stets die Idee empfangen], als ob hier in diesem Werke die Musik nicht von so hervorragender Bedeutung sei als in andern, zu gleicher Popularität gelangten. Das Textbuch ist nämlich so allerliebster erfunden, dass es gebieterisch das gesammte Interesse für sich in Anspruch nimmt und in uns die Meinung erwecken könnte, es würde ohne jegliche Musik, ein paar kleine Lieder etwa ausgenommen, ebenfalls vollauf zu interessiren und zu erheitern vermögen. Die Idee, dass der junge vornehme Spanier ein junges vornehmes, vorübergehend im Kloster weilendes Mädchen, das einen Maskenball besucht, die Heimkehrstunde verpasst hat, in mehrfachen Verkleidungen wiederfindet, so z.B. in einer Wirtschaft, wo sie nächstens Unterkunft gefunden und in das Gewand der von fern her gekommenen Verwandten gesteckt worden ist, später wieder im Kloster, wo sie ihm in klösterlichem Gewande entgegentritt, – diese Idee ist an und für sich so reizend, besonders da die ganz richtigen Vermutungen des jungen Barons von dessen Freunde stets als Hirngespinnste verspottet werden, dass sie einem recitirenden Schauspiel ebenso gut hätte zu Grunde gelegt werden können, als einer komischen Oper. – Die hier verwendeten Musikformen sind meistens klein, anmutige Coquetterie herrscht hauptsächlich vor, wenn auch der alte Sacristan und seine ebenso alte Duenna recht humoristisch, ja geradezu sarcastisch gezeichnet worden sind. Auf irgendwelche Gemütssprache muss freilich mehr noch wie in andern Opern verzichtet werden. Von den Franzosen wird der *Domino noir* sehr hoch geschätzt, es war, wie gesagt, die erste Oper nach der *Weissen Dame*, die auf derselben Bühne eine 1000. Aufführung erlebte. Ausserhalb Frankreichs hat er aber nicht dieselbe liebevolle Aufnahme gefunden wie *Fra Diavolo* und *Maurer und Schlosser*.

Mit am wertvollsten, eigentümlichsten, für Aubers vorzügliche Eigenschaften bezeichnendsten dürfte wol [ist mir stets] die wahrhaft reizende Oper *Des Teufels Anteil* erscheinen. Das Textbuch ist ebenfalls sehr geschickt gemacht, und besonders hat der Dichter verstanden, der Hauptperson, dem jugendlichen Sänger Farinelli, die uneingeschränktesten Sympathien des Publicums zu sichern. Die Melodie dieses Werkes ist von auffallender [seltener] Anmut und Gewähltheit, die Compositionstechnik erscheint ebenso meister-

haft, wie die Behandlung der Gesangsstimmen, und selbst gemüthvolle Töne sind keineswegs gänzlich ausgeschlossen. Die Oper hat zwar nicht die grosse Popularität der vorhergehenden errungen, aber dies dürfte eher ihren wertvollen Eigenschaften, als irgend einem Mangel zuzuschreiben sein. – Auber hat auch manchmal mit Misserfolgen zu rechnen gehabt; so brachte z.B. die Ende der 50-er Jahre erschienene komische Oper *Marco Spada* es zu keiner vollen Wirkung. Wenn ich derselben hier gedenke, geschieht es hauptsächlich, um eine Eigentümlichkeit französischer Operntexte zu streifen, die immerhin der Beachtung wert erscheint. Die komischen Operntextbücher der Franzosen, besonders die der letzten, Offenbach unmittelbar vorhergehenden Epoche, enthalten nämlich sehr häufig ganz tragische Momente. Wenn, wie in der *Entführung*, bloß vorübergehend eine Gefahr drohend herantritt, um schliesslich durch Güte und Menschenfreundlichkeit beseitigt zu werden, so kann dies weitere Bedenken nicht wachrufen [hervorrufen]. Wenn aber wie z.B. in *Marco Spada* der Hauptheld des Werkes kurzweg ermordet wird, so war eine deutsche Zeitung im Rechte, ihrer Zeit zu schreiben, „den Franzosen schein gegenwärtig nichts komischer vorzukommen, als wenn jemand auf einem kleinen Nonenaccorde umgebracht würde“. Es möchte dies wieder mit der dieser Nation eigentümlichen Vorliebe für das komische, kleinere Genre, dessen ich schon vorher gedachte, zusammenhängen. Der Tragödie weniger zugetan und von Haus aus geneigt, alles leicht zu nehmen, erregte es in Paris und somit auch in Frankreich nicht soviel Anstoss, wenn anscheinend ernste Stoffe, wie z.B. *Zampa*, zum Teil auch *Maurer und Schlosser*, sowie *Fra Diavolo*, in welcher Oper schliesslich der Held ja auch dem Tode verfällt, einer leichteren Behandlung unterliegen, als ihnen nicht nur deutsche Componisten, nein auch z.B. ein Cherubini hätten angedeihen lassen. Die der letzten Periode Aubers entstammenden Werke haben sich in den übrigen Ländern kein Heimatsrecht erworben; die letzte, 1869 zur Aufführung gelangte Oper mochte hauptsächlich dadurch Aufsehn erregt haben, dass sie, von einem mehr als 80-jährigen herrührend, doch noch den allgemeinsten Beifall (in Paris) zu erringen wusste, – dass sie aber ausserhalb Frankreichs grössere Wirkungen erzielt habe, ist uns [mir] nicht bekannt geworden. –

Neben Auber sind noch zwei Componisten vor allen zu erwähnen, die auch in Deutschland sich Beliebtheit erworben haben und mit je einem Werke noch

allgemein auf unsern Bühnen zu Hause sind: Adolph Adam (1803–1856), der schon erwähnte Schüler Boieldieus, und Ferdinand Hérold (1791–1833). Der erstere der beiden steckte sich ziemlich bescheidne Ziele, die er denn auch erreichte und über die hinaus zu streben er nie getrachtet hat. Obwol weit hinter seinem Meister Boieldieu zurückbleibend, ist es ihm doch gelungen, seit ungefähr 70 Jahren durch sein bestes Werk, den *Postillon de Longjumeau* (1836) zu fesseln und zu erheitern. Ein Vorwurf, der auch den spätern Auber trifft, kann freilich auch Adam ganz und gar nicht erspart werden: Wie Auber hat auch er häufig genug Anleihen bei der Tanzmusik gemacht und die Pflege der Instrumentalmusik, die in Frankreich sich hätte entwickeln können, durch Vernachlässigung, resp. Aufgebung der classischen Formen, so besonders der Ouverturenform, total aus dem Auge gelassen. Mit ihm beginnen die potpourriartigen Vorspiele, die nachher so beliebt wurden, statt der hergebrachten, der Symphonieform verwandten Overture sich breit zu machen, wobei freilich nicht verschwiegen werden soll, dass bereits Rossini im *Tell* ein böses Beispiel gegeben durch die ebenfalls in diesem unkünstlerischen Style geschriebene Instrumental-Einleitung. Auch finden sich in den Orchestervorspielen zu den einzelnen Acten concertirende Sätze für einzelne Instrumente, wie z.B. im *Postillon* einer für die Clarinette, die an dieser Stelle zu stehn auch nicht die geringste Berechtigung haben und als unzulässige Concession an eine damals herrschende Liebhaberei des Publicums aufzufassen sind. Entsetzlich lärmend erscheint ferner, besonders im Gegensatz zu Boieldieus feiner und geschmackvoller, dabei farbensatter Instrumentirung, Adams Orchester, das dieselben Mittel wie in der Grossen Oper entfaltet und durch betäubendes Blechgetöse die Kleinheit der Situationen wie der Tonsprache erst recht unliebsam erkennen lässt.

Im übrigen ist nicht zu läugnen, dass der *Postillon* reizende Stücke enthält, besonders im I. Acte, von denen z.B. [besonders] die liebenswürdige [reizende] Romanze in *G* hervorgehoben sei, und dass der Textdichter im letzten Acte für allerliebste piquante Situationen gesorgt hat, denen der Componist auch gerecht zu werden wusste. Die Franzosen halten die kleine einactige Oper *Le chalet* für Adams Meisterwerk, und man [ich] möchte ihnen insoweit recht geben, als soviel Trivialitäten wie im *Postillon* sich hier nicht vorfinden, das ganze eine höchst liebliche Idylle darstellt und die Scene, in welcher das junge Paar auf offner Scene einschläft, zu den liebenswürdigsten und wirk-

samsten, dabei feinsten Stücken gehört, die der Meister geschrieben. Auf deutschen Bühnen ist meines Wissens dieser Einacter [nicht] kaum erschienen, wohl aber hat sich eine Zeit lang auf ihnen gehalten *Der Brauer von Preston*, neuerdings wieder Aufnahme gefunden *Die Nürnberger Puppe*. Eine glückliche Hand bekundete Adam für die Composition von Ballet-Musik. Die *Willys*, ein reizendes Ballet mit eben solcher Musik, wird älteren Dresdner Theaterbesuchern noch in angenehmer [angenehmster] Erinnerung geblieben sein. –

Weit begabter, ja genial angelegt erscheint uns Herold, dessen manches vortreffliche enthaltende Oper *Zampa* grosse Erwartungen hervorzurufen berechtigt war. Lieblingsschüler Méhuls, konnte er berufen erscheinen, durch grössern Kunsternst die schon bedenklich verfahrenere komische Oper wieder in bessere Bahnen zu lenken; doch dürfte er [glaube ich], nach dem *Pré aux clercs* zu schliessen, welches von den Franzosen wunderlicher Weise *Zampa* vorgezogen wurde und in Frankreich eine ungemaine Beliebtheit genoss, kaum hierzu die Willenskraft und Ausdauer besessen haben, auch wenn er nicht in dem verhältnissmässig frühen Alter von 42 Jahren dem Leben wäre entrissen worden. Gewisse Züge im *Zampa* müssen entschieden als Zeichen von Genialität anerkannt werden: So ist z.B. das Gelage der Räuber mit den mehrfachen Unterbrechungen als etwas durchaus Originelles rühmend hervorzuheben, die bekannte Ballade entbehrt ebenfalls nicht der Eigenartigkeit, und selbst die Ouverture, obwol in dem unkünstlerischen Potpourri-Style geschrieben, verrät so viel Leben, Schwung und Feuer, dass sie zu interessiren vermag und auch auf ein deutsches Publicum oft sehr lebhaft einwirkt. Bis jetzt hat sich auf der deutschen Bühne das Werk erhalten, obwol die Besetzung der Titelrolle (eine fast die Tenorgrenzen streifende Barytonpartie) mit nicht überall zu besiegenden Schwierigkeiten verknüpft ist.

Eine reizende Oper, welche ebenfalls in Deutschland Liebhaber gefunden hat und dem deutschen Repertoire hoffentlich noch für einige Zeit erhalten bleibt, ist hier zu erwähnen: Maillarts *Les dragons de Villars*, bei uns bekannt unter dem Namen *Das Glöcklein des Eremiten*. Diese reizende kleine Oper glänzt keineswegs durch Virtuosität in der Compositionstechnik, lässt vielmehr nach Seite der Factor manches zu wünschen übrig. Aber sie besitzt ein so hübsch und ungezwungen erfundenes Textbuch, das der Componist aufs glücklichste in Musik umgesetzt hat, sie enthält so reizend anmutige Züge, die von der persönlichen Liebenswürdigkeit des Componisten Zeug-

niss ablegen, dass wir es begreiflich finden, wie diese Schöpfungen neben den Meisterwerken weit berühmterer Autoren sich auf eine ansehnliche [hübsche] Reihe von Jahren hinaus dauernd behaupten konnten. Insbesondere ist die Rolle des kleinen Bettelmädchens, der Rose Friquet, von Dichter und Componist so bedacht worden, dass sie zu den anmutigsten, eigentümlichsten und sympathischsten zählen kann, die uns im Repertoire der komischen Oper begegnen. In dem schönen Liebesduette des II. Actes lässt ausserdem Maillart die beiden Liebenden in so gemüthvoller [herzlicher] Weise singen, wie es bei Auber nie, in der gesammten französischen komischen Oper äusserst selten vorkommt; hier hat er die Sprache des Herzens so deutlich und eindringlich sprechen lassen, dass allein durch dieses Musikstück, allerdings die Perle des ganzen Werkes, der Erfolg der Oper in Deutschland zu erklären ist. Galli-Marie war 1869 eine entzückende Darstellerin der Hauptrolle. Wenn man sie in Maillarts Werk und dann in *Mignon* von Ambroise Thomas bewundern konnte, dem wurde es leicht verständlich, auf welche Art die letztere Oper ins Leben gerufen worden. Madame Galli-Marie hatte als Rose Friquet die Pariser so entzückt, dass man sie in einer ähnlichen Rolle wieder zu sehn wünschte; es wurde Umschau gehalten in der Literatur, und man fand Goethes *Mignon*, ebenfalls ein armes Kind voller Anmut, aber in traurigsten Lebensverhältnissen.

Ferner sei noch gedacht einer vorzüglichen Leistung Halevys, des Componisten der *Jüdin*, welcher, hauptsächlich der Grossen Oper zugewandt, sich gleichwol öfters und zwar mit glücklichem Erfolge auf dem Gebiete der komischen versucht hat. Halevy, einer jüdischen Familie mit dem Namen Levy entstammend (*1799 in Paris, †1862 in Nizza) war ein Schüler Cherubinis, dem er später auch sein Meisterwerk, die *Jüdin*, widmete. Er besass eine sehr vielseitige, gediegne Bildung, war als eleganter Weltmann in der Gesellschaft sehr beliebt und wegen seines unerschöpflichen Witzes geschätzt und auch gefürchtet. Als sein Hauptwerk wird wol die grosse, früher besprochene Oper, *Die Jüdin*, nach wie vor anzusehn sein; ihr an musicalischem Wert gleichstehend, ja sie vielleicht überbietend, dürfte sich jedoch die komische Oper *Der Blitz* darstellen, in welcher der Meister das Wagniss unternommen hat, mit nur vier Personen uns während eines ganzen Abends zu unterhalten, ein Wagniss, das ihm vollständig geglückt ist, umsomehr als ein geistreich und fein erfundenes Textbuch, das der Oper zu Grunde lag, schon

an und für sich in hohem Grade zu interessiren verstand. Die Oper ist ihrer Zeit in Deutschland nicht heimisch geworden, obwol sie dies mehr verdiente wie manche andre; neuerdings hat man aber mehrfach glückliche Versuche gemacht, sie wieder aufzuführen, und so wäre es nicht unmöglich, dass dies auch musicalisch graziöse feine und sehr geistreiche Werk noch gegenwärtig zu allgemeinerer Wirksamkeit gelangte. –

Auf die Entwicklung, resp. allmähliche Versumpfung der französischen Oper vermochte auch diese Schöpfung keinen heilsamen Einfluss zu gewinnen. Dieselbe ging mit Betonung des Piquanten, gesucht Effectvollen in Bezug auf Handlung mit Heranziehung aller Tanzformen, insbesondere der Quadrille-Rhythmen, was die Musik betrifft, ihren verderbensvollen Gang weiter, um schliesslich mit Jacques Offenbach in der Cloake der Gemeinheit zu verenden. – Allerdings sind wir [Ich bin] genötigt, hier etwas vorzugreifen, indem die letztgenannte Persönlichkeit eigentlich der allerneuesten Zeit angehört, und ihre Welterfolge gleichzeitig, zum Teil später eingetreten sind, als die von Richard Wagner errungenen. Da [ich] aber nicht Gelegenheit geboten [haben] werden dürfte, auf die französische Oper als solche wieder zurückzukommen, so wird es gut sein [soll/möchte ich hier] alles, was noch zu besprechen wäre, gerade jetzt vollständig zu erledigen. Jacques Offenbach (1819–80), geboren zu Cöln, aber später völlig zum Franzosen geworden, war ein sehr reich begabtes Talent, ein Talent, bei dem man hie und da unbedingt geniale Inspirationen anerkennen muss, und der, wenn irgend einer, die Kraft besessen hätte, die guten Traditionen der französischen komischen Oper zu pflegen und sie aus dem Sande der Prosa wieder poetischem Zielen zuzuführen. Bei Offenbach wie bei Auber sind drei Entwicklungsphasen zu constatiren: eine, in der er auf den Meisterwerken Boieldieus und Aubers fortbaut, eine zweite kurze, vielleicht nur durch den *Orpheus in der Unterwelt* gekennzeichnet [ausgefüllt], die gewissermassen als Grenzscheide aufzufassen ist, und dann die letzte, in der die absolute Gemeinheit der Textbücher den Componisten dazu brachte, mit dem Dichter zu wetteifern und in folge dessen auf jeden Adel der Tonsprache in einem solchen Grade zu verzichten, wie dies bis dahin thatsächlich unerhört gewesen. *Die Verlobung bei der Laterne*, *Fortunios Lied*, besonders aber *Catarina Cornaro* oder *Die Seufzerbrücke* sind in ihrer Weise ganz allerliebste Stücke, die von der grossen Grazie, dem feinen Musiksinn, der sichern Orchesterbeherrschung und Kenntnis der

Singstimmen sowie vom allgemeinen musicalischen Können ihres Schöpfers das günstigste Zeugniß ablegen. In *Catarina Cornaro* tritt allerdings aufs deutlichste die Spottsucht des Autors hervor, aber dieselbe documentirt sich in durchaus anständiger und in wirklich genial comischer Weise. Es wird die ganze Unnatur der bisherigen Operncomposition derart gegeißelt, dass man ordentlich an ein geheimes Einverständniß zwischen Offenbach und Richard Wagner glauben möchte.⁷

Da dieses wirklich komische und auch musicalisch reizvolle Werk sehr wenig aufgeführt wird, erschien es angezeigt [habe ich nicht unterlassen wollen], ausdrücklich darauf hinzuweisen.

Schlimmer steht es schon um die Operette *Orpheus in der Unterwelt*: Obwol auch hier an reizvollen Musikstücken kein Mangel ist (das Gastmal bei Pluto ist gradezu meisterhaft gestaltet), so wirkt die Spottsucht, die sich hier auf das wirklich Verehrungswürdige erstreckt, doch schon bedenklicher und abstossender. Ganz der Gemeinheit verfallen und auch in musicalischer Hinsicht allem Edlen abgewandt zeigt sich Offenbach aber in der *Schönen Helena*. Von Haus aus ist er ja ein viel zu guter Musiker, um z.B. nicht in ganz anderer, musicalischerer, feinerer Weise harmonisiren zu können, als er dies hier in verschiednen Fällen gethan hat. Aber es ist ein gewisser Zug von höhnischer Frechheit, der ihn veranlasst, gerade in dieser Weise vorzugehen und gewissermassen den anständigen Künstlern gegenüber den Cynismus zu betonen. Gleichwie Reinhardt Keiser durch die Unflätereien seiner Dichter den höhern Zielen entfremdet wurde, hat auch Offenbach den unheilvollen Einfluss cynisch roher und gemeiner Textbücher erfahren. Die Epoche des zweiten Kaiserreiches, in sittlicher Hinsicht durchaus verfault, begünstigte

⁷ Um nur einiges zu erwähnen, lässt der Componist z.B. einen sehr einfachen achttactigen Marsch, der noch dazu aus einer nur verschiedenartig cadenzirten Wiederholung von je vier Tacten besteht, 11-mal hinter einander wiederholen, sodass man die betreffenden vier Tacte 22-mal zu hören kriegt, bis die ganze Gesellschaft glücklich auf der Bühne sich zusammengefunden hat. In einem Quartette ferner werden zwei aus vollem Halse singende Männer von der Rückseite aus durch Mörder bedroht, welche ebenfalls aus vollem Halse singen. Diese stechen auf ihre Opfer ein, was die letztern nicht hindert, andauernd [fortwährend] zu singen. Die Mörder werfen sie zu Boden, versetzen ihnen Stiche, trampeln auf ihnen herum, die Opfer hören aber nicht auf zu singen. Endlich bringen die Mörder zwei grosse Uhrgehäuse herbeigeschleppt, in welche die lebenszähnen Opfer eingesperrt werden, damit sie sich nicht mehr regen können. Hier halten sie dann auch Ruhe; nachdem aber einige Minuten vergangen sind, setzen sich die Uhrgehäuse in Bewegung, kommen in den Vordergrund der Scene und lassen aufs neue den Gesang der unumbringbaren Männer erschallen.

diese Entwicklung, und die Textdichter trugen nur allzuwillig dem allgemein geäußerten Verlangen Rechnung.

Offenbach hätte bei alledem aber etwas edlere und künstlerischer gestaltete Musik liefern können, als er grade in Werken wie *Die schöne Helena* dargeboten hat. Anläufe, die er später nahm wie in *Hoffmanns Erzählungen*, um sich der wirklich komischen Oper zu nähern, geben hiervon Zeugnis. Aber innerlich muss er doch ein Vergnügen empfunden haben, in dieser cynischen Weise sich musicalisch blozustellen, ein geheimer Zug muss ihn verbunden haben mit der Seelengemeinheit seiner Textdichter. Und so wird ihm nicht allein Schuld zu geben sein, dass er der Operette überall, auch besonders in Deutschland, auf eine lange Zeit hindurch den Weg gebahnt und den Kunstsinne hierdurch schwer geschädigt hat, sondern dass ihm überhaupt etwas gelungen ist, was früher für unmöglich gehalten worden war; die Musik, die edelste, erhabenste, über die Poesie hinausgehende Herzenssprache des Menschen fähig zu machen, Dolmetscherin zu sein der Gemeinheit, des Cynismus, ja der Obscönität. Das Intervall der None wurde von ihm aussersehn, diese Wirkungen zu ermöglichen, und die Art und Weise, in der die None von ihm wie seinen Nachahmern angewandt worden, nämlich nach Art der Octave, hat allerdings bewiesen, dass er sich nicht getäuscht und für musicalische Frechheit das richtige Ausdrucksmittel gefunden hat. Aber sein Ruhm ist nicht fein, und es ist sehr zu wünschen, dass für die Musikgeschichte es mit einem Offenbach sein Bewenden haben möge.

DEUTSCHLAND

Ungefähr bis zum Jahre 1896 concentrirte sich das musicalische Weltinteresse auf die Stadt Paris. Bis zu diesem Zeitpunkte ungefähr waren daselbst nicht nur die fünf Hauptwerke der Grossen Oper, sondern auch mit Ausnahme von nur wenigen Schöpfungen die bedeutendsten Productionen im leichten Operngenie ans Tageslicht getreten. Es war fast ausschliesslich die dramatische Tonkunst, die von Paris gepflegt wurde und von dort aus der übrigen musicalischen Welt Europas Anregungen gab, sie zum Nachstreben aufforderte. Von der Mitte der 30-er Jahre an sollte aber eine Stadt in den Vordergrund treten, die für eine geraume Zeit nachher als die erste musicalische

Stadt Deutschlands gegolten hat und zu solchem Ruhme emporgehoben wurde, hauptsächlich durch die in verschiedenster Weise ausgeübte musicalische Thätigkeit eines jungen Künstlers, der leider ebenso [ähnlicher Weise] wie Weber und Schubert in der Blüte seiner Jahre aus dem Leben wieder abgerufen worden ist. Felix Mendelssohn-Bartholdy, * 1809, am 3. Februar in Hamburg, gestorben 1847, am 4. November in Leipzig, der Sohn eines jüdischen Bankiers, Abraham Mendelssohn, und der Enkel des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn, des intimen Freundes von Lessing, vertauschte im zartesten Knabenalter Hamburg mit Berlin, in welcher letzterer Stadt er aufwuchs und erzogen wurde und die in Folge dessen auf seine Entwicklung bestimmend eingewirkt hat. Felix Mendelssohn erhielt einen ausgezeichneten wissenschaftlichen Unterricht, und die Leichtigkeit seiner Fassungsgabe sowie seine grosse Befähigung im Allgemeinen liessen es möglich erscheinen, dass neben den Gymnasial- und Universitätsstudien auch seine musicalischen sehr schnell gefördert wurden, er also in dieser Beziehung rasch zum gereiften Meister sich entwickeln konnte. Als Clavierspieler genoss er den Unterricht Ludwig Bergers, eines vorzüglichen, in Berlin hochangesehenen Künstlers. Einer der ausgezeichnetsten Schüler Clementis, hat Berger auf die Entwicklung des Clavierspiels in Berlin den segensreichsten Einfluss geübt und als Claviercomponist Werke geliefert, die von einer feinen künstlerischen Natur Zeugnis ablegen, auch [und] durchaus nicht so rasch der [in] Vergessenheit anheimzufallen gebraucht hätten [brauchten], als sie es leider gethan. Den theoretischen Unterricht empfing Felix Mendelssohn bei dem uns schon bekannten Zelter, der nach dem Tode von Fasch die Leitung der Singacademie übernommen hatte, und bekanntlich mit Goethe in sehr vertrautem Umgange stand.⁸

⁸ Zelter war jedenfalls eine originelle Natur; von Haus aus Maurer, entwickelte er, auch Goethe gegenüber, oft eine gewisse Derbheit, die mit den Satzungen des gesellschaftlichen Tones sich keineswegs vertrug, von Goethe aber durchaus nicht übel aufgenommen wurde. Seine Beschäftigung als Maurer setzte [behielt] er noch Jahre lang fort, nachdem er die Leitung der Academie übernommen; bis endlich seine tonkünstlerische Wirksamkeit dermassen in Anspruch genommen ward, dass er dem frühern Berufe gänzlich entsagen musste. Goethe äussert sich in seinen Gesprächen mit Eckermann über Zelter in folgender charakteristischen Weise. „Zelter kann bei der ersten Bekanntschaft etwas sehr derb, ja sogar etwas roh erscheinen; aber das ist nur äusserlich. Ich kenne kaum jemanden, der so zart empfände wie er. Und dabei muss man nicht vergessen, dass er über ein halbes Jahrhundert in Berlin zugebracht hat. Es lebt aber, wie ich an Allem merke, dort ein so verwegener Menschenschlag beisammen, dass man mit der Delicatesse nicht

Zelter selbst war zwar kein bedeutender Componist, und wenn gewöhnlich man auch anerkennen muss, dass die Stimmung, wie z.B. im *König von Thule* ganz gut getroffen ist, so verlangt man doch angesichts der Schubertschen Leistungen von der musicalischen Behandlung etwas mehr, als die sehr mageren Zelterschen Lieder uns darbieten. Ziemlich bekannt geworden ist seine Beurteilung des Schillerschen *Handschuhs*, der dramatisch behandelt wurde, wie dies nicht anders möglich, und in welchem Zelter nicht ohne Glück tonmalerischen Wirkungen anzustreben versucht hat. Den genialen Balladen Löwens gegenüber verhält sich aber auch diese Composition wie Prosa zu Poesie. –

Zelter ist aber jedenfalls ein ebenso gediegener Theorielehrer gewesen, wie Ludwig Berger sich als Clavierlehrer bewährt hat. Denn Felix Mendelssohn hat bei seinem ersten frühen Auftreten sogleich überrascht durch die hervorragende Gediegenheit seiner musicalisch technischen Ausbildung, sei es als Pianist oder Componist. Zelter betonte stark das Handwerksmässige im Können des Künstlers, und Mendelssohn erbte seines Lehrers Ansichten. Jedenfalls ist ihm diese strenge Ausbildung nur vorteilhaft für seine künstlerische Entwicklung gewesen, und wenn im spätern Verlauf seines Lebens die Mendelssohnsche Compositionsthätigkeit sich als überwiegend formal und academisch darstellt, so ist [liegt dies] gewiss der strengen Zelterschen Schule deswegen kein Vorwurf zu machen. Bach, Händel und Mozart, die eine gleiche [eben solche] genossen, haben das Formale eben nicht betont und sind von frisch naiver Schöpferfreude eben nicht zum Academismus übergegangen.

Wenn die frühesten Compositionen Mendelssohns eine befremdende Trockenheit, Phantasielosigkeit und Verstandeskälte verraten, so muss man nicht vergessen, dass uns Knabenarbeiten vorliegen und dass der kleine Künstler und Virtuos noch wenig erlebt und gesehn hatte und sein Gemüt durch eingreifende Lebensschicksale noch nicht erregt worden war. So wie er ins Jünglingsalter eintrat, regte sich aber das schöpferische Vermögen gewaltig, und seine besten Werke sind grade jenen Jahren zu verdanken, in denen der Jüngling langsam zum Manne heranreifte. Durch Zelter wurde ihm auch die grosse Gunst zu Teil, im Kindheitsalter bereits Goethe vorgestellt zu werden und die Einwirkung dieses mächtigen Geistes zu erfahren.

weit reicht, sondern dass man Haare auf den Zähnen haben und mitunter etwas grob sein muss, um sich über Wasser zu halten.“

Goethe liess sich Jugendarbeiten des Künstlers in seinem Hause vorspielen, und als Mendelssohn auf Reisen ging, Briefe, z.B. aus Rom, von ihm zusehen. Auch hat er ihm zwei sechszeilige Strophen gewidmet, die in der Gesamtausgabe seiner Schriften mit aufgenommen sind (6-bändig, I. 519). In seinen Annalen und Tagesheften (IV. 813) berichtet er ferner, dass er durch die kenntnisreiche Sorgfalt eines längst bewährten Freundes, den Hofrat Rochlitz in Leipzig in Besitz eines bedachtsam geprüften Streicherschen Flügels gekommen sei, (damals, am Anfang der 1820-er Jahre, waren dies die besten Instrumente) und, wie er hinzufügt, „glücklicherweise, denn bald darauf brachte uns Zelter einen höchste Verwunderung erregenden Zögling, Felix Mendelssohn, dessen unglaubliches Talent wir ohne eine solche vermittelnde Mechanik niemals hätten gewahr werden können“. Abraham Mendelssohn, der Vater, hatte seinem Vater, dem berühmten Philosophen Moses, auf dem Sterbebette geloben müssen, nicht zum Christentum überzutreten; dies Gelöbniß hat er für sich auch gehalten, seine beiden Kinder, Felix und Fanny, die von Felix unendlich geliebte Schwester, die ebenfalls bedeutendes musicalisches Talent besass und später den Maler Hensel heiratete, hatte er aber christlich erziehn und frühzeitig taufen lassen. Die künstlerische Ausbildung war in sehr frühen Jahren bereits so fertig geworden, dass Mendelssohn als Clavierspieler wie als Componist für einen gereiften Meister gelten konnte, bevor er das Gymnasium absolvirt hatte. Ist doch eins seiner vielleicht bedeutendsten Werke, die Ouverture zum *Sommernachtstraum* von ihm als 17-jährigem Knaben geschrieben worden.

Als er 1825 Paris besucht und sich insbesondere Cherubinis allergrösste Anerkennung gesichert hatte, kehrte er nach Berlin zurück, um auf ausgesprochenen Wunsch des Vaters seine wissenschaftliche Bildung abzuschliessen, das Gymnasium zu absolviren und während zweier Jahre Universitätsstudien obzuliegen. Er hörte daselbst die berühmten Professoren Gans, Ritter, Lichtenstein und Hegel, den damals über alles Maass gefeierten Philosophen. – Eine sehr grosse Förderung genoss [hatte] Mendelssohn als Musiker durch sein eignes elterliches Haus [erfahren], indem dort allwöchentlich Musikaufführungen stattfanden, bei denen manchmal sogar das vollständige Orchester nicht fehlte. Was so vielen Componisten nicht gegönnt ist, früh die Wirkungen ihrer eignen Schöpfungen erproben und nach den gewonnenen Erfahrungen stets verbessern, das Geschaffne vervollkommen zu können,

dies Glück wurde dem jugendlichen Künstler in so reichem Maasse zu Theil, dass im Bunde mit seiner unläugbaren Begabung und seinem angestregten, in herber Schule zur Gewohnheit gewordenen Fleisse die frühzeitige Meisterschaft, die er sich errang und durch die er die Mitwelt in Erstaunen versetzte, gewissermassen als notwendiges Product der genannten Factoren erscheinen will.

Seiner *Sommernachtstraum*-Ouverture liess er 1828 die andre zu *Meeresstille und glückliche Fahrt*, 1830, also im Alter von 21 Jahren, die zu den *Hebriiden* folgen. Seine [Eine] Oper, *Die Hochzeit des Camacho* (eine Novelle, die im *Don Quixote* eingeflochten ist, behandelnd), hatte 1827 wenig Erfolg und mag Mendelssohn vielleicht allzubald von der theatralischen Laufbahn abgeschreckt haben. 1829 schrieb er zwar speciell für seine Familie das sehr reizende liebenswürdige Liederspiel *Die Heimkehr aus der Fremde*, – aber dann wandte er sich dem Oratorium zu, und die gegen Ende seines Lebens in Angriff genommene Oper *Loreley*, von Geibel gedichtet, später von Max Bruch componirt, kam nicht zur Vollendung. Nicht einmal zur Composition des *Hans Heiling*, von seinem Jugendfreunde Eduard Dévrient gedichtet, konnte er sich zu jener Zeit entschliessen, obwohl später durch Marschners Composition (1833) die Wirksamkeit des Textbuches sehr deutlich erwiesen wurde.

Dem jungen, kaum ins Jünglingsalter eingetretenen Künstler müssen wir nun noch für eine grosse That stets zu aufrichtigem Danke verpflichtet sein, eine That, die er im Bunde mit seinem eben erwähnten Jugendfreunde Eduard Dévrient seinem Lehrer, [dem alten] Zelter, der sie ausführen sollte, aber davor zurückschrak, gewissermassen abzutrotzen gewusst hat. Früh schon war eben durch Zelter Mendelssohn in die Werke Bachs eingeführt worden; insbesondere mit dem *Wohltemperirten Clavier* hatte er sich so vertraut gemacht, dass Bachs Schreibweise alles Fremde und Ungewohnte für ihn verloren hatte. Und das wollte in jener Zeit, wo der grosse Leipziger Cantor fast vergessen und auch von den Musikern durchaus nicht gründlich gekannt war, sehr viel bedeuten. Die *Matthäus-Passion* z.B. wurde angestaunt, aber für unausführbar gehalten, ebenso natürlich die *h-Moll-Messe*, die noch später als jenes herrliche Wunderwerk ihre Wiederauferstehung feiern sollte. So hatte er auch die *Matthäus-Passion* genau durchstudirt, sich dafür in ungewöhnlicher Weise begeistert, und war, je mehr er in ihre Tiefe eingedrungen, desto mehr von dem Wunsche beseelt worden, sie zur Aufführung und damit allgemeinen Kenntnissnahme zu bringen. Zelter wollte zuerst gar

nicht auf diesen Wunsch eingehn; denn, obwohl ebenfalls von Bach begeistert, glaubte er doch wie die meisten Musiker an die Unausführbarkeit des Werkes und machte Mendelssohn herbe Vorwürfe darüber, dass unreife Jungen sich Dinge zu thun unterfängen, die gereifte Männer gern verrichtet hätten, wenn diese der unbesiegbaren Schwierigkeiten sich nicht eben bewusst geworden wären. Im Bunde mit Eduard Dévrient, der über die endliche Aufführung der Passion sehr anziehend berichtet, besiegte Mendelssohn schliesslich den Widerstand Zelters: Characteristisch mutet das Wort des jungen Künstlers an, das uns erhalten geblieben ist: „Ein Komödiant und ein Judenjunge müssen sich zusammenthun, um den Deutschen ihre beste Kirchenmusik wieder zugänglich zu machen.“ Am 11. März 1829 (etwa ein Jahrhundert nach seiner Entstehung) fand die erste Aufführung des Bachschen Werkes statt. Mendelssohn leitete sie selber, und zwar mit einer Ruhe und Sicherheit, als wäre er am Dirigentenpulte ergraut. Die Passion machte in den gebildeten Kreisen Berlins eine ganz ungewöhnliche Sensation; man fühlte, dass diese That, durch die eins der grössten Genies wieder auflebte, nicht ohne nachhaltige Consequenzen bleiben werde. Am 21. März wurde eine zweite Aufführung veranstaltet, am 17. April wiederholte dann Zelter das Werk, indem er es anstatt des gewohnten *Tod Jesu* von Graun darbot. Es hat lange gedauert, bis letztgenanntes Werk von Bach und Händel gänzlich verdrängt worden ist; in unserer Zeit freilich ist nunmehr grade Graun zu einer Seltenheit geworden.

Man hätte denken sollen, dass diese bedeutende künstlerische That Mendelssohns, ferner seine grosse Meisterschaft als Clavierspieler und Componist die Vaterstadt des Künstlers hätte veranlassen müssen, ihn dauernd an Berlin zu fesseln. Aber das Wort „Der Prophet gilt nirgends weniger als im Vaterlande“ musste sich hier ja vorzugsweise bewähren, wo leichtfertiges [frühes] Absprechen über Kunst, Nichtachtung der bedeutendsten Leistungen mehr wie anderwärts zu Hause war und die Frau Buchholz nicht nur in der Landsberger Strasse, sondern auch in den feinsten Geheimratsvierteln mit ihrem albernem „alles Besser wissen“ sich vernehmen liess [nicht zurückhielt]. Allerdings war ihm eine Professur an der Universität angetragen worden; Philosophiren und Aesthetisiren war ihm aber zuwider: Er war in enormem Maasse [Sinne] practischer Musiker, wollte spielen, dirigiren, componiren und sagte ganz richtig: „Worte können nur verderben, Werke allein helfen.“

Eine Reise nach Italien entzog ihn vor der Hand der practischen Betätigung seines Berufes. Er hat über dieselbe sehr anmutigen Bericht in seinen Brie-

fen gegeben und von dem Gesehenen und Gehörten jedenfalls in hohem Grade profitirt. Interessant ist, dass er in Mailand mit Carl Mozart, des grossen Meisters ältestem Sohne, zusammentraf und von ihm sich viel über den „Vatter“, wie Mozart in oesterreichischer Gemütlichkeit das Wort aussprach, berichten liess; dass er die Freiherrin von Ertmann, die Beethoven so hoch geschätzt und der er seine *A-Dur-Sonate* op. 101 gewidmet, spielen hörte und ebenfalls zu höchster Anerkennung hingerissen wurde, schliesslich aber in Rom mit dem jungen Hector Berlioz zusammentraf, der durch Paganinis Edelmut in den Stand gesetzt worden war, in Italien Studien zu machen, und nun mit Mendelssohn über Mozart und Haydn in gewaltige Wortgefechte geriet. „Es ist unglaublich“, schreibt Mendelssohn, „wie der Franzose über diese beiden redet; wenn er dann aber wieder anfängt, von Gluck zu schwärmen, ist es eine andre Sache; da muss man ja zustimmen.“

1832 war Mendelssohn zurückgekommen, sein Lehrer Zelter gestorben. Was wäre natürlicher gewesen, als den Wiederentdecker der *Matthäus-Passion*, den als Musiker Zelter bereits weit überragenden jungen Künstler zu seinem Nachfolger zu ernennen! Man wählte aber einen sogenannten gediegten Herrn namens Rungenhagen und entfremdete dadurch Mendelssohn seiner Vaterstadt gänzlich. Durchaus nicht niedergeschlagen, sondern mit ausgesprochener Freude zog er nach Düsseldorf, wo der geniale Dichter des *Münchhausen*, Immermann, sich mehrere Jahre hindurch abmühte, ein ideales Theater zu schaffen. Mendelssohn fand anfangs viel Genugthuung in seiner dortigen Thätigkeit, besonders da er bei den jenesmal grade aufblühenden Rheinischen Musikfesten Gelegenheit fand, auch ausserhalb des Theaters künstlerisch zu wirken. Indem nun [Da] diese dem Theater abgewandte Thätigkeit [Wirksamkeit] ihm auf die Dauer aber mehr zusagte als das Operndirigiren an der Immermannschen Bühne, so ergaben sich allmählich Zwistigkeiten zwischen Dichter und Musiker, die schliesslich zur Entzweiung und Trennung führten.⁹

An den richtigen Platz kam Mendelssohn, als er 1835 nach Leipzig als Dirigent der dortigen Gewandhausconcerte berufen wurde. Dieselben genossen schon vor Mendelssohn eines wohlverdienten Rufes und hatten sich beson-

⁹ Ein genauerer Einblick [den ich seiner Zeit] in die Einzelheiten dieses allmählich sich vollziehenden Processes [nehmen konnte], nötigte [mich] allerdings dazu, Immermann mehr Recht zu geben [zu müssen] als Mendelssohn und letzten von dem Vorwurf des hierbei bekundeten Egoismus, der ihm gemacht worden ist, nicht unbedingt freisprechen zu können.

ders um die Pflege der noch jungen, durch Beethoven zur Höhe geführten Instrumental-Musik Verdienste erworben. Mendelssohn war ausersehen, diesen Concerten zur Weltberühmtheit zu verhelfen und die Augen der gesamten musicalischen Welt auf sie zu lenken. Leipzig war überhaupt in der damaligen Zeit ein interessanter Ort, und obwol es etwa nur den zehnten [achten] Teil seiner heutigen Einwohnerzahl besass, geistig weit belebter und für Deutschland anregender, als es je nachher wieder gewesen ist. Ein günstiger Umstand für Mendelssohns Kunstwirken ist auch darin zu erblicken, dass Robert Schumann sich kurz vorher in Leipzig niedergelassen und 1834 die *Neue Zeitschrift für Musik* begründet hatte, die unter ihm und später unter Franz Brendel auf die Entwicklung des deutschen Musiklebens einen sehr wichtigen Einfluss ausgeübt hat. Schumann war der wärmste Anwalt der Mendelssohnschen Muse und hat dessen Productionen stets aufs rühmendste besprochen, gewürdigt und empfohlen.

In dreifacher Weise wusste der neue Concertdirector den Leipzigern zu imponiren: als Clavierspieler, Dirigent und Componist. Wenn man bedenkt, dass all seine bedeutenden Werke hier kurz nach einander als neu zur Auf-führung gelangten, dass in den 12 Jahren von 1835–1847 nebenbei auch die meisten bedeutenden Compositionen Schumanns sowie des jungen Gade vorgeführt wurden, während andererseits das Publicum sich erst recht bewusst ward der grossen Schätze unsrer classischen Musik und Beethoven, besonders dessen I. und II. Periode, gründlich kennen lernte, ebenso aber auch wieder Bach und Händel, so wird man begreifen, dass diese Concerte einen seltenen Glanz ausstrahlten und in Hinsicht auf das farbenreiche, stets wertvolle Neuigkeiten bietende Repertoire auch die Concerte des Pariser Conservatoires überbieten mussten, wenn diese in Bezug auf Vorzüglichkeit der Wiedergabe vielleicht auch die Leipziger einigermaßen in Schatten setzten. 1837 hatte der Künstler sich verheiratet mit Cecile Jeanrenaud, der Tochter eines französischen reformirten Predigers in Frankfurt am Main. 1840 kam Friedrich Wilhelm IV. zur Regierung und versuchte, Mendelssohn wieder an Berlin zu fesseln. Der Künstler erhielt den Auftrag, zu den Sophocleischen Tragödien *Antigone* und *Oedipus in Colonos*, deren Einführung auf der deutschen Bühne man damals plante, eine Musik mit Chören zu schreiben, einen Auftrags, dem Mendelssohn nachgekommen ist, was er auch nicht allein ausführte, welchen Werken sich später noch Racines *Athalie* gesellte, die aller-

dings als Drama vom Berliner Publicum wegen ihrer hervorstechenden legitimistischen Tendenz energisch abgelehnt wurde. Zu diesen drei Tragödien schrieb der Meister, der 1842 auch den Titel eines Generalmusikdirectors erhalten hatte, die Musik, doch zerschlugen sich alle Verhandlungen, die ihn für Berlin dauernd gewinnen sollten.

In Leipzig gelang es ihm, 1843 ein Conservatorium zu gründen und tüchtige Kräfte wie Moscheles, Ferdinand David, Moritz Hauptmann, Robert Schumann, Franz Brendel als Lehrer dafür zu gewinnen. Eine Reise nach England und Schottland hatte ihn auch an den Hof der Königin von England geführt, durch die er ebenso wie durch ihren Gemal, den Prinzen Albert, sehr huldvoll ausgezeichnet wurde. War er doch aufgefordert worden, sogar im engsten Cirkel mit den hohen Herrschaften zu verkehren und musiciren. Seine Hauptthätigkeit blieb aber in Leipzig concentrirt, und hier erreichte ihn in der Blüte seiner Jahre am 4. November 1847 der Tod. Nicht nur in dieser Stadt Leipzig, sondern in ganz Deutschland und darüber hinaus wurde Mendelssohns Abscheiden als ein ungewöhnlich herber Schlag [ungewöhnlicher Verlust], den die Tonkunst erlitten, empfunden.

Jedenfalls hat er einen segensreichen Einfluss auf die musicalische Fortentwicklung Deutschlands und somit auch der übrigen Welt ausgeübt, insbesondere was Concert- und evangelische Kirchenmusik anbelangt. Die geistliche Musik war in fortwährendem Verfall begriffen, der durch grosse Einzelthaten wie Mozarts *Requiem*, Beethovens *Missa solemnis* nicht aufgehalten werden konnte, die Instrumentalmusik aber durch Beethoven zu schwindelnder Höhe geführt worden, dass sie den Blicken der Musiker bereits fast wieder entschwunden war. Denn in den Nachahmungen hielt man sich an Haydn und Mozart, vielfach aber auch an Weber, und letzteres war, wenn die Instrumentalmusik noch weitere Blüten treiben sollte, als das Rathsamste keineswegs zu bezeichnen. Die Weberschen Ouverturen zeichnen sich allerdings aus durch einen hinreissenden Schwung, der aber von den Nachahmern nirgends erreicht, oft gar nicht angestrebt worden ist; dagegen fehlt ihnen der eigentlich symphonische Styl, welcher nur die Frucht gediegener contrapunctistischer Arbeit sein kann, in der Weber bekanntlich nicht excellirte. Dieser Mangel, der bei einem so grossen Componisten zu bemerken war, reizte aber erst recht zur Nachahmung, und so geschah es, dass Weber grade als Instrumentalcomponist Schule machte und dass in folge dessen eine Fülle seichter und trivialer Productionen den Markt überschwemmte, welche für die guten Traditionen der classischen Instrumentalmusik das Schlimmste befürchten liessen.

Mendelssohn, allen technischen Anforderungen durchaus gewachsen und von edlem Kunstsinn erfüllt, trat nun auf als Retter in der Not; denn er sicherte den classischen Styl vor Versumpfung, er brachte Bachs und Händels Polyphonie, Mozarts und Beethovens Satzkunst wieder zu Ehren und trat insbesondere aller Trivialität und grober Effecthascherei aufs Schärfste entgegen. Sein tiefeingehendes Studium der Bachschen und Händelschen Kirchenmusik befähigte ihn ferner, einen [etwas] der wahrhaft kirchlichen Schreibweise sich wieder nähernden Styl aufzufinden, um so mehr als seine positiv religiöse Anschauungsweise ihn mächtig dazu antrieb, grade auf dem Felde der geistlichen Musik sich vorzugsweise zu bethätigen.

Seine Hauptwerke *Paulus* und *Elias* verdienten durchaus den grossartigen Erfolg, der ihnen zu Teil ward, denn seit Händels Zeiten war auf dem Gebiete des Oratoriums etwas Aehnliches nicht wieder geleistet worden. Die Nachfolger Bachs an der Thomaskirche in Leipzig hatten zwar das Andenken an Sebastian Bach insoweit lebendig erhalten, als sie ihn verehrten und zureisende Künstler mit seinen wunderbaren Partituren vertraut machten. Der hoch erstaunte Mozart z.B. war gelegentlich eines Leipziger Besuches in das höchste Erstaunen geraten, als ihm Sebastian Bachs Cantaten vorgelegt wurden, von denen er noch dazu aus den einzelnen um ihn herumgelegten Stimmen hatte die Partitur heraus lesen müssen. Selber Bedeutendes und etwa gar im Geiste Bachs zu schaffen, waren die Herrn Doles, Schicht, Weinlig aber nicht im Stande gewesen. Spohr hatte Oratorien geschrieben, die, als dieser bedeutende Musiker auch auf dramatischem Gebiete so wie als Instrumentalcomponist grosse Erfolge errang, natürlich mit gebührendem Respecte aufgenommen wurden. Schon die Weichlichkeit der Spohrschen Tonsprache machte es aber unmöglich, dass auch nur annähernd die Wirkungen der Händelschen Oratorien erreicht werden konnten. Waren diese nun, wie in der Zeit von 1770–1820, fast total der Vergessenheit überlassen worden, so konnten ja neuere Versuche darauf rechnen, die allgemeinen Sympathien zu erringen; da aber mit dem Aufblühen der Rheinischen Musikfeste auch der Cultus der alten Oratorienmusik wieder aufzuleben begann, so trat der Unterschied zwischen Händels imponirender Macht und Grösse und der Schwächlichkeit der Neueren doch so stark zu Tage, dass die vorhandnen Leistungen auf kirchlichem Gebiete gegen jene grossartigen Gebilde nicht aufkommen konnten. Neben Spohr wäre noch Friedrich Schneider in Dessau, ein sehr gediegener, vortrefflich-durchgebildeter Componist zu nennen, dessen Oratorium *Das Weltgericht* sich lange Zeit eines

192

sehr grossen Rufes erfreute. Aber auch dieses Werk musste vor Mendelssohns *Paulus* die Segel strecken, indem thatsächlich der letztere einen Fortschritt darstellte durch zielbewusstes Zurückgreifen auf die Traditionen Bachs und Händels, die bis heute noch als die Höhepunkte unserer evangelischen Kirchenmusik anzusehn sind.

Paulus ist ein edles, von hoher Begeisterung getragenes Werk; die technische, contrapunctistische und formale Meisterschaft des noch so jungen Künstlers feiert die höchsten Triumphe, und manche Stellen zeigen, dass der Componist mit inniger Herzensanteilnahme gearbeitet hat und in diesem Werke sein Bestes zu geben bestrebt gewesen ist. Die Arie „*Gott sei mir gnädig*“ für Baryton ist so edel, grossartig und echt empfunden, dass sie zum allerbesten gehört, was von derartigen Stücken sich in unserer Literatur vorfindet, ihr nahe kommt die schöne Tenorarie in C-Dur „*Sei getreu bis in den Tod und ich will dir die Krone des Lebens geben*“ sowie das herrliche Recitativ bei der Steinigung des heiligen Stephanus. Man hat Mendelssohn den Vorwurf gemacht, dass er zuviel protestantische Choräle in das Werk hineingezogen und sich dadurch eine populäre Wirkung gesichert habe. Um das letztere zu thun, ist dies wol kaum geschahn; das Vorbild der Bachschen *Matthäus-Passion* mag bestimmend auf ihn eingewirkt haben, und die Verwechslung von Passion und Oratorium erscheint als der eigentliche Fehler. Ein grösseres Maasshalten in der Aufnahme von Chorälen hätte aber dem Werke vielleicht eher genutzt als geschadet. Mendelssohn benutzt die Mittel des modernen Orchesters und weiss besonders die Blechinstrumente sehr effectvoll zu verwenden. Er versteht sich darauf glanzvolle Chöre zu schaffen, wie dies besonders der herrliche Chor „*Mache dich auf und werde Licht*“ und der in einer ungeheuren Steigerung gipfelnde Schlusschor des ersten Teils „*O welche Tiefe des Reichthums*“ aufs deutlichste bezeugen. In gewissen Chören, wie „*Steiniget ihn*“ geht er aber im Realismus so weit, dass man sich fragen muss, ob eine solche Deutlichkeit sich mit dem streng kirchlichen Style noch vertrage, während andererseits in dem Chore „*Seid uns gnädig, hohe Götter*“ die Grenze der Trivialität, wenn auch vielleicht mit bewusster Absicht, vom Componisten gestreift wird. – Der *Paulus* wirkt besonders im ersten Teile sehr bedeutend, da hier ausser der ergreifenden Steinigung des engelhaften Stephans noch ein allgemein menschlicher Process: die Bekehrung des Saulus zum Paulus dargestellt wird, der seine Wirkung, weil jedes edel fühlende

Herz in Mitleidenschaft ziehend, nie verfehlen wird. Der zweite Teil, der mehr Apostelgeschichte enthält und solcher erhebender poetischer Momente ermangelt, fällt dagegen naturgemäss ab, wie sehr viel Kunst auch Mendelssohn aufgewendet hat, um bis zum Schlusse das Interesse wach zu halten.

Elias, kurz vor seinem Tode beendet, ist hinsichtlich der Factur und der Instrumentation dem *Paulus* vielleicht noch überlegen. Der poetische Inhalt vermag aber längst nicht in dem Maasse zu erwärmen; die rein äusserliche Not der Dürre und Trockenheit des Landes; die Kämpfe gegen die Baalpriester und deren grausame Abschachtung am Bache Kison lassen uns ziemlich kalt, insoweit sie uns nicht gradezu anwidern, und der Musik, so vortrefflich sie in vielen Dingen genannt werden muss, fehlt die Jugendfrische, die Begeisterungswärme, die besonders den ersten Teil des *Paulus* in sehr wohlthuender Weise durchathmet. Gleichwohl finden sich auch im *Elias* vortreffliche Stücke, wie z.B. die geniale Inspirationen aufweisende Overture, der grosse, edel gehaltene Chor in C-Dur Nr. 5 des ersten Theiles, während der ihn beschliessende Chor in *Es* schon mit jenen stereotypen, wenig besagenden Phrasen erfüllt ist, die sich beim spätern Mendelssohn so häufig finden. Vergleichen wir nun aber die beiden Werke mit irgend einem grossen Händelschen Oratorium, so ergibt sich doch zur Evidenz, dass, so zopfig hier auch die Einzelgesänge oft geartet sein mögen, so dürftig die Originalinstrumentation sich gegenüber der Mendelssohnschen ausnehmen mag, die imposante Gewalt und Hoheit, über die der ältere Meister verfügt, dem jüngeren durchaus nicht zugesprochen werden kann. Freilich ist jene imposante Grazie, die ihrer Einfachheit halber in fast populärer Weise wirkt, auch Händels Specialität verblieben, da in dieser Beziehung weder Bach noch Mozart, noch Beethoven an ihn heranreicht und nur Gluck an gewissen Stellen seiner erhabenen dramatischen Werke einen verwandten Zug zeigt. Das treffende Wort Otto Jahns über Gluck, derselbe habe, was zu seinen Zeiten wenigen gegeben sei, in seltener Weise eine tiefe Empfindung für das Grosse besessen, lässt sich mit noch grösserem Rechte auf Händel beziehn. Diese wunderbare Empfindung gibt sich kund nicht nur durch den gesammten [ganzen] Styl, sondern ganz hauptsächlich auch [nur] durch die eigentümlich grossartige Melodiebildung, welche Händel auszeichnet. Gegenüber Händel erscheint Mendelssohn allerdings schwächlich, um so mehr als grade seine Melodiebildung je länger je mehr anfang, unbedeutender zu werden, und der Meister, der die gesammte Compositionstechnik in so virtuosenhafter Weise zu beherrschen verstand, sich, wie schon gesagt, oft mit phrasenhaften, viel-

fach abgebrauchten [verwendeten] Motiven behalf, während [wo] Beethoven und Schubert stets Neues und Bedeutendes zu erfinden getrachtet hatten.

Insbesondere in den kleineren geistlichen Werken Mendelssohns tritt dieser Uebelstand mehr zu Tage; wie z.B. in den Psalmcompositionen [42, 94], im *Lauda Sion* und besonders im Fragmente seines letzten Oratoriums *Christus*, das hinter *Paulus* und *Elias* weit zurücksteht und trotz Mendelssohns enormer Beliebtheit wenig aufgeführt worden ist. Erwähnung finden muss übrigens hier die Musik zu Racines biblischem Drama *Athalie*, die einen prachtvollen Eingangschor enthält, der auch als Schlusschor verwendet wird. Auch hat Mendelssohn in den der Tödtung der alten Königin vorhergehenden und sie begleitenden Klängen dramatische Kraft und Bewegungsfülle entfaltet, wie man sie bei ihm sonst nicht leicht wieder antreffen wird.

Die erfolgte Zurückwendung zum Oratorium und ihm ähnlichen Formen wurde Veranlassung, dass auch weltliche Stoffe in dieser Art behandelt wurden. Unter Mendelssohns derartigen Werken ist als vorzüglich gelungen die zu Goethes Dichtung *Die erste Walpurgisnacht* geschriebene Cantate zu bezeichnen. Der charakteristische Chor „*Kommt mit Zacken und mit Gabeln*“, in welchem der alt-heidnische Hexenspuk in vortrefflichster, täuschendster Weise dargestellt wird, bewog selbst [auch] den grade zur ersten Aufführung anwesenden Berlioz, sich mit rückhaltloser Anerkennung zu äussern. Ein sehr edel gehaltner Chor schliesst das ganze Werk in imposanter Weise ab; nur die etwas gar zu langausgedehnte Instrumentaleinleitung, welche den Uebergang des Winters zum Frühling schildern soll, vermag im Beginn des Werkes nicht hinreichend genug zu fesseln und könnte eine Kürzung vertragen.

Als weniger bedeutend sind die schon erwähnten Compositionen zu Sophocles' Tragödien zu bezeichnen, so vielfache Aufführungen sie auch erfahren haben. Hier war eine Aufgabe gegeben für Gluck und Händel, und wer nicht eine gleich tiefe Empfindung wie sie besass für das einfach-Grosse, musste als Musiker dem gewaltigen [grossen] griechischen Dichter naturgemäss etwas schuldig bleiben. – Was Mendelssohns dramatische Arbeiten betrifft, so ist der wenig bedeutenden Oper *Die Hochzeit des Camacho* schon gedacht worden, ebenso des reizenden Liederspieles *Die Heimkehr aus der Fremde*, das mit Unrecht von der deutschen Bühne wieder verschwunden ist. Eigentlich war es nur für die Mendelssohnsche Familie geschrieben worden und hatte Felix auf die Eigentümlichkeiten der betreffenden Darsteller die vollste Rücksicht genommen. So war z.B. ein ganz unmusicalisches Mitglied der

Familie, welches nur über das kleine *f* verfügte, durch die Geschicklichkeit des Componisten doch mit einem Stückchen versorgt worden, in dem eben nur dieser Ton zu singen war. Der Text ist ganz unterhaltend, und die Stelle, wo die beiden Nachtwächter aufeinanderprallen, wirkt recht [ganz] drastisch-komisch, der Musik eignet die Mendelssohnsche Liebenswürdigkeit in vollem Maasse; doch besitzt sie darüber hinaus noch etwas volkstümlich Anheimelndes, was ihr eigentlich eine grössere Berücksichtigung, als sie bisher gefunden, zusichern sollte. Das Finale der grossen Oper *Loreley* ist in Instrumentation und Architektur sehr geschickt gestaltet, hinsichtlich der melodischen Erfindung begnügt sich der Componist aber oft mit wenig besagenden Phrasen, und die dramatische Wirkung ist gering, da eigentlich nur die Wassergeister und Leonore einander gegenseitig ansingen, ohne dass etwas Sichtbares, Entscheidendes auf der Bühne erfolgte. Nach diesem Finale zu schliessen, hätte die deutsche Bühne dadurch, dass Mendelssohn die Oper nicht vollendete, nicht so viel eingebüsst, als übereifrige Verehrer des Meisters seiner Zeit zu glauben schienen. Jedenfalls überragen die erwähnten Scenen aus *Athalie* das *Loreley*-Finale an dramatischer Kraft und bieten bessere Gewähr dafür, dass gegebenenfalls dem Meister auch auf der Bühne Erfolge beschieden sein konnten.

So gerne Mendelssohn für Gesang und Chor schrieb, insbesondere für die Kirche arbeitete, so sollte er seine Hauptbedeutung doch erlangen als Instrumental-, speciell als Orchestercomponist. Nicht seine Symphonien sind es jedoch, durch die er hervorragt, sondern die drei schon erwähnten Concertouverturen, in denen er nach Beethoven und Weber wirklich etwas Neues bietet und durch die ihm jedenfalls die Unsterblichkeit auch dann gesichert bleiben wird, wenn *Paulus* und *Elias* nicht mehr vorhalten sollten. Die Overture zum *Sommernachtstraum* setzte alle Welt in Erstaunen, denn so etwas hatte man für Orchester noch nie gehört, auch zu schreiben nie gewagt. Die Webersche Elfenmusik war ins Unendliche verfeinert worden, ein gesunder Humor hatte auch die derben Gestalten der Handwerker in Musik umzusetzen gewusst; daneben kam [noch] der Glanz des herzoglichen Hofes zu seinem Rechte, die Factur und die ganz originelle Instrumentation insbesondere erwiesen sich als meisterhaft, über allem war aber ausgebreitet ein Hauch von Liebenswürdigkeit, Anmut und Schönheit, dass es nicht Wunder nehmen kann, wenn dieses Jugendwerk auch allgemein wie ein Wunder angestaunt wurde. Originell, aber später z.B. in den folgenden Overturen auch mit bewusster Absicht wieder verwertet, berührt [erscheint] die eigentümliche

196

Wirkung, die Mendelssohn dadurch erzielt, dass er die Ouverture glanzvoll zu Ende zu führen scheint, um dann noch einmal wieder zu beginnen. Im *Sommernachtstraum* hat dieses seine poetische Berechtigung, da der Componist hier dem Beispiele des Dichters gefolgt ist; in den Ouverturen zu *Hebriden* und *Meeresstille* könnte man vielleicht von Ausnutzung eines Mittels, das sich einmal sehr wirksam erwiesen, reden, doch fehlt auch hier die dichterische [poetische] Begründung keineswegs. In der schottischen Ouverture hören wir das poetische Tropfenfallen gewissermassen aus der Ferne und verhallend, in der *Meeresstille* lenkt der Tonsetzer, nachdem die Begrüssungsfanfaren, die die Landenden empfangen haben, verhallt sind, unsern Blick nochmals hinaus auf die unendliche See, die wir soeben verlassen haben. Es dürfte schwer sein, einer von diesen drei vorzüglichen, durch und durch originellen Schöpfungen den Vorzug zu geben. Ist in der *Hebridenouverture* zu bewundern, wie Mendelssohn aus einem eigentlich nur eintactigen, aber charakteristischen Motive ein ganzes kunstvolles, nie langweilendes, stets überraschendes Gebilde hervorzuzaubern vermochte, wie nicht bloß die Poesie der Tropfsteinhöhle uns entgegentritt, sondern wir gewissermassen sogar deren Geschichte mitzuerleben, alten nordischen Königen zu begegnen [alte nordische Könige vorüber zu ziehn] vermeinen, so wirkt die äusserst realistische und dabei niemals unkünstlerisch, unmusicalisch, unpoetisch berührende Darstellung des Seelebens in der zur *Meeresstille* so fasciniierend, dass wir uns thatsächlich [eben] auf das Schiff versetzt fühlen und alles mit erleben, was dort von poetischen Eindrücken den dafür gestimmten Menschen beeinflussen kann. Mendelssohn hat alle drei Werke [Ouverturen] sehr farbig gestaltet. Die *Hebridenouverture* insbesondere hat ihrer Instrumentation wegen nie einen Tadel erfahren, der ganze Aufwand von Messing-Instrumenten in diesem Werke besteht aber aus zwei Hörnern und zwei Trompeten, ein Memento für diejenigen, die ohne das grobe Geschütz des modernen Orchesters nicht glauben auskommen zu können. Der sogenannten Programmusik, insoweit sie berechtigt ist, hat Mendelssohn in diesen Ouverturen die durchaus richtigen Wege vorgezeichnet. Wir empfangen wirkliche [durchweg] Musik, und das ist die Hauptsache, andererseits sind aber die darzustellenden Gegenstände mit einer Deutlichkeit gekennzeichnet und mit Aufwendung so sparsamer Mittel, dass man die grösste Hochachtung empfinden muss vor dem Schöpfer dieser herrlichen, in ihrer Weise bisher

nicht übertroffenen Orchesterwerke. Die übrigen Ouverturen Mendelssohns stehen nicht auf gleicher Höhe, selbst nicht die zur *Schönen Melusine*, die häufig mit den drei vorherbesprochenen zusammengenannt wird. Noch weniger die *Ruy-Blas-Ouverture*, in der Mendelssohn nach Weberschem Muster zu schreiben unternahm, ohne aber irgendwie die Wirkungen der drei grossen Weberschen Prachtstücke zu erreichen.

Als ersten Ranges ist dagegen in verschiedenen Hauptsätzen die Musik zu Shakespeares *Sommernachtstraum* zu bezeichnen, die er erst nach einer Reihe von Jahren der Ouverture zufügte und ohne welche Shakespeares Stück auf den deutschen Bühnen nicht mehr erscheint. Das prachtvolle, feinen Humor, unvergleichliche Formvirtuosität und prächtige Farbenwirkungen darbietende g-moll-Scherzo gehört zu den allervollendetsten Schöpfungen des Meisters; die *Nocturnes* und verschiednen kleineren Musikstücke sind der Situation sehr entsprechend gestaltet, der prachtvolle glänzende und sehr originell beginnende Hochzeitsmarsch hat lange Zeit verdiente Popularität genossen, besonders reizvoll gibt sich aber die entzückende Schlussmusik, in der die ganz neuen Instrumentaleffecte der Ouverture auch noch durch das Hinzutreten der Chorstimmen gesteigert werden. –

Sehr viele Compositionen hat Mendelssohn für Clavier geliefert, die vortrefflich gearbeitet und in ihrer Weise auch brillant gesetzt, doch heute etwas in den Hintergrund getreten sind, da mit Chopin, Schumann, besonders aber Liszt eine Instrumentirungsweise für das Clavier aufkam, die viel bedeutendere Klangwirkungen ermöglichte und der gegenüber nun die Mendelssohn-sche Schreibweise uns hie und da etwas dürr, trocken und aengstlich anmuten will. Erwähnt seien hier seine beiden bekannten *Concerte* in g- und d-Moll, von denen das erstere seiner Zeit gewissermassen eine unvermeidliche Repertoirepièce darstellte, das geistvolle h-Moll-*Capriccio*; ebenfalls ein Concertstück mit Orchesterbegleitung, sowie die *Serenade* mit folgendem *Allergo giocoso*, ein brillantes, dankbares Stück, dessen Anfang recht poetisch gehalten ist, während der lebhafte Satz etwas nah an die Grenzen des Banalen streift. Als ein sehr edles Werk für Clavier allein sind ferner die *Variations sérieuses* zu bezeichnen, grosse Beliebtheit genossen das scherzo-artige e-Moll-*Rondo* op. 16 und die drei *Capriccien* op. 33, vor allem aber natürlich die weltberühmten *Lieder ohne Worte*. Mendelssohn hatte den Zug der Zeit richtig erkannt und begriffen, dass kleine Instrumentalstücke erwünscht

schiene, die im Gegensatz zur Sonaten- oder auch zur grossen Rondoform in kleineren Gränzen nur einer einzigen Stimmung Ausdruck geben sollten. Field war ihm hierin vorausgegangen, Schumann und Chopin betraten ziemlich gleichzeitig diese Bahn und ernteten noch wertvollere Früchte als Mendelssohn. Letzterer aber hatte das Glück gehabt, einen sehr gut gewählten Titel zu finden und errang in Folge dessen mit seinen stets je sechs Stücke enthaltenden Heften den ausserordentlichsten Erfolg beim Publicum. Es ist nicht zu läugnen, dass die *Lieder ohne Worte* ziemlich ungleichen Wertes sind und man zu manchen Perlen etwas überschüssigen Ballast mit in den Kauf nehmen muss. Diese Perlen aber, zu welchen 15–20 Lieder wol gezählt werden dürfen, sind thatsächlich als kleine Meisterstücke von meist zarter, reicher, aber poetischer Stimmung anzuerkennen [zu bezeichnen] und verdienen durchaus die Wertschätzung, die sie noch heute geniessen. Die besten derselben dürften in den Heften 2, 3, 4, 5 anzutreffen sein.

Für Kammermusik hat Mendelssohn wertvolle Werke geliefert, unter denen mehrere Streichquartette, z.B. das frische, schöne in D-Dur, ein tieftrauriges in f-Moll hervorgehoben seien. Rühmend wollen wir ferner gedenken des meisterhaft gearbeiteten Octettes, der beiden Claviertrios, von denen das zweite in c-Moll durch sehr vornehme Haltung hervorrage, und zweier Sonaten für Piano und Violoncello, von denen die zweite in B-Dur sehr viel Lebenswürdigkeit und Anmut entfaltet. Seine Jugendsymphonien können keine Bedeutung in Anspruch nehmen, wohl aber die in a-Moll gesetzte, dritte, sogenannte *Schottische*, welche bis heute ein wertvolles Repertoirstück unsrer Orchesterconcerte bildet, wenn sie auch mit den grossen Concertouverturen den Vergleich nicht aushalten kann. In der Weise wie die Beethovenschen symphonisch gehalten kann man sie nicht nennen; der erste Satz gibt uns nach einer etwas sentimental einleitend eine ausgedehnte Liedmelodie als Hauptthema, und die ganze Abtheilung [Teil/Satz] ist in ihrer weitem Entwicklung von einer gewissen Monotonie, die aber einen poetisch schwärmerischen Anhauch besitzt, nicht frei zu sprechen. Im Scherzo kommt in reizender Weise das national-schottische Leben zur Geltung; das Adagio verfällt wieder der schwärmerischen Schwermut; im letzten Satz steigert sich das Werk jedoch zu einer gewissen Grossartigkeit des Styles, der freilich [aber] im A-Dur-Schlusse [allerdings] nicht vollständig [ganz] darbietet [hält], was anscheinend in Aussicht gestellt worden ist. Unter den Nach-Beet-

hovenschen Werken nimmt jedenfalls diese Symphonie einen sehr ehrenvollen Platz ein, auch hat die Beliebtheit, die sie von Anfang an genoss, bis heute sich kaum vermindert. [Sehr] Viel formeller, äusserlicher und unbedeutender erscheint dagegen die vierte in A-Dur, auch die Italienische genannt, deren ausserordentliche Ausdehnung, in der, durch seine Compositionsvirtuosität verführt, Mendelssohn sich oft gefällt, die Kleinheit des Gedankeninhaltes recht auffallend hervortreten lässt [beleuchtet]. Ebenfalls nicht hervorragend erscheint mir die sogenannte *Lobgesang-Symphonie*, insofern als eine Nachbildung der *Neunten* von Beethoven zu bezeichnen, als [da] Mendelssohn am Schlusse ebenfalls den Chor zum Orchester treten lässt. Die symphonischen Sätze bedeuten für einen Componisten von Mendelssohns Begabung nicht viel, und die Chor-Composition unterscheidet sich ebenfalls nicht wesentlich [auffällig] von den meisten der bekanntlich sehr glanzvoll gestalteten Psalmen [-Compositionen] des Meisters. Als eine Meisterleistung muss sein herrliches *Violinconcert in e-moll* bezeichnet werden, das neben dem Beethovenschen den höchsten Rang unter den Violincompositionen dieser Form einnimmt. Im ersten Satz ist die edle Erfindung der elegischen Hauptthemen und die Vornehmheit des Styles hervorzuheben, im Schlusssatz die sprühende Lebendigkeit und Brillanz, durch die er sich vorteilhaft abhebt von dem Beethovenschen Finale, das etwas derb und monoton anmutet. Dagegen erreicht er nicht die einfache Grösse Beethovens im ersten und noch weniger seine innige Herzenssprache im langsamen Mittelsatze. – Als Liedercomponisten kann man Mendelssohn den grössten Meistern auf diesem Gebiete, Schubert und Schumann, nicht zuzählen, aber die Vergessenheit, der er jetzt fast anheimgefallen, will uns immerhin wie eine Ungerechtigkeit vorkommen. Mendelssohn hat sehr feine, innig empfundene, auch originell gestaltete Lieder geschrieben und solche wie das berühmte der *Suleika* oder *Neue Liebe* von Heine werden stets auf ehrenvolle Beachtung Anspruch erheben können. Auch verdanken ihm die Sänger sehr schöne Duette, von denen nur das allbekannte *Auf Flügeln des Gesanges* hier erwähnt werden mag. Weit mehr als durch seine einstimmigen Gesänge hat sich der Meister aber in die Seele des deutschen Volkes hineingesungen mit seinen Chorliedern. Nicht nur die Männerchöre, unter ihnen das unvermeidliche „*Wer hat Dich, du schöner Wald*“, sind durchaus volkstümlich geworden, sondern auch ganz besonders diejenigen für gemischte Stimmen. Ein so schönes Lied wie

das stets gern gesungene „*O Täler weit, o Höhen*“ wird in solcher Einfachheit und Natürlichkeit nicht so leicht wieder erreicht werden, und darum ist es Mendelssohn nur zu hohem Ruhme anzurechnen, dass er gerade auf diesem Gebiete so viel geschaffen und dem deutschen Volk eine so gute und edle Hausmusik dargeboten hat.

War Mendelssohn seiner ganzen Erziehung und Geistesrichtung nach teilweise Bach und Händel, im freien Style aber mehr Mozart als Beethoven zugewandt, so sollte gleichzeitig mit ihm ein Künstler auftreten [sich vernehmen lassen], der, durchaus von Beethoven beeinflusst, zu Mendelssohns Lebzeiten allerdings nicht entfernt die Anerkennung und Beliebtheit gefunden hat, die jenem in verschwenderischem Maasse zu Teil wurde, – der aber bald nachher mit Mendelssohn beständig verglichen, und schliesslich [endgültig mit] ihm als ebenbürtig [auf eine Stufe] zur Seite gestellt worden ist – Robert Schumann. Geboren am 8. Juni 1810 zu Zwickau als Sohn eines Kaufmannes, entfaltete er sich [entwickelte/wurde er] schon früh als schöpferischer Geist [schriftstellerischen Aufgaben zugeführt]. Sein Vater, der gegen seine eigentliche Neigung den Handelsstand hatte erwählen müssen und schöngeistige Literatur sehr liebte, war 1799 in den Stand gesetzt worden, eine Buchhandlung zu kaufen. Früher in Ronneburg ansässig, siedelte er später nach Zwickau über, und wusste das Geschäft der Gebrüder Schumann so in Blüte zu bringen dass es sich eines guten Ansehns erfreute und in Folge von wertvollen Verlagsartikeln, die dort erschienen, auch dieses Ansehn verdiente. An dem Text der *Galerie berühmter Zeitgenossen* beteiligte sich auch der junge Robert schon im Alter von erst 14 Jahren. Neben einer gediegenen Schulbildung genoss er schon von früh auf Unterricht in der Musik und versuchte sich, als er kaum in die erste Technik des Clavierspiels eingeführt worden, in kleinen musicalischen Productionen. Die Musik erschien ihm von früh auf als charakteristische Sprache, nicht als blosses Arabesken-Tonspiel, – er wollte poetischen Gedanken durch sie Ausdruck verleihen. Hiermit ist ausgesprochen, was Schumanns Persönlichkeit von der Mendelssohns deutlich unterscheidet. So hat Schumann, während Mendelssohn das handwerkmäßige Können sich mit Fleiss und Unverdrossenheit ziemlich mühelos aneignete, von früh auf Abneigung gezeigt gegen theoretische Studien. Es wurden auch dichterische Versuche von ihm gemacht; die Tonkunst gewann aber bald seine Hauptneigung, besonders als er, von seinem Vater nach Carlsbad mitgenommen, dort den be-

rühmten Moscheles als Virtuosen hatte bewundern können. Schumanns grosse Begabung für Musik fing bald an in Zwickau Aufsehn [Bewunderung] zu erregen, und der Vater zeigte sich nicht abgeneigt, obwol die Mutter heftig protestirte, seinen Sohn für die Tonkunst erziehn zu lassen. Carl Maria von Weber, seit 1819 in Dresden Capellmeister, sollte seine Ausbildung übernehmen, – da derselbe auch geneigt war, dies zu thun, so ist es gewiss zu bedauern, dass es nicht hierzu kam; aus welchen Gründen, konnte leider bisher nicht aufgeklärt werden. So blieb Schumann im elterlichen Hause und entschloss sich bei zunehmender geistiger Ausbildung, die Jurisprudenz zu seinem Lebensberufe zu erwählen. Die Musik wurde dabei keineswegs vernachlässigt, und die Gesellschaft derjenigen Häuser, in denen gute Musik gepflegt wurde, mit Vorliebe aufgesucht.

1826 starb bereits der Vater, und des Sohnes von Haus aus heiterer Sinn begann jetzt schon der trüben Melancholie, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleiten und als verschlossenen und schweigsamen Menschen erscheinen lassen sollte, zu weichen. Jean Paul, der [dieser] geniale, an Gedanken überreiche, aber zu voller Klarheit nie gelangte Poet, wurde sein Liebling und scheint es lange Zeit hindurch geblieben zu sein. Seine Mutter, die ihren Sohn schwärmerisch liebte, war sehr gegen seine Neigung, die ihn gebieterrisch zur Musik trieb, eingenommen. Es war natürlich hauptsächlich die Angst, er werde zeit lebens eine unsichere Zukunft haben, die die Mutter zu dieser Abneigung bestimmte; geteilt wurde dieselbe übrigens auch von den ältern Brüdern Roberts und seinem Vormunde, einem Kaufmann Rudel, so dass Schumann sich genötigt sah, nach Absolvirung des Gymnasiums die Universität zu beziehen. Aus dem vorzüglichen Zeugnisse, das er beim Abiturientenexamen erhielt, geht hervor, dass er die wissenschaftlichen Studien sehr ernst und eifrig betrieben hatte. Bevor er nach Leipzig übersiedelte (1827), machte er mit einem intimen Freunde eine Reise nach München, die ihn über Bayreuth, das damals durch Jean Pauls Aufenthalt allbekannt war, führen sollte. In München selbst traf er mit Heinrich Heine zusammen, der jenesmal wol nicht geahnt haben mag, dass er dem bedeutendsten künftigen Interpreten seiner Gedichte gegenüber stehe.

In München trennten sich die Freunde, und Schumann bezog nun die Universität Leipzig, deren Studentenleben ihm aber wenig Anziehendes bot. Das Burschenleben, obwol er selbst einer Verbindung, der Marcomannia, ange-

hörte, fand er armselig, die Jurisprudenz überdies [aber] vermochte ihm gar kein Interesse abzugewinnen. So war denn auch in Leipzig die Tonkunst wieder seine Trösterin, besonders da er eine Bekanntschaft [hier] machte, die für sein ganzes Leben sich als sehr entscheidend erweisen sollte. In dem Hause einer kunstsinnigen Zwickauer Dame, die mittlerweile nach Leipzig gezogen war, lernte Schumann Friedrich Wieck kennen, der später sein Schwiegervater werden sollte. Wieck war ein vortrefflicher Clavierlehrer, wie dies nicht nur seine beiden Töchter Clara und Marie beweisen, die vorzügliche Pianistinnen geworden sind, sondern auch Hans von Bülow bezeugt, der von Wieck mit Anerkennung als einem vortrefflichen „Driller“ zu sprechen pflegte. Clara, die später Schumanns Gattin wurde, stand noch im Kindesalter; sie war 1819 in Leipzig zur Welt gekommen und von ihrem Vater frühzeitig zur Künstlerin vorgebildet worden. Ausser der technischen Clavierbildung wurde ihr auch Gelegenheit gegeben, sich eine allgemeine musicalische anzueignen, wie sie zu jener Zeit kaum eine Pianistin besessen haben mag; neben der classischen Instrumentalmusik bildeten wol die Werke Mendelssohns, die ihrem künstlerischen Naturell am meisten zusagen mochten, und diejenigen Chopins, welche auch von ihrem Vater ihr nahegelegt wurden, ihr auserlesenes Repertoire; später nahmen natürlich Schumanns Compositionen den grössten Platz ein, und man kann sagen, dass Clara Wieck, obwol eigentlich eine mehr der Mendelssohnschen Compositionsweise nahestehende Virtuosin, doch ihres späteren Gemahles Werke mit einer Begeisterung und überzeugenden Kraft wiedergegeben hat, wie dies kaum einem andern Pianisten gelungen ist.

Der Leipziger Aufenthalt brachte Schumann mit mehreren gut beanlagten Musikern zusammen, in deren Gesellschaft eifrig Musik getrieben und besonders Schuberts Muse gepflegt wurde. Wiecks Unterricht, den Schumann genossen, hörte 1829 auf; die Studien in der Jurisprudenz waren sehr lässig betrieben worden, dagegen hatte der junge Student sich eifrig mit den Philosophen Kant und Fichte beschäftigt.

[...]

RICHARD WAGNER

Wilhelm Richard Wagner wurde wenige Wochen nach der grossen Völkerschlacht, am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Sein Vater war schon fünf Monate nach der Geburt des Knaben gestorben und seine Mutter vermählte sich mit einem Schauspieler Ludwig Geyer, dessen Familiennamen Richard Wagner eine Zeitlang geführt hat. Als der letztere neun Jahre alt war, verlor er auch seinen zweiten Vater und wurde einem Onkel in Eisleben übergeben, doch blieb er nicht lange daselbst, sondern besuchte schon im nämlichen Jahre die Kreuzschule zu Dresden, um sich für einen wissenschaftlichen Beruf vorzubereiten.

Die Lehrer hielten ihn für die Philologie bestimmt, da er insbesondere dem Studium des Griechischen mit ungewöhnlichem Eifer oblag; am hervortretendsten machte sich aber seine poetische Beanlagung geltend, indem er schon im elften Jahre sich zu Productionen gedrängt fühlte, auch, als beim Tode eines Mitschülers der Classe die Herstellung eines Gedichtes zur [als] Aufgabe gestellt worden war, seine Arbeit als die beste anerkannt zu sehen die Genugthuung hatte.

Als Terzianer fing er an, Englisch zu lernen und die Bekanntschaft Shakespeares zu machen; bereits damals regte sich der dramatische Dichter in ihm, der nachher eine Zeitlang so vorwaltete, dass es für ganze Jahre [längere Zeit] unentschieden blieb, ob Wagner nicht, einseitig und von der Musik gänzlich losgesagt, sich der Dichtung widmen würde. Schon damals entwarf er ein grosses Drama, dessen Plan äusserst grossartig angelegt war, wie er selbst erzählt: „42 Personen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genötigt, die Meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Acten die Personen ausgegangen wären.“ –

Musicalisch war er in diesen Jahren sehr durch Weber beeinflusst worden, dessen Freischütz ihm einen ganz unauslöschlichen Eindruck hinterlassen hatte, einen so tiefen, dass er den Componisten, so oft er seiner ansichtig wurde, mit verehrungsvoller, heiliger Scheu betrachtete. (Dagegen machte er absolut keine Fortschritte im Clavierspiele, was sich auch, nachdem er der Musik als Lebensberuf zugewandt war, nicht ändern sollte.) Die Familie Wagner war 1827 von Dresden wieder nach Leipzig übergesiedelt und Richard in den Gewandhaus-Concerten von Beethovens Symphonien aufs ge-

waltigste [in eigenartiger Weise] gepackt worden; dermassen, dass er beschloss, Musiker zu werden; ein Plan, der mit den Wünschen seiner Verwandten [aber] allerdings durchaus nicht übereinstimmte. Er besuchte Vorlesungen an der Universität und fing zugleich an, massenhaft zu componiren, trat sogar mit einer Overture öffentlich auf, die aber wegen ihrer ungeschickten Factur nur Heiterkeit erregte. Dieses Erlebnis machte ihn auf die Mängel seines Wissens und Könnens aufmerksam und bewog ihn, des Thomas-Kantors Weinlig Unterricht in Anspruch zu nehmen, welcher nach Wagners eignen Worten das Talent besessen haben soll, seinen Schülern auch das Schwierigste in gewissermassen spielender Weise beizubringen.

Nach einem halben Jahr soll er Wagner so weit gebracht haben, dass dieser die schwierigsten Aufgaben des Contrapuncts mit Leichtigkeit zu lösen im Stande war, – auch habe er ihn mit den Worten entlassen: „Das, was Sie sich durch dieses trockne Studium angeeignet haben, heisst Selbständigkeit.“ Ich, für mein Teil, muss gestehen, dass ich dieser Erzählung gegenüber ein gewisses, vielleicht nicht unberechtigtes Misstrauen gefühlt habe: Denn wer irgend mit dem Contrapunct vertraut ist, weiss, dass, um die schwierigsten Formen desselben wie nicht allein Doppelfuge, sondern ganz besonders die mehrstimmigen Canons zu beherrschen und mit Leichtigkeit die sich auf diesem Gebiet ergebenden Aufgaben zu lösen, ein halbes Jahr nur eine sehr kurze Lehrzeit zu nennen ist, besonders wenn der Lernende nebenher auch noch die Universität besucht.

Bekannt ist freilich, dass in den Erstlingsopern, nämlich bis zu *Rheingold* und *Walküre* inclusive, Wagner in Bezug auf Behandlung des Contrapuncts nicht brillirt, in *Tannhäuser* und *Lohengrin* vielmehr sich Stellen finden, die keineswegs die Bezeichnung „geschickt gemacht“ verdienen, während einzelne Anläufe zur polyphonen Behandlung allerdings auch in diesen Opern zu constatiren sind. [Ferner freilich muss man nicht vergessen, dass gerade in dieser Periode, wie schon öfter erzählt, der Contrapunct etwas aus der Mode gekommen war und seine Pflege vielfach vernachlässigt wurde. Gleichwol ist anzunehmen, dass Weinlig mit demselben wol vertraut gewesen ist, indem er die alten Traditionen der J. S. Bachschen Nachfolger zu hüten und zu pflegen hatte. Andererseits aber frappirt wieder die gradezu stupende Meisterschaft, die Wagner entfaltet in [mit] der Polyphonie der Vorspiele zu *Tristan* und *Meistersingern*. Irgendwo muss er dies gelernt haben, da grade in der Polyphonie blos durch die Begabung keine Ruhmesthaten zu ermöglichen sind, <sie> auch für einen Mozart unerlässlich war und Schubert am Schlusse seines Lebens noch lernen wollte. Die vor einigen [2] Jahren [hier] überall aufgeführte C-Dur-Symphonie gewährt aber hierüber [gab mir] Aufschluss.]

Und ebenso gut wissen wir auch, dass in späteren Werken, insbesondere in den Vorspielen zum *Tristan* und den *Meistersingern*, Wagner eine bewundernswerte contrapunctistische Kunst entfaltet hat, die auch seine vertrautes-

ten Freunde und Anhänger mit Staunen erfüllte. Die zu Ende des 19. Jahrhunderts vielfach aufgeführte *C-Dur-Symphonie* sollte uns hierüber Aufschluss gewähren. Denn um sie schreiben zu können, muss der junge Künstler wirklich ernste und tüchtige Studien gemacht haben und in verhältnissmäßig kurzer Zeit zu guten Resultaten gekommen sein. Da es aber auch beim Contrapunct geht wie beim Clavierspielen, da auch hier Uebung und zwar fortgesetzte Uebung nicht entbehrt werden kann, so erklärt sich, dass in seiner spätern practischen, dieser musicalischen Betätigung durchaus abgewandten Wirksamkeit, das kaum gelernte für eine lange Zeit, wenn nicht in Vergessenheit geraten, doch [wol aber] sich nicht dienstgefügig zeigen konnte, während noch später immerhin der Meister von practischen Geschäften nicht eingeengt und Herr seiner Zeit, wol vermögend sein mochte, aus dem Schacht der Erinnerung wertvolle Errungenschaften heraufzubeschwören und wieder neu zu verwerten. Die eben erwähnte *C-Dur-Symphonie*, vor wenigen Jahren in ganz Deutschland aufgeführt, kam 1833 in einem der Leipziger Gewandhaus-Concerte zur öffentlichen Darstellung. Merkwürdigerweise missfiel nur der langsame Satz, der später mit Recht als der eigentlich wertvollste Bestandteil des Werkes sich erwiesen hat.

Zugleich regte sich jener Zeit in Wagner aufs neue der Dichter; angeregt durch die *Pastoral-Symphonie* und Goethes *Laune des Verliebten* schrieb er ein Schäferspiel, das er auch gleich in Musik setzte. Ein Textbuch zu einer Oper *Die Hochzeit*, das der Schwester des Künstlers missfiel und allerdings auch entsetzliche Szenen enthielt, vernichtete er wieder. In demselben Jahre 1833 begab sich Wagner nach Würzburg, wo sein Bruder Albert, dessen Tochter Johanna sich später als dramatische Sängerin Berühmtheit erwarb, als Sänger und Regisseur des Stadttheaters Stellung gefunden hatte. Hier entstand seine erste Oper, *Die Feen*, deren Text er nach einem Märchen von Gozzi gebildet hatte und die neuerdings, allerdings unterstützt durch eine äusserst opulente Ausstattung, in München ihr Wiederaufleben und sehr zahlreiche Wiederholungen erfahren hat. Seine Bemühungen, die Oper in Leipzig aufzuführen, scheiterten; (eine vorübergehende Neigung zu der sinnlichen Melodie der Neu-Italiener Bellini und Donizetti ertödtete das Interesse an seinem Erstlingswerke). Die Bekanntschaft mit dem geistreichen Schriftsteller Heinrich Laube, die er aber hier anknüpfte, veranlasste ihn, mehr über

das Wesen der Tonkunst, insbesondere der deutschen, nachzudenken und sehr bald zu veränderten Anschauungen zu gelangen.

„Wir haben allerdings“, sagt er in einem Aufsätze über die deutsche Oper, „ein Feld der Musik, das uns eigens gehört, und dies ist die Instrumentalmusik, aber eine deutsche Oper haben wir nicht und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen.“ Sollten diese Worte befremden, wenn wir der Thaten Schillers, Kleists, Webers, Marschners gedenken, so müssen wir doch zugeben, dass jene Widerspiegelung des nationalen Lebens durch die Kunst, die auch jenesmal bereits Wagner vorgeschwebt haben mag, sich in den Werken der genannten doch nur vereinzelt findet. Der *Wallenstein* war ein imposanter Anfang, welcher sehr Gutes in Aussicht stellen konnte, aber leider ist aus ihm eine Folge solcher Stücke, wie sie die Engländer in ihren Shakespearschen Königsdramen besitzen, nicht herausgewachsen. Im *Freischütz* erkannte das deutsche Volk mit Entzücken sich selbst wieder, aber er blieb eine Einzelthat, und Webers viel zu früh erfolgender Tod erstickte alle frohen Hoffnungen.

Wagner hatte inzwischen nach Shakespeares tief sinnigem Drama *Maass für Maass* eine neue Oper *Das Liebesverbot* vollendet, die später unter dem Titel *Die Novize von Palermo* in Magdeburg eine verunglückte Aufführung erlebte (im Winter 1835–36). Wagner hatte nämlich die practische Laufbahn, die für gewöhnlich von Componisten gewählt zu werden pflegt, betreten und in Magdeburg als Operndirigent eine Stellung angenommen. Ein Magdeburger Correspondent, der die Melodien-Fülle und den Wohlklang der Musik in einem warmen Nachrufe freudig anerkannte, rettete das unter den ungünstigsten Umständen aufgeführte und allerdings durchgefallne Werk vor völliger Vergessenheit. In den folgenden Jahren widmete sich Wagner mehr der practischen Thätigkeit, die er als Kapellmeister erst in Königsberg, dann in Riga, und zwar hier unter Carl von Holteis Direction ausübte. Zu der verhältnismässigen Unproductivität mögen auch mancherlei häusliche Sorgen beigetragen haben, die sich bald einstellten, nachdem Wagner mit der von ihm selbst als sehr anmutig und liebreizend bezeichneten jungen Schauspielerin Minna Planer sich vermählt hatte (1836). Dabei plante er unaufhörlich neue Operndichtungen, verfertigte z.B. nach H. Königs damals enorm populärem Roman *Die Franzosen vor Nizza* einen solchen unter dem Namen *Die hohe Braut*, den er später dem ihm befreundeten Kittl, der lange Zeit hindurch das Prager Conservatorium als Director leitete, zur Composition überliess.

[Noch bedeutender erregt wurde] Seine Phantasie wurde sehr erregt durch Bulwers jenesmal allgemein gefeierten Roman *Rienzi*, der denn in der That Wagner zu einem Werk begeisterte, das seinen Ruhm begründen und sich bis auf den

heutigen Tag lebensfähig erweisen sollte. Aber wo diese Oper in Deutschland aufführen? Er zweifelte, dass es möglich sei ausser in Paris dies mit Erfolg durchzusetzen, und so wandten sich seine Blicke nach dieser damals vielleicht mehr als jetzt den Namen Welthauptstadt verdienenden Metropole. Nachdem die Musik der beiden ersten Acte vollendet war, verliess er 1839 Riga in keineswegs günstigen pecuniären Verhältnissen und schiffte sich auf einem nach London bestimmten Schiffe mit seiner Gattin und einem riesigen Neufundländer Hunde ein. Die Seefahrt war stürmisch und sehr langwierig, sie gewährte ihm aber interessante Bilder, besonders als das Schiff in einem norwegischen Hafen Zuflucht suchen musste, und erregte seine poetische Phantasie dermassen, dass wir hauptsächlich ihr *Den fliegenden Holländer* zu verdanken haben. Mit sehr erschöpfter Casse, aber ungebrochnem Mute erreichte Wagner, nachdem er in Boulogne sur mer Meyerbeers Bekanntschaft gemacht, Paris, dessen künstlerischen Kreisen er durch seinen neuen Bekannten warm empfohlen worden war.

Diese Empfehlungen, die vielleicht ganz ernst gemeint waren, indem Meyerbeer aus dem *Rienzi*-Texte und wol auch den Musikfragmenten die hohe Begabung des jüngern Genossen [gewiss] sofort erkannt haben musste, halfen jedoch Wagner blutwenig. Es war nicht allein unmöglich, eine Oper (*Rienzi* oder *Liebesverbot*) zur Aufführung zu bringen; selbst die Musik zu einer Posse, die er geschrieben, wurde von den Darstellern als unaufführbar abgelehnt; und der junge Mann geriet in augenscheinlichste Not. Heinrich Heine, dem er sich vorgestellt hatte, schreibt, wie verwundert er gewesen sei über die Naivetät eines jungen Deutschen, der mit einer Frau und einem Neufundländer Hunde von riesiger Gestalt, aber sonst fast ohne Mittel nach Paris gekommen sei, um dort sein Glück zu machen. Er versuchte wie Berlioz als Sänger an einem Vaudeville-Theater Stellung zu gewinnen, doch wurde seine recht anmutige Tenorstimme für zu schwach befunden.

So musste er eine Zeitlang sich sogar zu den niedrigsten musicalischen Handlangerdiensten bequemen, Correcturen lesen und Arrangements Aubercher und anderer Opern, sogar für Cornet à piston, besorgen. Eine etwas einträglichere und angenehmere Beschäftigung fand er später als Mitarbeiter der *Revue musicale*, für die er 1841 die nachher gesammelten sehr lesenswerten Aufsätze und Novellen schrieb: *Der Virtuos und der Künstler, Der Künstler und die Oeffentlichkeit, Ein glücklicher Abend, Der Freischütz, Eine Pilgerfahrt zu Beethoven, Ein Ende zu Paris*.

Auch zur *Augsburger Allgemeinen Zeitung*, dem damals anerkannt-erstem politischen Blatte Deutschlands, hat er in Beziehung gestanden und in demselben mehrere der genannten Arbeiten, insbesondere *Der Freischütz*, welchem ein zweiter Aufsatz, *Le Freischütz* folgte, veröffent-

licht. Bei alledem blieb aber die Lage des jungen Ehepaares eine sehr precäre, so dass die Kinderlosigkeit, die dieser Ehe beschieden war, während des Pariser Aufenthaltes als ein Glück angesehen werden müsste. Einige Landsleute, insbesondere Heinrich Laube, halfen öfters aus der drückendsten Not, doch war die Elasticität von Wagners Geist und auch sein nicht versagender Humor nach mehrfach beglaubigten Zeugnissen durch keine Not zu brechen gewesen.

Obwol von ihm eigentlich durch vieles getrennt, ja abgestossen, zog Berlioz' mächtiges Naturell Wagner an. „Er unterscheidet sich himmelweit von seinen Pariser Collegen“, schreibt er in der Skizze seiner Autobiographie, deren Erscheinen wir noch erwarten, „denn er macht seine Musik nicht fürs Geld; für die reine Kunst kann er aber auch nicht schreiben, ihm entgeht aller Schönheitssinn.“ Liszt, der sich später als so wahrhafter thatkräftiger Freund Wagner gegenüber bewähren sollte, kam diesem dagegen anfänglich vor wie eine Erscheinung, die man als von Natur sich fremd und feindselig betrachtet. Die Pariser Opernmusik behagte Wagner wenig, dagegen lauschte er mit verehrungsvoller Aufmerksamkeit den berühmten Concerten des Pariser Conservatoires und erhielt durch sie, d.h. mehr durch einen Zufall, der ihm das Betreten des Hauptsaaes wehrte, eine erste Anregung zum nachmaligen unsichtbaren Bayreuther Orchester. Wie er dem Verfasser [mir] selbst erzählte, war er einst durch eine oben nicht geschlossene Schallwand vom Hauptraume getrennt gewesen und hatte ein Orchesterstück mit angehört, dessen ausserordentliche Klangschönheit ihn aufs äusserste frappirte, bis er in dieser trennenden Schallwand, an der der Ton des gesammten Orchesters von allen störenden Einzelklängen gereinigt, als vollendet einheitlicher emporstieg, – den wesentlichsten Factor dieser Klangschönheit erkannte. Eine Aufführung der *Neunten Symphonie*, die er in diesen Concerten erlebte, wurde Veranlassung zu einer seiner vorzüglichsten Instrumentalcompositionen, der Overture zu Goethes *Faust*, die er auf Liszts Veranlassung später umarbeitete und 1856 in ihrer jetzigen Gestalt unter dem Titel *Eine Faust-Ouverture* veröffentlichte.

1840 wurde der *Rienzi* vollendet, während der *Holländer*, den er begonnen, und bereits nach sechs Wochen zum Abschluss gebracht hatte, noch vor dem *Rienzi* fertig geworden war. Eine Aufführung von keiner der beiden Opern war zu erzielen gewesen; ja, man hatte die Naivetät gehabt, den Text des *Fliegenden Holländers* acceptabel zu finden, aber für die Composition einen französischen Künstler in Aussicht zu nehmen. Auf Meyerbeers Empfehlung wurde die Oper in Berlin angenommen, und obwol München und Leipzig

abschlägig geantwortet hatten, dachte Wagner doch an die Rückreise nach Deutschland. 1842 im Frühjahr wurde dieser Plan ausgeführt; „zum ersten Male sah ich den Rhein“, schreibt Wagner, „mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.“ Es war aber auch etwas Wichtiges und Günstiges vorgefallen, was den jungen Musiker hauptsächlich zur Rückkehr bewogen hatte. Eines Tages war der für alles Gute begeisterte Dresdner Director des Hoftheater-Chores, Fischer, in die Intendanturräume getreten und hatte bemerkt, dass eine umfangreiche Partitur eingepackt werden sollte. „Eine Oper von einem gewissen Wagner, die zurückgeschickt wird“, erhielt er als Antwort auf seine Frage. Da die Rücksendung nicht pressirte, bekam [erhielt] er gerne die Erlaubniss, das Werk sich noch ansehen zu können; die feurigen, zündenden Chöre packten ihn, er zog den berühmten Tenoristen Tichatschek ins Vertrauen; und als dieser Heldensänger eine Rolle entdeckte, die ihm noch mehr versprechend schien als der glänzende [berühmte] Cortez von Spontini, wurde die Rücksendung verzögert, eine Neuprüfung beschlossen und die Oper sodann endgiltig angenommen. Als sie im October 1842 zur Aufführung gelangte, erwies sich [war] der Erfolg als so durchschlagend und entscheidend, dass Wagner, der bis dahin so Einsame, plötzlich angestaunt, bewundert, geliebt war, und auf eine bessere, glänzendere Zukunft rechnen konnte. In Berlin hatte man keine Lust gezeigt, den nur auf Meyerbeers Empfehlung angenommenen *Holländer* in Scene zu setzen.

Dafür geschah dies in Dresden im Februar 1843, doch hatte er, obwol Frau Schröder Devrient als Senta die Hörer zur Begeisterung hinriss, keinen dauernden Erfolg; nach dem glanzvollen *Rienzi* hatte man [sich] eine ähnliche grosse Oper erwartet und war sichtlich enttäuscht, Wagner im Weber-Marschnerschen Fahrwasser zu finden. Allerdings war er durch den glücklichen Zufall, dass Morlacchi, der letzte italienische Capellmeister am sächsischen Hofe, gestorben war, unvermutet zur Capellmeisterstelle gelangt, aber das allgemeine Bedauern, das seine veränderte Richtung im Publicum erzeugt hatte, ein Bedauern, das leider auch von des Componisten Gemalin geteilt wurde, liess ihn doch bald wieder vereinsamen und die Schwierigkeiten erkennen lernen, mit denen der ehrliche Künstler sein Leben hindurch zu kämpfen hat. Eine sehr grosse Freude bereitete ihm die Aufführung des *Holländer* in Cassel, die durch Spohrs Vermittlung erfolgt war. Wagner, der

kaum glauben konnte, dass Spohr sich mit seiner neuen Schreibweise befreunden würde, berichtet hierüber folgendermassen: „Wie war ich erstaunt und freudig überrascht, als dieser graue, von der modernen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende, ehrwürdige Meister in einem Briefe seine volle Sympathie mir kundthat und diese einfach durch die innige Freude erklärte, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in Allem ansähe, dass es ihm ernst um die Kunst sei.“

Wagner hatte im Jahre 1844 den *Tannhäuser* vollendet, auf dessen Stoff er schon in Paris aufmerksam geworden war. Die Aufführung des *Rienzi* und die glänzende Aufnahme, die diese Oper gefunden, hatte ihm allerdings den Gedanken nahe gelegt, nochmals eine historische grosse Oper zu schreiben; auch war ihm [hatte er] in *Manfred*, dem Sohne des Hohenstaufen Friedrich II., ein sehr sympathisch wirkender Held nahe getreten [gefunden], – doch hatte nachgerade die Tannhäusersage mehr und mehr Gewalt über ihn gewonnen und die Gedanken an weitere Pflege des *Rienzi*-Styles völlig zurückgedrängt. Wagner hatte, wie er selbst berichtet, bei diesem Werke all seine Kräfte eingesetzt; von der Vorstellung beherrscht, ein schneller Tod würde ihn an der Beendigung des Werkes verhindern, hatte er sich bei Aufzeichnung der letzten Note völlig froh gefühlt, als ob er einer Lebensgefahr entgangen wäre. – Aber die Erwartung des damaligen Publicums wurde völlig getäuscht, verwirrt und unbefriedigt verliess es die erste Vorstellung. Den Sängerkrieg, der übrigens auch noch Jahrzehnte lang eine ganz falsche concertmässige Darstellung erfahren sollte, hatte Niemand begriffen; die Intendanz aber hatte sich missbilligend über den tragischen Ausgang der Oper vernehmen lassen, da bei Weber doch immer für ein glückliches Ende gesorgt worden sei. Dass der glänzend aufgenommene *Rienzi* ebenfalls durchaus tragisch endete, schien man gänzlich übersehen zu haben. In Folge dessen bemächtigte sich Wagners eine grosse Verstimmung, die durch den Misserfolg, den der *Holländer* in Berlin erlebte, nur gesteigert wurde. Dazu kam, dass er sich in jeder Beziehung oppositionell gesinnt fühlte gegenüber dem damaligen Musiktreiben, dass ihn grosse Reformpläne beschäftigten, deren Ausführung eine Chimäre erschienen angesichts des kläglichen Geschickes, welchem der *Tannhäuser* erlegen, und dass er trotz einer gutbesoldeten Stellung aus den alltäglichsten Lebenssorgen leider nicht herauskam.

Im Jahre 1843 war Berlioz zum ersten Male nach Dresden gekommen und in den von ihm veranstalteten Concerten durch Wagner wesentlich unterstützt und gefördert worden. Im Juli desselben Jahres, bei Gelegenheit eines Männergesangsfestes, brachte Wagner *Das Liebesmahl der Apostel*, eine ganz eminent schwierige Composition, zur Aufführung, die hauptsächlich durch die eigentümlichen Effecte, die bei Benutzung der höchsten Räume der Kuppel in der Frauenkirche zu erzielen sind, angeregt wurde. Im Jahre 1844 wurde Webers Asche von London zurückgebracht, wozu Wagner Veranlassung gegeben und wobei er wesentlich mitgewirkt hat. Auch fällt in dieses Jahr der früher erwähnte Besuch Spon-tinis in Dresden, dem zu Ehren die *Vestalin* aufgeführt wurde. Noch vor der ersten Auf-führung des *Tannhäuser* entstanden im Sommer 1845 während eines Auf-enthaltes in Marienbad die Dichtungen zu *Lohengrin* und den *Meistersin-gern von Nürnberg*. Als Dirigent entwickelte Wagner eifrigste Thätigkeit und erwarb sich die grössten Verdienste um Beethovens *Neunte Symphonie*, die er durch wiederholte Vorführungen dem allgemeinem Verständniss nahe zu bringen wusste, sowie um Glucks *Iphigenia in Aulis*, die er in einer ganz vortrefflichen Weise umgearbeitet hat.

Auch für die Musik der Hofkirche hegte er grosses Interesse; hier begünstig-te er den sogenannten a capella Styl, bearbeitete Palestrinasche Gesänge und hoffte, auf diese Weise das Orchester von zeitraubendem, lästigem Dienst [Arbeiten] befreien und desto tauglicher für die Oper machen zu können, eine Hoffnung, die sich damals [leider] nicht erfüllen sollte, denn erst in neuerer Zeit unter Franz Wüllner ist eine derartige teilweise Umgestaltung der kirch-lichen Hofmusik durchgesetzt worden. –

So kam das Jahr des Umsturzes 1848 heran, das für Deutschland eine ähnl-iche Aufregung brachte wie das Jahr 1789 für Frankreich und dem absoluten Königsregiment den Todesstoss versetzte, da nur wenige Jahre nachher in Preussen und bald darauf auch in Oesterreich das constitutionelle Princip zum Siege gelangte. Wagner hatte sich anfangs von der Politik fern gehalten, war aber dann auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Aenderung der bestehenden Theater-Verhältnisse ganz von selbst, wie er sich ausdrückt, auf die volle Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der politischen und socialen Zustände hingetrieben worden, die aus sich gra-de keine andren öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von ihm angegriffenen. Im Wesentlichen stand bei ihm also eine Verbesse-rung der Kunstzustände im Vordergrund; da er bei seinem sehr lebhaften

Temperament und bei seiner grossen Mitteilungsbedürftigkeit seine Unzufriedenheit gegenüber den bestehenden politischen Zuständen nicht verborgen haben mag, da ferner der mit ihm befreundete Musikdirektor Roeckel, der ebenfalls dem Hoftheater angehörte, nach seiner politischen Richtung zu den allerradicalsten Persönlichkeiten Dresdens zählte, so ist es freilich nicht zu verwundern, wenn nach Niederwerfung des sehr grossen, enorm blutigen Maiaufstandes im Jahre 1849 auch Wagners Name mit auf die Liste der Proscribirten gesetzt wurde. Ueber seine Beteiligung an diesem Aufstande gehen die widersprechendsten Berichte um und dürfte volle Klarheit wol erst gewonnen werden, wenn Wagners Autobiographie uns gedruckt vorliegen wird. Nach einigen Aussagen soll er in Chemnitz und Freiberg gewesen und mit einer Commission nach Dresden abgesandt worden sein, nach andren Berichten habe man ihn auf einer Barricade an der Wall- [Wilsdruffer] Strasse gesehn, nach noch andern soll er sogar auf dem Kreuzturme mit den Glocken zum Sturme geläutet haben.

Thatsache ist, dass er, als er auf der Flucht nach Chemnitz kam, der Gefangenschaft nur dadurch entging, dass er nicht wie mehrere andre in einem Hotel, sondern bei seiner Schwester einkehrte, woselbst ihn die Warnung, schleunig über die Grenze zu fliehn, noch zeitig genug erreichte. Er ging zuerst nach Weimar, wo er mehrere Tage blieb, ein Zeichen, dass er an eine ernste Verfolgung von Seiten der sächsischen Regierung anfänglich nicht gedacht hatte. Auch die weitere Flucht wurde noch mit verhältnissmässiger Behaglichkeit ausgeführt [fortgesetzt], denn einen ganzen Nachmittag verweilte er in Rudolstadt, ging dann mit der Post nach Coburg und Lichtenfels, von da mit Eisenbahn nach Nürnberg, und von da wieder mit Post nach Lindau, wo er nach mehreren Tagen erst eintraf und von wo er, immer noch unbehelligt, ruhig nach der Schweiz hinüberfuhr.

Von dort wandte er sich zwar zuerst nach Paris, doch machte ihm diese Stadt durchaus keinen anheimelnden Eindruck; er kehrte nach der Schweiz zurück und fand in Zürich schliesslich die von ihm ersehnte Ruhe. Hier hat er zwar ziemlich eifrig als Dirigent gewirkt, noch eifriger aber geschriftstellert, gedichtet und componirt. In den 70-er Jahren liess ein gewisser Dr. Puschmann in München eine Broschüre erscheinen: *Richard Wagner, eine psychiatrische Studie*, in welcher der Nachweis versucht wurde, dass Wagner wahnsinnig sei. Dies Machwerk, von historischen Irrtümern wimmelnd, enthielt auch den unverfrorenen Passus, die Exilszeit sei für Wagner eine unfruchtbare Periode gewesen. In dieser unfruchtbaren Periode, nämlich von 1849–59,

hat nun der Meister Folgendes geschaffen: Die gesammte Dichtung zum *Ring des Nibelungen*, sowie die zu *Tristan und Isolde*, die vier Schriften *Kunst und Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Oper und Drama* (in 3 Bänden), *Drei Operndichtungen mit einem Vorworte an meine Freunde*, die vollständige Composition von *Rheingold* und *Walküre*, den I. Act von *Siegfried* instrumentirt, den II. nur bis zur Clavierskizze gediehn und die vollständige Composition von *Tristan und Isolde*, die in der ersten Hälfte des August 1859 vollendet wurde. Eine Fülle von Leistungen, wie sie kein andres Jahrzehnt seines Lebens wieder aufweist. 1855 hatte er eine Einladung nach London angenommen, wo er die Concerte der philharmonischen Gesellschaft leitete (aber mit seiner genialen Art, Beethoven zu behandeln, der Engländer allerhöchstes Missfallen erregte). Im Jahre 1858 erhielt Wagner die Erlaubniss von der oesterreichischen Regierung, in Venedig den Winter verbringen zu dürfen, doch musste er Italien schleunigst verlassen, als im Frühjahr 1859 der Krieg mit Sardinien und Frankreich ausbrach. Er nahm nun einen kurzen Aufenthalt in Luzern und wandte sich dann nach Paris, – wo er glaubte, seinen *Tristan* aufführen zu können. Hieraus wurde ebenso wenig als ein Plan, das damals für unausführbar verschrieene Werk in Carlsruhe auf die Bühne zu bringen; dagegen vermittelte die Fürstin Metternich die Aufführung des *Tannhäuser*, wofür Wagner die jetzt auch an vielen deutschen Bühnen in Scene gesetzte neue Bearbeitung schrieb, und die in Folge von Intrigen des Jockey-Clubs einen sehr unglücklichen Verlauf nahm. Hauptsächlich war hierbei der Umstand entscheidend, dass nach der Tradition der Grossen Oper in der Mitte des Werkes das grosse Ballet angebracht sein muss, zu dessen alleinigem Genusse sich die Mitglieder dieses Clubs um die bestimmte Zeit nach dem Theater zu begeben pflegen. Da Wagner nach dem Sängerkrieg, der in der furchtbarsten dramatischen Verwirrung endet, kein Ballet anbringen mochte und konnte, entschloss er sich, den Beginn der Oper sehr zu erweitern, was aber im gegebenen Falle keinen Nutzen versprach [von keinem Nutzen sein konnte]. Unter ungeheurem Toben, Zischen, und Pfeifen wurde das Weiterspielen unmöglich gemacht, und Wagner sah sich veranlasst, sein Werk zurückzuziehen.

In Deutschland hatte zuerst Liszt den Werken Wagners eine Heimstätte geboten, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, später *Holländer* und *Rienzi* wurden dem erstaunten Weimarer Publicum, das aber schon nach wenigen Jahren für die

Werke schwärmte, vorgeführt, und die kleine Residenzstadt an der Ilm fing an, die allgemeinste Aufmerksamkeit zu erregen. Mit dem Jahre 1853 begann der Triumphzug des *Tannhäuser* durch ganz Deutschland, welcher als beendigt angesehen werden konnte 1857, wo Berlin, der Gewohnheit gemäss als letzte Stadt, sich herbeigelassen hatte, dem Wagnerschen Werke sein Ohr zu leihen. *Lohengrin*, welcher bald folgte, fiel anfangs überall durch, und zwar mit Recht, da die Darsteller den hier gestellten Anforderungen [dieser Aufgabe] erst nach und nach zu genügen [gerecht zu werden] vermochten. So mussten die langen Scenen zwischen Ortrud und Telramund, Elsa und Ortrud, Lohengrin und Elsa natürlich ermüden, wenn sie eben nur abgesungen, nicht dramatisch belebt dargestellt wurden. Nachdem das Werk aber auf grössern Bühnen eine sinngemässe Wiedergabe gefunden hatte, und durch Gastspiele bedeutender Künstler die Anschauungen geklärt worden waren, auch der Meister selbst seine Wünsche hinsichtlich der Aufführung kundgetan hatte, aenderte sich das Verhältniss dermassen, dass *Lohengrin* an Beliebtheit den *Tannhäuser* fast überflügelte und gegenwärtig, etwa von *Freischütz* und *Zauberflöte* abgesehen, für die populärste deutsche Oper gelten kann. Wagner hatte im Jahre 1861 die Erlaubniss erhalten, einige deutsche Städte zu besuchen, im Jahr 1862 war ihm auch straffreie Rückkehr nach dem Königreich Sachsen gewährt worden. Seine Opern hatten sich die Rückkehr schon einige Jahre früher erzwungen, denn 1857 erschien *Tannhäuser*, 1859 *Lohengrin* auf dem Dresdener Hoftheater. 1861 besuchte der Meister Weimar und wohnte der dort stattfindenden Tonkünstlerversammlung bei, die zugleich den Abschluss von Liszts Wirksamkeit in Weimar darstellen sollte, zog dann nach Wiesbaden, wo er die Composition der *Meistersinger* begann (eine Erstaufführung des Vorspieles [Werkes] erfolgte in einem Leipziger Concerte, welches der sehr talentvolle Componist Wendelin Weissheimer veranstaltet hatte), und von hier nach Wien, wo er mit Cornelius, Tausig und auch Brahms in mehr oder minder engem Verkehr lebte, mit seinen pecuniären Verhältnissen aber dermassen [so] ins Gedränge kam, dass auch seine vertrautesten Freunde, die oft z.T. mit bedeutenden Beträgen ihm zu Hilfe gekommen waren, vergeblich nach einem rettenden Auswege umherschauten.

Da starb ganz plötzlich 1864 der König Max II. von Bayern, und sein 19-jähriger Sohn Ludwig, für Wagners Opern schon als Kind begeistert, folgte

ihm auf dem Throne. Er liess Wagner, der mittlerweile Wien verlassen, aufspüren, was nicht ganz leicht war, und bewog ihn, nach München überzusiedeln, indem [wo] er ihm zur Vollendung seiner grossen Pläne alle Mittel gewähren und Wagner ein sorgloses Arbeiten sichern wollte. Wagner empfand als Hauptverpflichtung die Herstellung des *Nibelungenringes* und wusste auch den König für seine Idee, ein besonderes Festspielhaus zu errichten, so zu erwärmen, dass sein [Wagners] Freund, der Architekt Semper, 1865 vom Könige beauftragt wurde, den Plan zu entwerfen und den Bauplatz zu bestimmen. Ferner dachte Wagner, eine Musikschule, die auf modernen Kunstgrundsätzen basirt, hauptsächlich tüchtige dramatische Sänger und gute Orchesterspieler bilden sollte, zu begründen; erlangte auch hierzu die Einwilligung des Königs und beauftragte den ihm seit Jahrzehnten enthusiastisch ergebenen Freund, den genialen Pianisten Hans von Bülow, der mittlerweile auch zum Capellmeister in München ernannt worden war, mit der Leitung derselben. 1865 kam, dank der hingebenden Aufopferung des Künstlerpaares Ludwig und Malwine Schnorr von Carolsfeld auch die erste Aufführung des „undarstellbaren“ *Tristan* zu Stande, und alles schien für Wagner somit die günstigste Wendung genommen zu haben, hätte nicht der Münchner Philister an der maasslosen Liberalität des jungen Königs, die er dem fremden Künstler gegenüber bewies, Anstoss genommen und, unterstützt durch die ultramontane Presse, einen Zustand heraufbeschworen, der gefährliche Dinge in Aussicht stellte. Auf Bitten des Königs verliess Wagner das drohende München; wandte sich nach der Schweiz und Südfrankreich und nahm 1866 schliesslich dauernde Wohnung in Tribschen bei Luzern. Nach München kehrte er erst Ende 1867 zurück, da die *Meistersinger* dem Abschlusse nahegekommen waren und 1868 ihre Aufführung erfolgen sollte. Dieselbe fand im Sommer dieses Jahres unter dem Jubel zahlreicher herbeigeströmter Fremden, wie der einheimischen, wieder völlig beruhigten Bevölkerung statt, und Wagner erfreute sich von nun an hohen Ansehens und grosser Beliebtheit.

Er hatte sich mit der von Bülow geschiednen Frau Cosima, Liszts Tochter vermählt (seine erste Frau war bereits 1865 gestorben) und ging nun mit Eifer an die Vollendung des *Nibelungenringes*. Es ist bekannt, wie er bei Besichtigung des grossen Bayreuther Theaters, das er daraufhin prüfen wollte, ob es für seine Zwecke taugte, von der Stadt so eingenommen wurde, dass er

sie für seinen Plan im Auge behielt, wie zum Festspielhause 1869 der Grundstein gelegt wurde, dieser Act durch eine von Wagner geleitete Auf-
führung der *Neunten Symphonie* die künstlerische Weihe erhielt und 1876
endlich die ersten drei Vorführungen der Tetralogie vor einem aus der ge-
samten Welt herbeigeströmten Publicum stattfanden. Fast alljährlich wie-
derholten sich dieselben, – im Jahre 1882 vermochte Wagner auch noch den
vollendeten *Parsifal* der Welt vorzuführen; den folgenden Winter gedachte
er in Venedig zuzubringen, und hier überraschte ihn ganz plötzlich und nach
ganz kurzem Leiden am 13. Februar 1883 der Tod. Die Heimgeleitung der
Leiche glich einem Triumphzuge, in München drängte sich die ganze Be-
völkerung zum Bahnhof, um den grossen Todten einfahren zu sehen; in Bay-
reuth, dem Schauplatz seines letzten Wirkens, ist er zur Erde bestattet wor-
den.

— — —

Als die eigentlichen Erstlingswerke Richard Wagners, die für die Literatur-
geschichte Bedeutung haben, sind die Opern *Rienzi* und *Der fliegende Hol-
länder* anzusehn. *Die Feen* würde der Meister höchst wahrscheinlich selbst
nur sehr ungern dauernd auf der Bühne dargestellt wissen [sehen]; in *Die No-
vize von Palermo*, in deren Partitur der Verfasser [ich] einst einige Blicke
werfen konnte, finden sich allerdings bedeutsame Stellen, wie z.B. das Po-
saunenmotiv aus der Erzählung des *Tannhäuser*, das nur wenig verändert aus
jenem Werke herübergenommen worden ist; doch hielt Wagner von der O-
per im Grossen und Ganzen auch nicht viel. Die einzige von ihm erhaltene
Symphonie ist entschieden von Beethoven beeinflusst und zeigt auch kecke
eigenartige Züge, gleichwol kann auch sie auf dauernde Bedeutung wol
kaum einen Anspruch erheben. Ganz anders steht es in dieser Beziehung mit
dem *Rienzi*. Er ist unbedingt den Werken der Pariser Grossen Oper zuzuzäh-
len; aber so jugendlich stürmisch und wenig gereift sich auch der Meister in
dieser Schöpfung zeigt, sie besitzt Eigenschaften, welche sie berechtigen,
neben den Werken von Auber, Rossini und Halevy als ebenbürtig anerkannt
zu werden. Da den meisten Musikfreunden unserer Zeit *Rienzi* erst näher tritt [bekannt wird],
nachdem sie mit *Tannhäuser*, *Lohengrin* und vielleicht noch späteren Werken des Meisters [ge-
hört] vertraut geworden sind, so erscheint es begreiflich, dass *Rienzi* eine gewisse Unterschät-
zung erfahren wird, die aber eben so ungerechtfertigt ist als die Ueberschätzung, welche ihm
1842 nach seiner ersten Aufführung in Dresden während eines Jahrzehntes und auf Kosten von
Holländer und *Tannhäuser* zu Teil ward. Freilich findet sich die virtuose Technik ei-

nes Meyerbeer hier nicht, auch entfaltet Rossini im *Tell* höhere melodische Schönheit und verfügt Auber in der *Stummen* mit viel grösserer Sicherheit über seine Mittel, – aber trotzdem sind dem *Rienzi* Vorzüge zu eigen, die ihn uns näher führen als die sämtlichen Meyerbeerschen Opern. Denn es ist ein ehrliches Werk, es waltet Schwung, Begeisterung, Feuer darin und auf den blossen, sinnetäuschenden Effect ist nichts berechnet; die poetische Grundidee des Ganzen wird durch die Musik nicht verdeckt oder erdrückt, und von sogenanntem Opernblödsinn, wie er in den Meyerbeerschen Opern massenhaft sich findet, ist nirgends eine Spur zu bemerken.

Kann auch von einer wirklichen Dichtung noch nicht die Rede sein, gibt sich der Text als ein in hergebrachter Weise zusammengestelltes Opernlibretto zu erkennen, so muss man doch zugestehn, dass dasselbe unzweideutig die grosse Bühnenpraxis des Autors verrät und mit wirklich dramatischem Verstande angelegt und ausgeführt worden ist. Dazu ist der Held selbst eine prachtvolle Figur, mit der wir eben so leicht sympathisiren wie mit Masaniello, ja mehr noch, da sie noch vornehmer gehalten ist und noch höhere Ziele anstrebt, und die sich unendlich hoch erhebt über die traurigen Gestalten Meyerbeers wie *Robert*, *Prophet*, *Vasco de Gama*, ja selbst *Raoul*, da alle eigentlich nur als Tenorpartien, nicht als Menschen von Fleisch und Blut uns gegenüber treten. *Rienzi* will das durch die Kämpfe grosser Familien aufs äusserste gesunkene Rom wieder heben, es gelingt ihm, die angestrebte Umwälzung zu verwirklichen und als Tribun an die Spitze des Staates zu treten; als er beim Siegesfeste aber durch den Dolch der Verschwornen bedroht wird und nachdem er [aber], dem Stosse glücklich entgangen, sich vertheilen lässt, die Schuldigen zu begnadigen, wendet sich das Glück von ihm; denn die Verschwornen brechen die zugesagte Treue, der Papst lässt ihm seinen Fluch verkünden, und das wetterwendische Volk begräbt ihn unter den Trümmern seiner Wohnung, nachdem er vergeblich noch einmal an die Volksmassen appellirt hat.

Für einen solchen hochstrebenden Character [wie *Rienzi*], der im eigentlichen Sinne tragisch zu nennen ist, da er gewissermassen durch das Uebermaass seiner Vorzüge zu Grunde geht, kann man sich leicht begeistern; da nun im Uebrigen auch noch sehr farbige und schöne Bilder auf der Scene dargeboten wurden, da das Textbuch sich bis zuletzt als spannend erweist und zündende Chöre, eine prachtvolle Instrumentation das ihrige zum Gelingen beitragen, so erscheint es fast sonderbar, dass *Rienzi* eben nur in Dresden dies grosse Aufsehn erregte, und nicht gleich, ähnlich wie elf Jahre später der *Tannhäuser*, durch [Europa] Deutschland einen Siegeszug begann. Was die eigentliche Musik betrifft, so ist ja nicht zu läugnen, dass die Instrumentation wie die [ähnlich] der *Stummen* als etwas grelle Decorationsmalerei [decorativ] zu bezeichnen ist. Müssen wir zugeben, dass Auber mit grösserer Meisterschaft das Colorit handhabt, so ist Wagner vielleicht etwas mehr Vornehmheit zu eigen. Die Melodik ist frisch und ungezwungen, scheut aber auch manchmal vor Trivialitäten nicht zurück. Die Harmonisirung ist nicht immer

geschickt, öfters gewagt und hart, überraschende Neuheiten, wie sie sich z.B. im schönen Chore der Friedensboten geltend machen, lassen aber den spätern Meister oft genug voraussehen.

Die Musik ist ferner durchaus dramatischer Art, sie geht Hand in Hand mit der Dichtung; nur geringe Concessionen für sich fordernd, hemmt sie den Fortgang der Handlung fast nirgends und stellt sich damit wieder auf den Boden der *Stummen*, den Meyerbeer verlassen, indem er zwar auch dramatisch aufzuzagen und interessiren, nebenbei [andererseits] aber durch Coloraturgesang, Ballet und andre Äusserlichkeiten soviel Effect als möglich erzielen wollte. Von besonderem Glanze im *Rienzi* erweisen sich [sind] die zündenden Chöre, unter denen besonders auf die des III. Actes, wenn er ungekürzt gegeben wird, hingewiesen sei.

Für hochbedeutend sind auch anzuerkennen die Hauptteile des II. Finales, dessen Höhepunct das sehr schöne G-Dur-Ensemble bildet, dem dann freilich ein recht triviales C-Dur-Allegro angehängt ist. Ferner wirkt ganz erschütternd die Schlusscene des IV. Actes und finden sich sehr ergreifende Züge im Gebete des V. Aufzuges und der grossen Scene zwischen Rienzi und seiner Schwester Irene. Dass die Partie des jungen Adriano noch einer Frau zugeteilt worden war, mag als die bedeutendste Concession Wagners an den hergebrachten Opernstyl angesehen werden, allerdings verdankte er derselben die Mitwirkung der grossen Schröder Devrient, die mit dieser Rolle eine Meisterleistung geboten haben soll. Für Tichatschek, dessen silberhelles Material den Ton der Trompete überstrahlte, war in *Rienzi* eine Partie geschaffen worden, wie er keine zweite in seinem Repertoire besass. In der That möchte man immer einen Tenoristen von Tichatscheks Stimmmitteln herbeiwünschen, wenn eine gelungene Aufführung des *Rienzi* statt haben soll, ein solcher wird aber dann auch sich vergeblich nach einer dankbaren Rolle umsehn.

Wie schon gesagt, fällt die Ausarbeitung des *Holländers* hinsichtlich der Zeit insoweit mit der des *Rienzi* zusammen, als der *Holländer* zwar später geplant und angelegt, aber noch früher zur Vollendung gelangt ist als sein Vorgänger. Mit dieser Oper hatte Wagner bereits dem Pariser Styl den Rücken gekehrt, sich der deutschromantischen Musik, die Spohr, Weber, Marschner gepflegt hatten, zugewandt, und, was bedeutsam ist, als Dichter einen mächtigen Schritt nach vorwärts getan. Gegenüber dem äusserlich prächtigen, farbenreichen italienischen Gemälde erscheint das norwegische allerdings monoton, trübe und düster, aber was an gefangennehmender Sinnlichkeit ihm abgeht, das wird reich ersetzt durch die grossartige ergreifende Sprache des Gemütes und des Herzens. Wagner tritt mit diesem Textbuche zum ersten Male als Dichter vor uns hin, und es ist bezeichnend, dass die erlösende Liebe des Weibes, die in so manchen andern seiner Dichtungen wiederkehren sollte, auch hier schon als Hauptidee sich bemerklich macht. Ein ausserordentlicher Fortschritt ist besonders zu bemerken in der Diction des Buches; die Verse, auf welchen das herrliche Duett des II. Actes sich auf-

baut, sind von hoher Schönheit, und es will mich fast bedünken, als ob Wagner an Einfachheit, Klarheit, und Ebenmässigkeit in den folgenden Operndichtungen kaum etwas gleichwertiges hervorgebracht habe. Die Musik unterscheidet sich ganz wesentlich von der des *Rienzi*. Feinere Ausarbeitung zeigt sie eigentlich nirgends; sie ist vielmehr im decorativen Styl, in grossen starken Zügen hingeworfen und nicht ganz frei zu sprechen von Monotonie, die sich besonders im I. Acte und besonders in der sehr langen Einleitungsnummer des III. Aufzuges geltend macht. Aber was Spohr mit Recht an diesem Werke rühmte, dass man aus ihm den hohen Kunsternst sprechen sähe, der den Autor auszeichnet, – das wird beinahe [fast] durch jedes Blatt dieser Partitur bewiesen, die von Concessionen an den hergebrachten Opernstyl fast nur eine Coloratur-Cadenz und die zu lange Ausdehnung eines Chors aufzuweisen hat.

Die poetische Grundstimmung beherrscht den Componisten vollständig, er strebt höchste Treue an in der Darstellung, und die tiefe Innerlichkeit in der Gefühlssprache der beiden Hauptpersonen lässt uns erkennen, wie wenig Gewalt der rein äusserliche Glanz der grossen Oper schon jetzt noch über ihn besass.

Der Holländer auf einer seiner unzähligen Fahrten wird ans Ufer gestossen, neben das Schiff eines alten norwegischen Seefahrers, der nach Hause reisen will; die Schätze des vornehm aussehenden Fremden reizen die Habgier des Alten, der gern auf den Vorschlag, ihn zu seinem Schwiegersohn zu erwählen, eingeht. Senta, die Tochter, hat von je einen eigentümlichen Zug empfunden zum Bilde, das den *Fliegenden Holländer* darstellt; sie empfindet jenes Mitleid, dessen Wiedergabe der Meister zu seinen liebsten künstlerischen Aufgaben zählte, und der später im *Parsifal* seine höchste Verklärung gefunden hat; und sie empfindet es so stark, dass sie darüber die Bewerbungen eines jungen treuen Burschen, der nur an sie denkt, gänzlich übersieht. Als die beiden Hauptpersonen einander gegenübergestellt werden, ergibt sich von selbst eine der allereigentümlichsten Scenen, die die Opernliteratur kennt. Lange stehn sie in gegenseitiges Anschauen verloren, langsam nur winden sich bei beiden die Empfindungen vom Herzen los und kleiden sich in Worte und Töne. In meisterhafter Weise hat Wagner die tiefe Erschütterung des unheimlichen, oft getäuschten, verfehnten Seefahrers gekennzeichnet, der in diesem schlichten Mädchen ein Ideal, ein Gesicht seiner Träume wiederfindet das ihm endliche Erlösung verspricht, und mit gleicher

Meisterschaft und gründlicher Kenntniss der zartesten Regungen eines Mädchenherzens wird die Wandlung dargestellt, die sich in Senta vollzieht, sie aus ihrer Erstarrung zu reger Theilnahme übergehen lässt und schliesslich dem Holländer in die Arme führt. Ganz den Gesetzen des Dramas entsprechend bildet diese Meisterscene den Mittelpunkt und eigentlichen Abschluss des II. Actes sowie den Höhepunkt des ganzen Werkes in Bezug auf poetische wie musicalische Schönheit. Im III. Acte werden die Bewohner des Holländerschiffes, welche sich gar nicht regen wollen, von den norwegischen Schiffern und Mädchen verhöhnt, bis sich endlich eine unheimliche Bewegung im fremden Schiffe kundgibt, die bei den Norwegern grausige Gefühle hervorruft. Erik, der Verschmähte, naht sich Senta in Verzweiflung, erinnert sie an frühere vertraute Stunden und wird vom Holländer überrascht, welcher sich auch diesmal verraten wähnt und, mit einem Fluche auf sein Schiff springend, die Segel lichten will. Aber Senta, ins Meer springend, weihet sich ihm in ewiger Treue, und die erstaunten Strandbewohner sehn den durch ungebrochne [treue] Liebe Erlösten, mit Senta vereinigt [in einer Wolke himmelswärts]

Auch [Schon] dass Wagner den bekannten [einen solchen] hochpoetischen, durchaus versöhnenden, nicht etwa leicht zu findenden Schluss für diese pessimistisch gestimmte Sage zu entdecken vermochte, zeugt für seine ganz entschiedene dichterische Begabung. Ueberdies [Auch] ist ihm in diesem, allerdings der feineren Einzelausführung ermangelnden Werke, das eigentlich nur auf eine einzige grosse Scene hinzudrängen scheint, neben der alles andere als nebensächlich und wenig bedeutend sich kund gibt, etwas gelungen, was er später nicht mehr zu bieten vermochte, er hat eine kurze Oper von nur 2 ½ Stunden geliefert, die aber die höchsten Aufregungen und Erschütterungen bietet und aus der wir mit völliger poetischer und grosser musicalischer Befriedigung herausgehn.

Soll noch mit einigen Worten der speciell-musicalischen Leistung gedacht werden, die Wagner hier geboten hat, so ist vor allem die grosse Treue und Anschaulichkeit des Colorits zu rühmen. Nur einen Anfangstact der Overture brauchen wir zu vernehmen, und wir befinden uns auf der See, mitten im Sturme. Das Spinnerlied der Mädchen, das Steuermannslied gleich im Anfang, der flotte Matrosengesang im III. Acte, alles berührt so echt norwegisch, spiegelt in so glücklicher Art die Realität wieder, ohne dem musicalischen Elemente Gewalt anzuthun, dass man über diese früherreichte Meisterschaft in der treuen Zeichnung des Darzustellenden nur erstaunt sein kann. Vorzüglich ist dann das erste Auftreten des Holländers und sein Seelenleben in der grossen Arie gezeichnet, deren Schluss durch den einsetzenden Chor ein so unheimliches Gepräge

erhält. Die Scene zwischen Holländer und Daland erscheint im Anfange dem mit dem hier herrschenden Wagnerschen Musikstyle noch nicht Vertrauten ein wenig monoton und reizlos. Es kann aber getrost behauptet werden, dass bei näherer Kenntnissnahme sie nur gewinnt, und dass eine liebevolle und kunstverständige Darstellung sehr viel dazu thun kann, ihr allgemeinere Sympathien zu erringen.

Den Höhepunct in musicalischer Beziehung bietet das herrliche, berühmte Duett, und zwar besonders in seiner ersten Hälfte. Die Coloraturen, mit denen es ausgestaltet ist, verunstalten es zwar nach unsern heutigen Anschauungen, doch kann eine discrete Ausführung hier sehr wohlthätig wirken. Die zweite Hälfte nähert sich mehr dem gebräuchlichen Opernstyle, was insoweit nicht unvorteilhaft ist, als mit dem Duette der Act nicht schliesst, vielmehr Daland hereintritt, um das ersehnte Resultat der Unterredung zu vernehmen, und der Componist also doch genötigt geworden wäre, von der Höhe des im ersten Teile des Duettes eingehaltenen Styles etwas herabzusteigen. Dieser erste Teil gehört aber zum allerschönsten, was der Meister als Musiker geschrieben; und diejenigen, die im spätern Wagner keine Melodie mehr finden, können sich hier an einem melodischen Springquell laben, der während der geringen Dauer des Teiles nicht versiegt und vielleicht mit dem allermeisten Rechte als unendliche Melodie bezeichnet werden könnte. Vergessen sei auch nicht die prächtige Ballade der Senta, welche von den Leiden des unglücklichen Holländers berichtet, und die sehr originelle wilde Overture, der Wagner später einen höchst edel, etwas im *Tristan*-Styl gehaltenen, aber doch mit dem Ganzen gut zusammenstimmenden Abschluss gegeben hat. (Erik hat einige melodische Brocken zu singen [erhalten] von mehr conventioneller Art, die, wenn sie süsslich vorgetragen werden, den Character in einem ganz falschen Lichte erscheinen lassen würden. Wagner sagt nämlich selbst, Erik sei durchaus nicht als der landläufige Tenore amorofo aufzufassen, vielmehr als ein echter Sohn des Nordlandes, finster [verschlossen, argwöhnisch und leidenschaftlich].)

Mit diesem Werke hatte Wagner gewissermassen den Schlussstein geliefert zur deutsch romantischen Oper, die mit Spohrs *Faust* ins Leben getreten war, als deren höchste und populärste Leistung sich der *Freischütz* darstellt und deren letzte bedeutendere Frucht Marschner in dem 1833 veröffentlichten *Hans Heiling* geboten hatte. Da nach den 1836 erschienenen *Hugenotten* [*Jüdin* von Halevy] die Grosse Pariser Oper ebenfalls ihre Glanzzeit [abgeschlossen] hinter sich sah, so kann man den *Rienzi* als deren Schlussstein ansehen, al-

so sagen, dass mit *Rienzi* und *Holländer* Wagner für zwei gleichzeitige Perioden das Ende veranschaulicht [den Abschluss darstellt] und dass die Möglichkeit nun geboten war, [dass] aus der Verschmelzung der beiden Style etwas hervorgehen zu lassen [konnte], was sich über die Leistungen der betreffenden [beider] Epochen erhob.

Dies geschah, als Wagner den *Tannhäuser* schrieb [auf die Bühne brachte] und damit den ersten directen Schritt that nach dem angestrebten musicalischen Drama. Ist die Diction der Dichtung vielleicht hinter der des *Holländers* zurückstehend, so zeigt sich im Bezug auf die eigentliche dramatische Anlage [scenische Anlage, auf Berechnung] der Meister doch hier in weit glanzvollerm Lichte. Dabei sei [muss ich] gleich bemerkt, dass [ich] in der neuern sogenannten Pariser Bearbeitung kein[en] Fortschritt, sondern nur eine arge Entstellung der ursprünglich so einheitlichen Schöpfung zu erblicken ist, und man wünschen möchte, die allererste und keuscheste Behandlung des Opern-schlusses [Stoffes möchte] auch an Stelle des gegenwärtig beliebten wieder in sein Recht gesetzt zu sehen [werden]. – Venus würde dann nicht nochmals in Person auftreten, und auch Elisabeth nicht im Sarge auf die Bühne gebracht werden. In der ersten Bearbeitung hatte Wagner nämlich nur durch rosige Schimmer den Venusberg gewissermassen ahnen lassen, während, nachdem der Spuk verschwunden, die von der Wartburg tönende Sterbeglocke den Tod der Jungfrau [Heiligen] verkündete. Mit den Worten „Heilige Elisabeth, bitt für mich“ sinkt Tannhäuser zusammen, worauf [während] die jüngern Pilger mit dem grünenden Zweige aus Rom zurückkehren. Der ganze Venusberg soll, wie die Oper ursprünglich angelegt ist, ja nur als ein Spuk sich darstellen; Tannhäusers erste Worte drücken Uebersättigung aus; er sehnt sich nach der deutschen Erde, nach Frühling und Vogelgesang zurück; angesichts einer solchen Disposition erscheint darum die ungeheure Ausdehnung der Venusberg-Szene als eine die Verhältnisse des gesammten Kunstwerkes schädigende Aenderung. Die frühere Bearbeitung hat dann ausserdem noch den Vorzug, dass sie eine Musik enthält aus einem Gusse, während in der neuen Bearbeitung der *Tristan*-Styl in bedenklicher und unangenehm auffälliger Weise mit dem viel einfacheren *Tannhäuser*-Style von 1845 contrastirt. In der dramatischen Anlage des Ganzen zeigt sich Wagner als echter Dichter und berufener Dramatiker von Gottes Gnaden. Nachdem Venus versunken ist, Tannhäuser sich plötzlich an den Fuss der Wartburg versetzt sieht, war an

den Dramatiker die ernste, schwer zu lösende Frage getreten: Was nun? Es ist vielleicht noch immer nicht genügend beleuchtet worden, in wie genialer Weise diese Schwierigkeit besiegt worden ist, und wie echt dramatisch sich in Folge dessen grade die betreffende Scene darstellt. Der Hirtenknabe bläst auf der Schalmei und singt ein harmloses Frühlingslied. Das ist die Verwirklichung dessen, wonach Tannhäuser im Hörselberge sich geseht; die Pilger kommen, um nach Rom zu wallen, Vergebung ihrer Sünden zu erlangen, das ist die plötzliche Erkenntniss der grossen Schuld, die Tannhäuser durch sein Verweilen im Venusberge auf sich geladen. Nachdem beide Eindrücke auf ihn gewirkt haben, sinkt er erschüttert zusammen, und betet. – Eine lange Zeit, Jahrzehnte hindurch, war es gebräuchlich, Wagner als Dichter zu verspotten; besonders die zeitgenössischen Dramatiker, hauptsächlich der sogenannten jungdeutschen Schule angehörnd, sprachen nur von den „Operntexten“ des Herrn Wagner und hatten ein mitleidiges Lächeln in Bereitschaft, wenn man von Wagner als Dichter redete. Es dürfte aber keiner die Genialität besitzen haben, eine solche Scene wie die eben erwähnte zu erfinden, solchen Schwierigkeiten mit solch dramatischer Meisterschaft zu begegnen.

Im II. Acte stiess man sich lange am Sängerkrieg, den man langweilig fand, weil man ihn nicht darzustellen wusste. Langweilig berührt jetzt nur noch die gar zu ausgedehnte Anrede des Landgrafen, die auch musicalisch noch ein wenig altväterisch im hergebrachten Recitativstyle mit eingeschobnen Instrumentalunterbrechungen behandelt ist. Der Sängerkrieg selbst erscheint [mir] in der Anlage ganz vortrefflich geplant; er führt mit energischer Steigerung der Gegensätze endlich zu dem verzückten Taumelgesange Tannhäusers, nach welchem die hereinbrechende Verwirrung unvermeidlich wird [ist]. Das folgende Finale mit dem Anstürmen der Ritter, der Fürbitte der frommen Jungfrau, der Verzweiflung des Schuldigen, endlich noch dem vom Thale heraufklingenden Gesang der Pilger, der Hoffnung auf Erlösung gewährt, könnte von keinem Dichter besser und wirksamer gestaltet werden. Der III. Aufzug steigert nun noch die erhaltenen Eindrücke um ein Bedeutendes. Nachdem mit den zurückgekehrten Pilgern Tannhäuser nicht wiedergekommen, Elisabet ihr Herz im Gebet ausgeschüttet und der Wartburg zugeschritten, Wolfram in schöner dichterischer Einsamkeit zurückgeblieben ist, der vom Papst Verfluchte die Bühne [Scene] betreten, entrollt sich vor uns eine Scene, die früheren Operncomponisten in Musik zu setzen wol unmöglich erschienen sein möchte, durch Wagners geniale musicalische Behandlung aber so wirksam geworden ist, dass sie von keiner andern, in seinen sämmt-

lichen Werken an Wirkung [Effect] überboten wird. Ihren Höhepunkt erreicht sie an der Stelle, wo Tannhäuser nach der Venus zurückverlangt und die sinnlichen Klänge sich wieder vernehmen lassen, die Wolfram mit Schauer erfüllen. Wenn mit dem Bannspruche des letzteren „Denk an Elisabeth“ der Spuk gestorben ist und die weihvollen Klänge des Trauerchores erschallen, erfahren wir einen der ergreifendsten Eindrücke, der von der Bühne herab geboten werden kann.

Was die Musik als solche, allein betrachtet, angeht, so ist nicht zu läugnen, dass für Wagner hier ein enormer Fortschritt constatirt werden muss. Ein Liebesduett wie im *Holländer* hat er nicht geboten, dasjenige in As-Dur des II. Actes berührt der andern Musik des *Tannhäuser* gegenüber sogar etwas conventionell. Es gibt in der That auch noch einige schwächere Partien in diesem Werke, wozu ich die an Venus gerichteten Lieder, wenigstens in der jedesmaligen ersten Hälfte, die Anrede des Landgrafen vor dem Sängerkriege und die unglücklich monotone Violinfigur, die den Choral am Schluss der Ouverture begleitet, rechnen möchte. – Aber dagegen – ein wie ungleich reicheres musicalisches Leben regt sich hier allenthalben als wie im *Holländer*. Wie originell und farbenprächtig ist die Venusbergmusik erfunden, wie ausserordentlich schön ist die Sehnsucht Tannhäusers nach der Erde geschildert, sowie der Zorn der Venus in dem prachtvollen Gesange: „Hin zu den kalten Menschen flieh“. Nur die Verlockungsscene erscheint ein wenig dürftig, und diese, aber auch nur diese allein, hat in der neuern (Pariser) Bearbeitung entschieden gewonnen.

Dann kommt das entzückende Hirtenlied, der in den Modulationen zwar durchaus moderne, aber doch die Empfindung getreu wiederpiegelnde Pilgergesang und schliesslich das wunderschöne I. Finale. Stellen wie „*Ge-grüsst sei uns der edle Sänger*“, sowie das länger ausgeführte, mit einem prächtigen Ensemble schliessende: „*O kehre zurück*“ hätte auch Weber nicht wärmer und melodischer gestalten können.

Die erste Soloscene der Elisabeth, die fast noch als Arie gelten kann, mit dem reizenden Orchestervorspiel, wollte im Anfang, auch als *Tannhäuser* durchschlag, gar nicht gefallen, hat sich später aber eine ganz ansehnliche Popularität errungen. Die dem Duett vorhergehenden Gesänge von Elisabeth und Tannhäuser sind von höchster Schönheit; auch die kurze Scene zwischen dem Landgrafen und seiner Nichte entfaltet insbesondere instrumentalen Reiz, wenn auch der Beherrscher Thüringens im Geiste des hergebrachten

Opernstyles mehr als notwendig veranlasst wird, seine tiefsten Basstöne zur Erscheinung zu bringen.

Es folgt dann der weltbekannte Einzugsmarsch, der sehr reizende kleine Marsch, der das Auftreten der Sänger markirt, der schon erwähnte Liederkampf derselben und das gewaltige Finale. Meyerbeer lässt bei derartigen Finales alles mitsingen, was mit oder ohne Menschenverstand auf der Bühne Platz hat. Wie im IV. Acte des *Robert* das normannische Landmädchen Alice und ihr Verlobter, der, durch Bertram verführt, sie aber bereits im III. Acte verlassen hat, in das Gemach der sicilischen Prinzessin Isabelle gelangen, ist mir zu jeder Zeit unerfindlich geblieben. Wagner lässt, nachdem Tannhäuser bekannt hat, dass er im Venusberg gewesen, die Frauen entrüstet die Halle verlassen und beraubt sich dadurch für das Finale der grossen Wirkungen, die ein gemischter Chor hervorbringen kann. Aber die Tugend der Wahrhaftigkeit belohnt sich, er gewinnt durch die Gegenüberstellung der einzigen Elisabeth und eines wild stürmischen Männerchores die Möglichkeit, so eindringlich zu den Herzen zu sprechen, wie es ihm bei dem Zurückbleiben des Frauenchores nicht gelungen [möglich gewesen] sein dürfte. Meisterhaft ist das erste Anstürmen, das Zurückbäumen vor der sich dazwischen werfenden Elisabeth, das aufs Neue Wiederanstürmen und die endliche Beruhigung gezeichnet. Die Fürbitte der Jungfrau ist aus der tiefsten Seele empfunden und muss stets ergreifend wirken, ebenso das verzweiflungsvolle Solo des Tannhäuser (gewöhnlich gestrichen), die mächtige Steigerung des H-Dur-Ensembles und der schöne verklärte Schluss. Seit Spontini war etwas derartiges in Bezug auf Ensemble in der Oper nicht wieder geleistet worden, und in Bezug auf Herzenswärme und Gemütsiefe hatte Wagner hier auch Spontini weit hinter sich gelassen. Das nun Folgende steht zwar nicht ganz auf derselben Höhe, sichert aber immerhin dem Acte einen glänzenden Abschluss, umsomehr als der aus dem Thale heraufklingende Pilgerchor dicht vorm Ende äusserst überraschend wirkt, ebenso wie das jähe Fortstürzen Tannhäusers, der mit den Worten „Nach Rom“ den Saal verlässt.

Im III. Acte schliesst sich eine musicalische Perle an die andre. Die viel angefeindete Entreactsmusik, die die Pilgerfahrt nach Rom schildern soll, verlangt nur eine sinngemäße Wiedergabe, um durchaus verständlich zu sein und nichts weniger als langweilig zu wirken. Die ersten Töne Wolframs berühren in ihrer einfachen Schlichtheit ergreifend, ebenso das ganz schlichte

und doch so vornehme Gebet, das Elisabet anstimmt, nachdem die Pilger vorübergezogen sind. Es folgt dann der weltberühmte *Abendstern* und die gewaltigste Scene des Ganzen, in welcher der mit dem Papstfluche belastete Tannhäuser Wolfram sein unseliges Geschick mittheilt. Nur dem Genie konnte beschieden sein, eine so lange Erzählung so kurz erscheinen zu lassen und durchaus zur Musik umzugestalten. Ihren Höhepunct erreicht sie, als Tannhäuser nach dem Venusberg zurückverlangt und der sinnliche Taumel des Orchesters mit überwältigender Macht alle andren Empfindungen zurückdrängt; wunderbar wirken dann aber die frommen Klänge der Trauernden, die in so einfacher und doch so unendlich schlagender Weise den Gegensatz des christlichen Glaubenslebens zur Erscheinung bringen. Die erschütternde Wirkung grade der Schlusscenen sowie das reiche musicalische Leben, das das ganze Werk durchflutet, scheint Bürgschaft dafür zu geben, dass hier etwas Unsterbliches geleistet worden ist, was sich ebenso lange lebendig erhalten wird wie die classischen Werke, denen bereits von der allgemeinen Stimmung Unsterblichkeit zugesprochen worden ist.

Lohengrin ist lange nicht so aufregend gehalten wie *Tannhäuser* und weist kein solches Finale wie das II. seines Vorgängers auf, noch eine solch gewaltige Scene wie die letzte zwischen Tannhäuser und Wolfram. Aber im Styl hat sich Wagner wieder höher gehoben, von der hergebrachten Oper weiter entfernt, noch weniger Concessionen an die Sänger gemacht (eigentlich fast gar keine mehr) und dabei, was ich für eine Hauptsache halte, noch höhere rein musicalische Schönheit angestrebt als im vorhergehenden und eigentlich auch jedem der nachfolgenden Werke. *Lohengrin* selbst in seiner Unnahbarkeit ist zwar eine durchaus sympathische, aber lange nicht so interessante Erscheinung wie der nervös-leidenschaftliche Tannhäuser, dagegen entfaltet Elsa, gewissermassen die ins Hoheitvolle erhobne Potenz der Agathe, einen uns durch mädchenhaften, mysteriösen Reiz (der uns fast noch mehr wie Elisabet und Senta bezaubert; auch ist Wagner ausserdem mit der Zeichnung der Ortrud ein Meisterstück gelungen, wie ein gleich dämonisches sich vorher wol in der deutschen Opernliteratur nicht so bald wieder auffinden lassen dürfte.)

Die Dichtung ist so bekannt, dass wir nicht auf dieselbe einzugehn brauchen; der feine Zug, den Wagner aber hinzugefügt zur alten Sage, dass nämlich Elsa, bevor sie sich ihrem Gemale zu eigen gibt, genaue Kunde von ihm und

seinem Wesen erlangen will, – zeugt wieder von der tiefen Herzenskenntnis und der grossen dramatischen Kraft des Künstlers.

Von der hier entwickelten dramatischen Kraft Wagners ein andres Zeugnis anzuführen, sei uns [kann ich mir nicht versagen] auch nicht versagt: Es betrifft die Behandlung, die die Katastrophe erfahren hat. Vier Edle haben sich geschworen, Lohengrin in der Brautnacht zu ermorden; Lohengrin ist mit Elsa allein; aus dem Liebesgeflüster Elsas ist allmählich der Drang nach unseligem Wissen, mühsam von Lohengrin bekämpft, herangewachsen, ernste Warnungen, feierliche Drohungen haben nichts mehr genützt, Elsa hat die verhängnisvolle Frage getan und – ja, wie würde sich nun die Situation auf der Bühne gestalten? Lohengrin hätte zu klagen „Weh, nun ist all unser Glück dahin“, die zusammengesunkene Elsa den Frauen zu übergeben und das Gemach zu verlassen; ein sehr mattes Bild, wenn wir es mit dem vergleichen, das Wagner thatsächlich geboten hat. Die Frage ist getan, Elsa erblickt die Verschwornen: „Rette dich – dein Schwert!“, ruft sie, indem sie ihm die Waffe reicht; Lohengrin streckt Telramund, der sich den Verschwornen als Anführer zugesellt hatte, zu Boden, die anderen verlassen das Gemach; scheinbar hat Elsa ihn gerettet, in Wahrheit aber durch die unselige Frage vernichtet; etwas handgreiflich Aufregendes, Ungeheures ist auf der Bühne vorgegangen, aber es ist nur gewissermassen ein Widerschein von der viel unseligeren That, die durch Elsas Ungehorsam erzeugt worden ist und nun beider Liebenden Glück zerstören muss. In solchen Zügen zeigt sich der von Gottes Gnaden zum Dramatiker berufene Künstler, und aus ihnen könnten alle lernen, die lernen wollen, von ihnen sich diejenigen beschämen lassen, die an Wagners Dichterkraft gezweifelt oder gar sie bespöttelt haben. Es ist [mir] interessant, dass gerade in diesen Werken einer frühern Epoche sich die Dichterkraft mit einer solchen Entschiedenheit documentirt hat, und es war in Folge dessen vielleicht nicht unnütz, auf diese betreffenden hochbedeutenden Züge hinzuweisen. –

Was die specielle Musik betrifft, so kann nicht geläugnet werden, dass *Lohengrin* einige müde Partien zeigt; wie z.B. in der grossen Scene zwischen Telramund und Ortrud im II. Act, mehr noch in der zwischen Ortrud und Elsa, und in einigen Stellen aus der zweiten Hälfte des III. Actes dies sich zu erkennen gibt. Auch scheut der Meister hie und da nicht vor Härten und recht gewaltsam schnellen Modulationen zurück, wenn es gilt, plötzlich seine C-Trompeten auf der Bühne erschallen zu lassen: Einzelheiten, die etwas geschmeidiger, geschickter, feiner hätten gestaltet werden können, und beim

228

ersten Erscheinen des *Lohengrin* von Künstlern rein academischer Anschauung zu musicalischen Unthaten aufgebauscht worden sind, in Folge deren die besagten Künstler sich befugt glaubten, Wagner für unmusicalisch erklären zu dürfen. Aber was will das alles besagen gegenüber der Fülle von Schönheit, die grade in diesem Werke flutet. Das Vorspiel ist einfach als ein musicalisches Wunder zu bezeichnen; denn von derartiger Musik hat vorher niemand eine Ahnung gehabt. Contrapunctistisch ist vielleicht der erste Schleier, der sich über das Hauptthema legt, noch [recht] anfechtbar, wenn aber nach *A* zurückgegangen wird, bekommen wir auch sehr schöne Arbeit zu kosten. Ueber den unendlichen Farbenzauber und die nicht zu läugnende absolute Schönheit der melodisch-harmonischen Erfindung ist überhaupt kein Wort zu verlieren. –

Im I. Acte fesselt vor Allem Elsas Auftreten und der eigentümlich mädchenhafte Zauber, der nicht nur im Colorit, sondern in der gesammten Musik dieses Auftreten umhaucht; das Erscheinen Lohengrins und der aufgeregte Chor, der es begleitet, ist als eine That, und zwar eine Neuthat, auf musicalischem Gebiete anzuerkennen; aehnliches ist vorher, auch von Spontini nicht entfernt geboten worden. Es ist ja wahr, dass diese Musik aufregend genannt werden muss; aber ist das ein Vorwurf? Es ist eine Anerkennung; denn diese Menschen, die den Schwanenritter kommen sehen, sind alle im höchsten Grade aufgeregte, und wenn dem Künstler Wagner gelang, dies wahrheitsgetreu in Musik wiederzuspiegeln, so hat er aber gezeigt, dass er mehr vermochte als Marschner, der, als die Jüdin verbrannt werden sollte, sich mit einer blossen Trompetenfanfare, die Löwenherz' Ankunft verkündigt, beholfen, die Aufregtheit der auf der Bühne Anwesenden aber gar nicht in Betracht gezogen hat. Die Wechselgesänge Lohengrins und Elsas sind frühzeitig selbst von Gegnern Wagners als hinreissend schön anerkannt worden; die kurzen Gesänge des Heerrufers, das prachtvolle Gebet, insbesondere das imposante I. Schlussensemble haben von jeher bei jedem Publicum gezündet.

Im II. Act enthält die grosse Scene zwischen Ortrud und Telramund zwar Bedeutsames, doch hat erst in dieser Beziehung der Künstler in spätern Opern uns viel Meisterhafteres geliefert.

Entzückend ist Elsas Balconscene sowie der Schluss der grossen Scene mit Ortrud. Sehr angenehm realistisch berührt das Erwachen der Burg, die prächtigen frischen Männerchöre und der in jeder Art vornehme, edle und wunderbar für Chor und Instrumente gesetzte Frauenzug. Auch das ganz bedeutende c-Moll-Ensemble, das oft genug gestrichen wurde, muss als ein vorzügli-

ches Stück hervorgehoben werden. Der Frauenzug, zuerst in *Es*, später in *C* gesetzt, beschliesst diesen II. Aufzug in feierlicher, hochgesteigerter Weise. Die Entreactmusik des III. gehört zu den allerpopulärsten Dingen, die Wagner geschrieben. Sie könnte etwas symphonischer gehalten sein, obwohl im Mittelsatze sich sehr reizende nachahmende Wendungen finden; die enorme Frische der ursprünglichen melodischen Erfindung überwiegt aber so, dass der Eindruck jedesmal ein momentan gefangen nehmender bleiben wird. Im Liebesgespräch (denn Duett kann man es wohl nicht mehr nennen) hat Wagner auf Effecte wie Meyerbeer in den *Hugenotten* verzichtet; gut dargestellt, wird dasselbe aber nicht allein seine Wirkung thun, sondern uns besonders klar machen, dass gerade in dieser hochbedeutenden Scene der Meister etwas geleistet hat, was ihm nicht vergessen werden soll, nämlich die Befreiung des musicalischen Dramas vom conventionellen Liebesduett – eine Befreiung, die auch im *Tannhäuser* und *Holländer* nur zum Theile erfolgt war.

Das „*Fühl ich es süß zu Dir, mein Herz, entbrennen*“ würde allein zeugen für Wagners melodische Kraft; grösser allerdings zeigt er sich, als Elsa, ausser sich gerathend, den Schwan zu sehn glaubt, der Lohengrin wieder entführen wird, als das Fragemotiv mit collossaler Gewalt vom Orchester angestimmt wird, und trotz Lohengrins verzweifelter Abmahnung sie endlich die verhängnisvolle Frage thut. Hier bleibt demjenigen, der in der Oper nur das Drama sehn will, nichts zu wünschen übrig; der nach Musik Begehrende bekommt deren aber immer noch in ansehnlicher Fülle zu kosten. In dieser Scene war vielleicht das bereits erreicht, was die nach einer Opernreform Verlangenden als wünschenswerte Leistung erschauen mochten, und ob es heilsam sein wird, sehr viel weiter zu gehen, als Wagner hier gegangen, dürfte bis heute noch als offene Frage zu betrachten sein.

Der zweite Teil des letzten Aufzuges bringt einen prachtvollen, ebenfalls von seinen Vorgängern sich absolut unterscheidenden Marsch; eine durch Fanfaren eingeleitete Melodie wird in verschiedenen Tonarten wiederholt, während jederzeit ein Trupp Krieger aufmarschirt; zuletzt erscheint König Heinrich, bei dessen Auftreten sich die in verschiedenen Tönen gestimmten Trompeten zu einer Riesenfanfare vereinigen. Von fernern besonders schönen Stellen möchte ich noch Lohengrins Abschied an Elsa erwähnen, der von früh auf die allgemeinsten Sympathien gewonnen hatte, und die jenem Abschied vorhergehende Erzählung Lohengrins vom Gral, die geraume Zeit hindurch für langweilig galt, durch geniale Darsteller aber schliesslich in einer Gestalt repraesentirt wurde, die bewies, dass auch in diesem Falle der Meister mit richtigem Kunstverständnisse geschaffen und nur während einiger Jahrzehnte die notwendigen ausführenden Kräfte entbehrt hatte. *Lohengrin* ist gegenwärtig mit die populärste deutsche Oper und man kann [es ist] als ein erfreuliches Zeichen es ansehen, dass dem so ist. Denn wir bekommen mit Ausnahme der dämonischen Ortrud, die aber als im Kampfe mit dem hereingebrochnen Christenthum befangne Heidin immerhin noch Interesse zu erregen vermag, nur edle, sympathisch berührende Figuren zu schauen, werden

230

durch die Handlung vom Anfang bis zum Ende gefesselt und können einer Musik lauschen von einer Originalität und Schönheit zugleich, wie auch der *Tannhäuser* sie noch nicht geboten hatte.

Der *Lohengrin* sollte 1849 in Dresden aufgeführt werden, das I. Finale war schon in einem grossen Concerte, allerdings ohne grossen Erfolg dargeboten worden, – als der Maiaufstand ausbrach und Wagner flüchten musste. Nachdem er in Zürich Zuflucht gefunden, drängte es ihn, mit seinen Kunst-Theorien ins Reine zu kommen; an seinen intimen Dresdner Freund Theodor Uhlig schrieb er darüber mit folgenden bemerkenswerten Worten: „Ich muss mich selbst und diejenigen, die sich für mein künstlerisches Werk interessiren, müssen mit mir sich einmal zu einer präzisen Verständigung herbeilassen, sonst tappen wir alle zusammen ewig in einem widerlichen Halbdunkel herum, das schlimmer ist als die absolute bornirte Nacht, in der man gar nichts sieht, und nur an des altgewohnten Geländes Handhabe sich frommgläubig weiter kreppt.“ Wagner schrieb nun in rascher Folge die damals wenig beachteten und fast gar nicht verstandenen hochbedeutenden Schriften *Kunst und Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* sowie *Oper und Drama*. Diesen Büchern liess er noch einen Band folgen, enthaltend die drei Operndichtungen zu *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*, denen ein Vorwort, *Eine Mitteilung an meine Freunde* betitelt, beigegeben war. Wie Brendel ganz richtig bemerkt, ist es gut, wenn man diese Schriften in umgekehrter Reihe liest, und so will ich denn auch mit der letztgenannten zuerst beginnen.

Die *Mitteilung an meine Freunde* ist eine kurze Selbstbiographie, die darlegen soll, auf welche Weise Wagner dazu gekommen ist, eben diese drei Operndichtungen zu schreiben. Viele Einzelheiten, die sich hier erzählt finden, sind schon erwähnt worden bei der Darstellung von Wagners Lebensgange; um den Geist der kleinen Schrift zu kennzeichnen, mögen aber hier einzelne bedeutsame Stellen angeführt werden. Von seinem ersten Pariser Aufenthalt und der Entstehung des *Fliegenden Holländers* schreibt Wagner Folgendes: „Alle Ironie, aller bittere oder humoristische Sarcasmus, wie er in ähnlichen Lagen allen unsern schriftstellernden Dichtern als einzige gestaltende Triebkraft verbleibt, war von mir zunächst in den genannten und ihnen noch folgenden literarischen Erzeugnissen vorläufig so weit losgelassen und ausgeworfen worden, dass ich nach dieser Entledigung meinem innern Drange nur durch wirkliches künstlerisches Gestalten genügen zu können in den Stand gesetzt war.“ Die kleinern Schriften, auf die sich Wagner bezieht, sind die früher erwähnten Novellen *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* und *Das Ende eines Musikers in Paris*. „Wahrscheinlich hätte ich nach dem Erlebten nur von dem Standpunkte aus, auf den sich die Lebenserfahrung gestellt hatte, dieses Vermögen nicht gewonnen, wenn ich eben nur schriftstellerische Fähigkeiten von Jugend auf mir angeeignet hätte – wäre ich nicht durch ein Höheres befähigt gewesen, und dies war mein Erfüllthein von der Musik. – Ich will ihrer hier nur als meines guten Engels gedenken, der mich als Künstler bewahrte, ja in Wahrheit erst zum Künstler machte, von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer grösserer Bestimmtheit gegen unsere ganzen Kunstzustände sich auflehnte. Dass diese Auflehnung nicht ausserhalb des Gebietes der Kunst vom Standpunkte weder der kritisirenden Literatur noch des kunstverneinenden, socialistisch

rechnenden Mathematikers geschah, sondern dass meine revolutionäre Stimmung mir selbst den Drang und die Fähigkeit zu künstlerischen Taten erweckte, dies verdanke ich, wie gesagt, nur der Musik.“

[Im weitem] Nachdem er die Musik als guten Geist gepriesen, der ihn bei schaffender Kunst erhalten, führt nun Wagner aus, wie das Volksgedicht eine immer grössere Macht auf ihn gewinnt, weil er in ihm das ächt Menschliche unentstellt wiedergespiegelt findet. Er erzählt, dass ein geschichtlicher Stoff, den er noch nach Vollendung des *Holländers* behandeln wollte, vor der Gestalt des Tannhäusers verblasen musste; denn wie er sich äussert, „dieser Tannhäuser war unendlich mehr wie Manfred, denn er war der Geist des ganzen gibelinischen Geschlechtes für alle Zeiten, in eine einzige, bestimmte, unendlich ergreifende und rührende Gestalt gefasst, in dieser Gestalt aber Mensch, bis auf den heutigen Tag, bis in das Herz eines lebenssehnsüchtigen Künstlers. – Wagner erzählt nun, dass er, glücklich über die Vollendung des *Tannhäusers*, sich mit einer gewissen Absichtlichkeit dazu bestimmt habe, mit nächstem eine komische Oper zu schreiben – und dass bei diesem Entschlusse der Rat wohlmeinender Freunde ausschlaggebend gewesen [mitgewirkt habe], welche von Wagner eine Oper „leichtesten Genres“ verlangt hatten. Er schrieb die Dichtung zu den *Meistersingern*, vollendete die Musik aber erst 20 Jahre später. Die wohlmeinenden Freunde würden über dies leichtere Genre wahrscheinlich sehr verblüfft gewesen sein, wenn sie hätten ahnen können, welche Musik einst diese Worte umkleiden sollte. Wagner hatte die Dichtung schnell niedergeschrieben, war aber dann vom Drange, sich an den *Lohengrin* zu wagen, gebieterisch erfasst worden.

Tannhäuser hatte Fiasco gemacht, und Wagner fühlte sich vollkommen vereinsamt. Dieser Einsamkeit sich bewusst, drängte es ihn aber doch, sich mitzuteilen, was nach seinen eignen Worten nur aus einer schwärmerisch sehnsüchtigen Stimmung hervorgehen konnte. Sein verlangender Blick gewahrte nach seinen eignen Worten das Weib, – das Weib, nach dem sich der Holländer aus der Meerestiefe seines Elends aufsehnte, das Weib, das dem Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach oben wies und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog. Lohengrin stieg herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dies Weibes, dieses Herzens mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur, er kann nicht anders als wunderbar erscheinen, das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides wirft einen Schatten weit voraus bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, dass er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreissen ihm das Geständniss seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt.

Um die ganze Tragweite der eigentlichen, eine Reformation predigenden Hauptschriften begreifen zu können, war es notwendig gewesen zu zeigen, was für Wagner bei der Wahl seiner Stoffe bestimmend gewesen und wie er

dazu gelangen musste, grade die erwählten Stoffe als die richtigen zu erkennen und auszuführen.

In der sehr ausgedehnten, drei Bände umfassenden Schrift *Oper und Drama* geht er nun in das Einzelne ein, bespricht die Oper, wie sie im Laufe der Zeit geworden, klärt auf über die Versuche, die die grössten Dichter gemacht haben, um ohne die Hülfe der Musik ein Drama zu schaffen, und kommt zu dem Schlusse, dass die Oper nichts weiter gewesen sei als ein colossaler Irrtum. Sehr interessant sind die Einzelausführungen in dieser Schrift, insbesondere die Besprechung einzelner Componisten und Dichter.

So bestand für Wagner die Glucksche Opernreform nur darin, dass der musicalische Componist sich gegen die Willkür des Sängers empörte, während das Verhältniss des Dichters und des Musikers dasselbe geblieben war; von Mozart (den man heute so gern etwas verächtlich bei Seite schiebt) schreibt er folgende sehr wahre und nur zu beherzigenswerte Worte: „Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, Mozart, gewesen, der schon längst das Opernproblem uns klar gelöst, <wenn> nämlich der wahrste, schönste, vollkommenste Drama-Dichter geholfen hätte, wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Musiker nur gerade zu helfen gehabt hätte. Dieser Dichter begegnet ihm aber nicht; Mozart hatte in Folge dessen nur das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargetan, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem ganz unreflectirten Verfahren hatte der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, in der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Motivirung dieses Vermögen der Musik in bei weitem reicheren Masse aufgedeckt als Gluck und alle seine Nachfolger.“

In Rossini erblickt er den Künstler, dem als das einzig Lebendige in der Oper die Melodie, und zwar die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie aufgegangen war. Was Reflexion und aesthetische Speculation aufgebaut hatten, sagt er, rissen Rossinis Opern melodisch ein, der es wie ein wesenloses Hirngespinnst verwehte.

Mit Rossini ist für Wagner die eigentliche Geschichte der Oper zu Ende. Weber setzte dieser Melodie die dem Volke abgelassene Weise entgegen. Aber der Unglückliche, er brach die Waldblume; im Prunkgemache setzte er die Verschämte in die kostbare Vase, täglich netzte er sie mit frischem Wasser aus dem Waldquell. Aber die Blume lässt die Blätter fallen und stirbt und mit ihr auch der Meister. – Was nun Wagner über die *Stumme von Portici* sagt, hat er in einem spätern, schon erwähnten Aufsätze wesentlich zurückgenommen; die Meyerbeersche kunstverderbliche Art kennzeichnet er aber hier, so wie er es bei Gelegenheit stets wieder gethan; doch ist darüber bereits alles zu Sagende längst erledigt worden. Der Irrtum Beethovens ist für Wagner der des Columbus, der nur einen neuen Weg nach dem alten bekannten Indien aufsu-

chen wollte, dafür aber eine neue Welt selbst entdeckte, und zwar nicht [nämlich] nur unsere moderne Instrumentalmusik. Er habe uns vielmehr gezeigt, dass die Musik jeglicher Aufgabe gewachsen sei, wenn sie nichts anders sein wolle als Kunst des Ausdrucks.

Im zweiten Bande bespricht Wagner nun ausführlich das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. Die höchste Blüte des dem Roman unmittelbar entsprungenen Dramas haben wir in den Schauspielen des Shakespeare; in weitester Entfernung von diesem Drama treffen wir auf dessen vollkommensten Gegensatz in der Tragödie des Racine, dem nach missverstandnen Regeln des Aristoteles wieder in ein Scheinleben zurückgerufenen griechischen Drama.

Shakespeares Bühne erlaubte, wie Wagner sagt, die Geschichte in Art des Romanes, aber dramatisirt, ganz unverfälscht darzustellen, da der Dichter an die Einbildungskraft des zuschauenden Publicums die weitgehendsten Anforderungen stellen konnte (denn eine einfache Aufschrift besagte, welche Scene das anwesende Publicum sich zu denken habe; der mannigfaltigste Scenenwechsel war also während eines Theaterabends gewährleistet). Schiller, der ein solches gefügiges Theater nicht mehr vorfand, musste sich bequemem, die Geschichte nach den dramatischen Gesetzen der Neuzeit umzuconstruiren, und dieses ist ihm, wie Wagner meint, nicht gelungen. („Er blieb zwischen Himmel und Erde in der Luft schweben, und in dieser Schwebelage hängt nach ihm unsre ganze dramatische Dichtkunst. Jener Himmel ist in Wahrheit aber nichts andres als die antike Kunstform, und jene Erde der practische Roman unserer Zeit.“) Hieraus zieht Wagner den Schluss, dass wir unter diesen Bedingungen kein Drama haben können, und kommt bei Betrachtung des griechischen Theaters auf den Stoff zu reden, den sich die Dramatiker dieses höchstbegabten Volkes erkoren hatten. Es ist der Mythos, in dem die gemeinsame Dichtungskraft des Volkes Erscheinungen gerade nur noch so erfasst, wie sie das leibliche Auge zu sehen vermag, nicht wie sie an sich wirklich sind. Die griechische Tragödie ist ihm die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und des Geistes des griechischen Mythos.

Nach einem Abschnitt, in dem sich eine unglaubliche Feindseligkeit gegen das Christentum und eine vollkommene Verkenning seines innersten Wesens kund gibt, bringt er schließlich den seltsamen Ausspruch, die Kunst des Dichters sei Politik geworden, als Schlussstein seiner Auseinandersetzungen zu Tage. Gegen mehr als eine derselben wären höchst gewichtige Einwendungen zu erheben. Seine Ansichten über das Christentum hat Wagner bekanntlich später durchaus geändert, wie dies der *Parsifal* bezeugt; aber bei alledem geht ein so

starker Zug von Drang nach Wahrheit, von Ehrlichkeit der Ueberzeugung durch alle diese Darlegungen, sind sie nebenbei so klar gestaltet und mit neuen Gedanken und Anschauungen dermassen erfüllt, dass es zu bedauern ist, dass gerade sie, wie überhaupt die sämmtlichen hier zu besprechenden Schriften, noch immer nicht die wohlverdiente allgemeine Beachtung gefunden haben.

Nach einer ausgedehnten Betrachtung der Oedipus-Sage und einigen echt verwegnen Schlüssen, die gewissermassen zu einer Vernichtung des Staats hindrängten, kommt Wagner zu dem für den schaffenden Künstler bedeutungsvollen Satze: nur durch die Phantasie vermöge der Verstand mit dem Gefühle zu verkehren. Hierdurch wird er bewogen, das Wunder als dasjenige zu bezeichnen, welches, nachdem die unendliche Vielgliedrigkeit der Erscheinungen, die sich dem Verstande darbieten, als verwirrend beseitigt werden, für das Gefühl als begreifliches Bild sich darstellt. (Einschiebung des Liebestrank im *Tristan*.)

Dieses Wunder im Dichterwerke macht nach seiner Ansicht die Natur der Dinge dem Gefühle begreiflich. Hierzu scheint ihm nötig eine Verstärkung der Wortsprache, die eben nur das vom Verstande Gewollte darzustellen sowie Schilderungen zu bieten, den rein menschlichen Gefühlsausdruck nicht wiederzugeben vermag, und deswegen fordert er einen Erguss dieser Wortsprache in die Tonsprache.

Im dritten Teil: *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft* erblickt er [wird nun das rein Technische erörtert, so z.B. die Notwendigkeit, vom Endreime abzusehn und den altdeutschen Stabreim wieder zu erwählen. Was die Musik betrifft, so ergeht sich Wagner in weitläufigen Erörterungen über Tonart, Modulation und Harmonie, um schliesslich als den sicher tragenden Bewältiger der unendlichen Fluten der Harmonie hinzustellen:] das modernen Orchester. „Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnotwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermesslich mannichfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um dem im griechischen Chor liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbständiger Blüte als unmittelbar handelnder und leidender Teilnehmer des Dramas zu entfalten.“

Indem er nun weiter der vereinigten Thätigkeit des Dichters und Musikers seine Aufmerksamkeit zuwendet, kommt er schliesslich zu dem Ausspruche,

dass die dichterische Absicht, wenn sie im Ausdrucke des von ihm bedingten Musikers nicht vollständig verwirklicht werden könnte, auch eine höchst dichterische Absicht überhaupt sei. Dem Voltaireschen Witze, was zu albern ist, um gesprochen zu werden, das singt man, setzt er in vollstem Ernste das Wort entgegen: Was nicht wert ist, gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung wert.

Im *Kunstwerk der Zukunft* stellt uns Wagner das geträumte Ideal vor Augen. Er spricht von der durch Mode, Luxus und Abstraction verunstalteten Kunst der Gegenwart, stellt ihr die hellenische gegenüber und gelangt zur Forderung: Die hellenische Kunst müsse zur allgemein menschlichen überhaupt gemacht werden. Wagner betrachtet nun die einzelnen Kunstarten, die, von einem falschen Freiheitsgeföhle getrieben, in der Lostrennung von den andern Gefährten ihre Befriedigung gesucht hätten, in Wahrheit aber unfrei geworden seien, und findet, dass vor allen Dingen Tanz-, Ton- und Dichtkunst als untrennbares Ganze aufzufassen seien, wie denn die Gesänge des Homeros in der Gestalt, in der sie jetzt vorliegen, aus der kritisch scheidenden und zusammenfügenden Redaction einer Zeit hervorgegangen seien, in der das wahre Epos bereits nicht mehr lebte. „Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande literarischer Sorge geworden waren, hatten sie im Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte, lyrische Gesangstänze. Als man an der Construction eines literarischen Homeros arbeitete, hat Thespis bereits seinen Karren nach Athen geschleppt, rüstete die Bühne, betrat sie, schilderte nicht mehr die Thaten der Helden, sondern stellte sie selbst als diesen Held dar. Die Tragödie war bald nachher auf der Höhe ihrer Blüte angelangt; als nicht mehr aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde, trat der Verfall ein.“

„Die einsame Dichtkunst, von Tanz- und Tonkunst losgetrennt, dichtete nicht mehr, sondern beschrieb nur, sie wurde Wissenschaft, Philosophie. Die Erfüllung der Wissenschaft, insoweit sie nichts tiefer und allgemeiner zu wissen vermag als das Leben selbst, also Mensch und Natur, – ist nun die Erlösung in die Dichtkunst, aber in diejenige, die in schwesterlicher Gemeinschaft mit den übrigen Künsten zum Kunstwerke sich anlässt, – und dieses Kunstwerk ist kein andres als das Drama. Ein gemeinschaftlicher Drang zum dramatischen Kunstwerke kann nur in denjenigen vorhanden sein, die gemeinschaftlich das Kunstwerk wirklich darstellen, den Schauspielergesellschaften. Am Schlusse des Mittelalters gingen solche unmittelbar aus dem Volke heraus; aus der innigsten wahrhaftesten Seele dieses Volkes heraus dichtete Shakespeare seine Dramen: nur eine Hülfe ward ihm zu Teil, die Phantasie eines Publicums, die sich an der

Armut und Unzulänglichkeit seiner Bühne nicht stiess.“ Wagner schildert nur, wie diese prachtvollen Anfänge wieder vergingen, wie selbst ein Goethe in seinen Bemühungen um das Theater scheiterte und wie schließlich das Widersinnigste entstand, was entstehen konnte, das nicht für die Bühne bestimmte Buchdrama. Dass Wagner in der Oper eine unverschämte Anmassung der Tonkunst erblickt, die die Dichtkunst zur gefügigen Dienerin erniedrigt, während sie mit der Tanzkunst Verträge abschliesst, die jener für eine Viertel- oder halbe Stunde die Alleinherrschaft gewährt, wird nach dem Vorhergehenden begreiflich erscheinen. Gluck und Mozart dienen ihm als einzelne Leitsterne, die erkennen lassen, wie die reichste Musik in die noch reichere dramatische Dichtkunst aufgehen könne; aber ihre Theater deckten nur die Fähigkeiten und den Willen der Musik auf, ohne dass die Schwesterkünste diese Thaten verstanden und mit ähnlichen erwidert hätten.

In weiteren Capiteln spricht sich Wagner nun über Baukunst, Plastik und Malerei aus und kommt dabei zu äusserst geistreichen Aussprüchen, die auch heute noch lesenswert erscheinen, aber auch zu ganz einseitigen Schlussforderungen, deren Einseitigkeit er lange vor seinem Lebensende erkannt hat und sicherlich nie mehr verteidigt haben würde. Die Künste sollen zum Gesamtkunstwerk zusammen wirken, Dichtkunst, Tonkunst in nicht misszuverstehender Weise, Tanzkunst, insoweit darunter anmutige Geberdung des Leibes und Ausdruck der Seelenstimmungen eben durch diese Geberden zu verstehen ist, – Plastik nur insoweit, als sie auf die Tanzkunst veredelnd einzuwirken berufen ist, Malerei, insoweit sie der Illusion dienstbar sein kann, Baukunst, insoweit sie für das ganze Unternehmen die nötigen künstlerischen gestalteten Räume liefert. Aber die haarsträubende Forderung, dass die sämtlichen Künste eben dieses Gesamtkunstwerkes wegen auf jede Einzeläusserung ihres Vermögen zu verzichten hätten, konnte [eben] nur gestellt werden, so lange der Zauber des noch nicht verwirklichten Bildes eines Gesamtkunstwerkes Wagner mit solcher Macht gefangen nahm, dass er überhaupt alles andere für nichtig ansah. Wie sehr sich dies später geändert hat, haben die nachfolgenden Jahre bewiesen, in denen er zwar äusserst streng an den [seinen] Forderungen festhielt, die er für seines Ideales Verwirklichung für nötig erachtete, aber anderseits doch auch wieder Interesse bezeugte an einzelnen Leistungen der Sonderkünste, insbesondere der Plastik und Poesie sowie der Landschaftsmalerei, die natürlich unbeirrt von so radicalen Forderungen ruhig weiter geschaffen und vorwärts gestrebt hatten.

Einen herrlichen Abschluss hat Wagner dem Buche *Das Kunstwerk der Zukunft* gegeben durch die Erzählung der Sage von *Wieland, dem Schmidt*, eine Sage, die ihn bekanntlich später zu einer leider nicht ausgeführten Operndichtung begeistert hat, die vielleicht als die sympathischste und mächtigste aller von ihm entworfenen sich erwiesen haben dürfte. In der tiefen Not gelähmt und dem Hohn seines Peinigens preisgegeben, schmiedet Wieland sich Flügel, trifft aus der Höhe Neidings Herz mit tödtlichem Geschosse und schwingt in wonnig kühnem Fluge sich dahin, wo er die Geliebte seiner

Jugend wiederfindet. „O einziges herrliches Volk“, ruft Wagner, „das hast Du gedichtet, Du selbst bist dieser Wieland. Schwinde Deine Flügel und schwinde Dich auf!“ In der Ausgabe der gesammelten Schriften Richard Wagners, bei Fritzsche in zehn Bänden erschienen, folgt dem *Kunstwerk der Zukunft* sofort der Entwurf zu dem Drama *Wieland der Schmied*, den ich jeden zu lesen bitte, der denselben noch nicht kennt und der zugleich dem Meister in alle jenen Entwicklungsphasen zu folgen den Antrieb fühlt.

Auf das Buch *Kunst und Revolution* näher einzugehen, ist [eigentlich] weniger nötig, da es eigentlich nur die Unzufriedenheit Wagners mit den bestehenden Kunstzuständen widerspiegelt, in *Oper und Drama* und im *Kunstwerk der Zukunft* aber die wirklich hervorragenden, [eigentlich bedeutenden] neuen und reformatorischen Gedanken niedergelegt sind. Ueber die vier hier erwähnten bedeutungsvollen Schriften äussert Franz Brendel folgende ebenso bemerkenswerte Worte: Wagners aussergewöhnliche Bedeutung trat hervor durch den neuen Ausgangspunkt, den er für sich und seine Schöpfungen gewonnen hatte. Gross und mächtig erscheint der Drang nach Hingebung an ein Allgemeines, nach Objectivität der bis dahin vorherrschenden Subjectivität gegenüber. Characteristisch ist ferner die Abwendung von der bisherigen Aristokratie des Geistes von unsrer Gelehrtenkunst und die Hinweisung auf das Urschöpferische im Volke, die Ueberzeugung von der Einseitigkeit der Intelligenz. Von höchster Bedeutung erscheint ferner die Forderung, dass die Kunst zu entsprechender äusserer Erscheinung, zu voller Wirklichkeit, die nur im Drama zu erreichen, gelangen müsse, und das daran sich schliessende Gebot einer Wiedervereinigung der bis jetzt getrennten Künste. Bedeutsam ferner ist die erhöhte Stellung der Kunst im Allgemeinen, die Wagner erstrebt. Wir haben die Erscheinung eines gesunden, ganzen Menschen vor uns, eines Menschen, der sich von der bisherigen Halbheit befreit hat, der vollständig herausgetreten ist aus einer überlebten Weltanschauung und in sich selbst neue Grundlagen schaffte, der alles Unbrauchbare in dem Ueberkommenen aus sich herauswirft und nach tiefster Erneuerung ringt. Es ist nicht ein leichtsinniges revolutionnaires Spiel, welches wir vor uns haben, wir sehen sogleich den ausgesprochensten Beruf zu schöpferischer Umgestaltung. – Gleichzeitig mit diesen Schriften entstand die Dichtung zum *Ring des Nibelungen*. Unser altes *Nibelungenlied* enthält in seiner ersten Hälfte den in Wagners *Götterdämmerung* behandelten Stoff, in seiner zweiten schildert er die furchtbare Rache, die Chriemhild, die Gattin des von Hagen gemordeten Siegfried, an dem ganzen Geschlecht des Mörders wie an seiner Gefolgschaft nimmt. Getreu an diese Sage angeschlossen hat sich der grosse Dichter Friedrich Hebbel, der in einem Vorspiel und zwei Tragödien die bisher weitaus gelungenste dramatische Umgestaltung des grossen deutschen National-Epos geliefert hat. Wagner liess von vornherein den zweiten Teil der Volksdichtung aus den Augen; ihn beschäftigte nur der dem Verrate erliegende Siegfried,

und er glaubte eine Zeitlang, mit nur einem Drama, welches den Namen *Siegfrieds Tod* tragen sollte, den ganzen ihn beschäftigenden Stoff bewältigen zu können. Bei tieferm Eingehen auf die in der *Edda* enthaltenen Sagen erschlossen sich ihm aber so viele wichtige, weit zurückreichende Beziehungen, dass der Plan ins Gigantische wuchs und er sich genötigt sah, den Stoff in vier Dramen, dem grossen Vorspiel *Rheingold*, und den drei grossen Handlungen *Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung* zur Darstellung zu bringen. Leider wurde er dadurch genötigt, Götter, Riesen, Zwerge und gewöhnliche Menschen nebeneinander die Bühne betreten zu lassen, und da alle diese verschiedenartigen Erscheinungen durch gewöhnliche Menschen dargestellt werden müssen, für eine ideale Darstellung Schwierigkeiten zu schaffen, die nun und nimmer vollständig besiegt werden können.

Abgesehn hiervon hat aber Wagner als Dichter sich zu einer solchen Höhe erhoben im *Ringe des Nibelungen*, dass man kaum begreift, wie nach der immerhin noch bescheiden gehaltenen *Lohengrin*-Dichtung ihm ein solcher plötzlicher imposanter Aufschwung möglich gewesen. Es ist nämlich nicht zu läugnen, dass Wagner mit seltnem architectonischen Talente die vereinzelt *Edda*-Sagen zu einem übersichtlichen wohlgeordneten Gesamtbilde zu vereinigen gewusst hat und ohne dass er durch willkürliche Zuthaten oder Erfindungen der Originalgestalt der Sagen Gewalt angetan hätte; denn grade darauf war er stolz, dass sich für alles in seiner Dichtung Enthaltene Belege in der *Edda* fänden und dass sogar der Zug, der allenfalls ihm als eigne Erfindung zugeschoben werden könnte, dass nämlich Hagen als Sohn des Alberich hingestellt wird, ebenfalls in leiser Andeutung in der *Edda* sich vorfinde.

Eine der grossen Hauptideen des Werkes, das eigentlich von einer sehr pessimistischen Weltanschauung zeugt und uns mit wenig Trost entlässt, ist die, dass der Besitz des Goldes, also in weiterem Sinne das Eigentum überhaupt, mit einem Fluche belastet ist und dem Besitzer stets zum Verderben gereicht. Alberich, der, gereizt durch die Neckerein der Rheintöchter, mit brutaler Gewalt sich in den Besitz des Goldes gesetzt, und der mit Hilfe der Nibelungen sich zum Herrscher der Welt machen will, verliert durch Loges List den Zauberring und den ganzen Hort an Wotan; dieser muss alles wieder an die Riesen abtreten zur Befreiung der Freia, ohne deren goldne Aepfel die Götter dahinsiechen würden, und die beiden Riesen geraten sofort

über den Besitz des Hortes in Streit. Fafner erschlägt den Fasolt und behütet nun seinen Schatz, nachdem er sich zum Drachen umgewandelt. Siegfried erschlägt den Drachen und gelangt in den unglückseligen Besitz, der auch ihm Verderben bringt. Von Siegfried geht er über auf die freiwillig dem Feuertode sich weihende Brünnhilde. Als der Rhein die Ufer überschwemmend in die Halle tritt, kommen die Rheintöchter herbeigeschwommen; Hagen, der sich des Ringes bemächtigen will, findet auch noch seinen Untergang, und der unselige Ring ist nun endlich wieder in die Hände derjenigen zurückgekehrt, denen er nicht schaden, und von denen ausgehend kein Unheil geschehen kann. In diesen Schicksalen des Ringes ist gewissermassen das äusserliche Band dargestellt, das die Tetralogie zusammenhält.

Der Hauptgedanke des gesammelten Werkes ist aber ein viel grossartigerer, denn es treten uns in den Göttern, die am Schlusse des Werkes vergehn, die bestehenden autoritativen Mächte entgegen, mit denen neugeschaffne Gestalten, die nach der göttlichen Autorität nichts fragen, in Widerstreit treten, und das Ende vom Ganzen stellt sich dar als der Untergang der bisher bestehenden Welt mit ihrer Sitte, ihrer Religion und ihren Gesetzen, ohne dass irgendwelche klare Andeutungen gegeben würden, was nach dieser allgemeinen Vernichtung an die Stelle zu treten habe. Der tragische Held der ganzen Tetralogie ist vielmehr Wotan als Siegfried, und wenn derselbe die allgemeine Sympathie nicht zu erringen vermochte wie der jugendliche Held, so liegt dies hauptsächlich daran, dass die Deductionen des Göttervaters, die als poetischer Erguss schon ausgedehnt genug erscheinen, durch die musicalische Composition eine fast unabsehbare Länge erhalten haben und auch begeisterte Verehrer dieses Werkes und seines tragischen Helden thatsächlich zu ermüden vermögen. In der grossen Scene des zweiten *Walküren*-Actes zwischen Brünnhilde und Wotan erfahren wir genau, worum es sich handelt. Die Riesen haben ihm die Burg gebaut, aus der er der Welt gebieten wollte; da er nicht zu zahlen vermochte, wurde Freia zurückgehalten und konnte nur durch den dem Alberich listig entrungenen Hort befreit werden. Den die Weltherrschaft verbürgenden Ring musste Wotan aber auch für Freias Lösung dahin geben und harret nun in Angst der Dinge, die kommen sollen. Von Erda, dem weisesten Weibe der Welt, hat er Brünnhilde zur Tochter bekommen. Sie mit ihren Schwestern soll tapfere Helden nach Walhall bringen, um Wotans Burg gegen den ihn bedrohenden Alberich zu verteidigen.

Fafner den Ring entreissen darf er nicht, da er durch Verträge gebunden ist: „Denn der durch Verträge ich Herr, durch Verträge bin ich nun Knecht“, sagt Wotan selbst. „Einer dürfte, was ich nicht darf, ein vom Gotte, von der bestehenden Welt und ihren Verträgen unabhängiger Mensch.“ Er hoffte, dass Siegmund es sein möge, aber Fricka hat ihn und seine List erkannt: „Der Dir als Herrn hörig und eigen, gehorchen soll ihm Dein ewges Gemal“, herrscht sie ihn an, und Wotan muss sich ihr fügen, Siegmund dem Untergange preisgeben und die ungehorsame Brünnhilde, die ihm gegen seinen ausgesprochenen Willen doch helfen wollte, bestrafen. Fricka hat auch besonders das aller hergebrachten heiligen Sitte widerstrebende Verhältniss, in das Sieglinde und Siegmund am Ende des II. Actes der *Walküre* sich versetzt sehn, betont, um ihren Willen durchzusetzen, und man hat an diesem Verhältniss um so mehr Anstoss genommen, als Wotan mit seinen Sympathien durchaus nicht auf Seite der Fricka steht, sondern für das Geschwisterpaar alle Teilnahme wachruft. Hier ist nun zu sagen, dass sich dies alles nicht allein in der *Edda* vorfindet, sondern dass es dort in unendlich viel wilderer und abstossenderer Gestalt uns entgegen tritt, Wagner also, wenn er auch in der Hauptsache treu der Sage folgte, doch in der Ausführung wesentlich gemildert hat. Dass ferner aber für seinen Plan in der That erforderlich war, den aus diesem Bunde hervorgegangnen Siegfried eben als einen Menschen hinzustellen, dessen Ursprung schon im ausgesprochenen Widerstreite steht mit den unter Wotans und Frickas Welt- und Götter-Regiment geltenden Satzungen und Gebräuchen. Siegfried ist nun wirklich dieser neue, von der alten Götterwelt unabhängige Mensch, der sich selbst sein Schwert schmiedet, den Drachen erschlägt, dem sich entgegenstellenden Wotan das Weltscepter zerhaut und, kühn die Flamme durchschreitend, die Braut gewinnt.

Mit der letzten Scene hat die Dichtung den höchsten Punct des Aufschwunges erreicht, und der Verfasser wäre für sein Teil nicht unzufrieden, wenn hiermit das Ganze seinen Abschluss fände. Das Weltscepter ist Wotan aus der Hand gerissen, aber der junge Held denkt nicht an Regierung und nicht an Besitz, er findet von Flammen umlodert ein herrliches Weib, beide begegnen sich in fast kindlich rührender Liebe, und die ganze übrige Welt ist vergessen. Die Rheintöchter werden zwar ihren Ring nicht wieder bekom-

men, die Götter vor unsern Augen nicht vergehn, – aber dies Unglück liesse sich ertragen.

In der nun folgenden *Götterdämmerung* kommen recht kleinliche Dinge zur Erscheinung. Der so sympathische Siegfried spielt für Gunther eine sehr peinliche Rolle, bringt, obwohl der wahrste und offenste aller Menschen, sich selbst in das ungünstigste Licht des Meineidigen und Verräters und muss, obwohl die Rheintöchter ihm den Ring abschmeicheln wollen, den unseligen Besitz, den er nicht hergibt, mit dem Tode büßen. Brünnhilde ist die schimpflichste Gewalt angetan worden, sie kann ohne Siegfried weiter leben, die Götter vergehn, und auf Erden bleibt ein Geschlecht zurück, das in dumpfer Erstarrung und verständnislos dem allgemeinen Zusammenbruch alles Bestehenden zusieht. Ein wenig erhebender, trostloser Schluss, der sich vielleicht doch noch etwas anders gestaltet hätte, wenn Wagner gewisse sehr klar und deutlich seine Meinung aussprechende Worte der Brünnhilde nicht gestrichen und seinen Plan, das Ganze mit einem ungeheuren Chore zu beschliessen, später nicht wieder fallen gelassen hätte. Von den betreffenden Worten der Brünnhilde seien als die Hauptgedanken enthaltend folgende citirt:

„Verging wie Hauch
der Götter Geschlecht
lass ohne Walter
die Welt zurück.

Meines Wissens heiligster Hort
Weis‘ ich der Welt nun zu!
Nicht Gut, nicht Gold,
Noch göttliche Pracht,
Nicht Haus noch Hof
Noch herrischen Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund
nicht heuchelnder Sitte
hartes Gesetz
Selig in Lust und Leid
Lässt die Liebe nur sein!“

Schon aus diesen prachtvollen Strophen ist zu ersehen, zu welchem dichterischen Schwunge sich Wagner zu erheben vermochte: mit als die herrlichsten Stellen in der Diction sind allerdings die *grosse* Scene von Siegfried und Siegmund am Schlusse des I. Actes der *Walküre* und die letzte Scene des *Siegfried*, das Erwachen der Brünnhilde und was darauf folgt enthaltend, zu bezeichnen. Hätten die während Jahrzehnten vornehm spöttelnden Herrn Kritiker nur eine dieser beiden Scenen auf sich wirken lassen, sie würden sich doch geschämt haben, immer wieder auf das „Wagalaweia“ zurückzukommen, mit dem sie für die ganze *grosse*, gewaltige Dichtung das Todesurteil ausgesprochen zu haben glaubten. Es hat lange gedauert, ehe sich diese Urteile umwandelten, und auch 1876, als die ersten Vorführungen in Bayreuth stattfanden, konnte man noch sehr viel unsinnigen Behauptungen und Anklagen lauschen; mit der Zeit haben aber die besprochenen Schöpfungen sich die deutschen Bühnen erobert, und mit bloß faulen Witzen kann der Wagnerschen Dichtung nun nicht mehr nahe getreten werden. Man kann vielleicht bedauern, dass Wagner in der Diction sich nicht kürzer gefasst, dass er ausserdem oft für nötig gefunden hat, das erzählend zu wiederholen, was wir im vorhergehenden Drama auf der Bühne erlebt haben, und so eine kürzere Fassung unmöglich gemacht hat, die dem Gesamtkunstwerk sich vielleicht günstiger erwiesen hätte. Dass aber eine *imposante* Dichterkraft sich hier documentirt und dass insbesondere die *speciell* dramatische Begabung Wagners sich in glänzender Weise geltend macht, kann doch in keinem Falle geläugnet werden. Denn wo gibt es einen rührenderen Conflict als im II. Act der *Walküre*, wenn Brünnhilde zu Siegmund tritt, ihm den Tod zu verkünden, und nun meint, dass ihm die Liebe zur krank hinsiehenden Sieglinde mehr ist als alle Herrlichkeit Walhalls, so dass, von seiner äussersten Not bezwungen, sie, Wotan trotzend, das Schlachtloos zu wenden und ihm Sieg zu verleihen verspricht; oder wo einen gewaltigern, als wenn die von Siegfried in der Gestalt Gunthers bezwungene Brünnhilde die Burg der Gibichungen betritt, Siegfried als Verlobten Gutrunes vor sich sieht, und gezwungen wird, seinen in vollem guten Glauben geleisteten Eid als Meineid zu bezeichnen?

In dieser dramatischen Zuspitzung der Gegensätze zeigt sich der geborne Tragiker, und in der Dichtung des *Nibelungenringes* entfaltet grade der Dramatiker Wagner seine vollste Kraft. Aber auch die Characterzeichnung ist ihm vorzüglich gelungen. Siegmund, Siegfried, Brünnhilde und der köstliche Mime sind in glücklichster Deutlichkeit zur Anschauung gebracht worden, und nur der schwächliche Gunter sowie seine Schwester Gutrune haben etwas gar zu schattenhafte Behandlung erfahren.

In *Tristan und Isolde* hat sich Wagner eine nicht so ungeheure Aufgabe gestellt, hat die Sage aber in ihrem innersten Wesen erfasst und mit unvergleichlicher Kunst, die sich besonders im I. und III. Act äussert, dramatisirt, d.h. so verdichtet und zusammengedrängt, dass sich eben nur drei grosse Scenen ergeben, die in den Decorationen Schiff, Garten, Burg sich abspielen. Wie das Wunder hier benutzt ist, um mit greifbarer Deutlichkeit uns das vor Augen zu bringen, was in den Herzen der beiden sich bereits mit Notwendigkeit entwickelt hat, muss zur Characteristik dieses Werkes besonders hervorgehoben werden. Einen dramatisch wirksamern Actschluss als den I. von *Tristan und Isolde* kann man sich in der That auch kaum vorstellen. Vom Lande [Von aussen] ertönt der Jubel des Volkes, der König erwartet, dass Tristan ihm die Braut bringe, die beiden Liebenden aber müssen gewissermassen auseinander gerissen werden durch die besonneren Diener, um für den Augenblick den gehegten Erwartungen zu entsprechen. Der II. Act ist sehr getadelt worden, indem er sich als eine ungemein ausgedehnte Liebesscene darstellt, die mit einer Katastrophe endigt, die allerdings schon sehr oft auf der Bühne zur Darstellung gekommen ist. Was in der Textdichtung auffällig sein und lang erscheinen könnte, die Auseinandersetzungen Tristans und Isolde, die dem ersten Rausch des Wiedersehns folgen und in der Diction stark philosophisch gefärbt sind, diese Stellen gehen, weil mit stürmischer Leidenschaft vorgetragen, verhältnissmässig schnell vorüber. Dagegen sind die wirklich lyrischen Stellen, die nun folgen, sehr ausgedehnt, fesseln aber auch durch eine Musik von selten anzutreffender Schönheit. Der III. Act ist ergreifend, grossartig und erinnert hie und da an die gewaltigsten Scenen Shakespeares, wie solche z.B. in *König Lear* uns entgegentreten. Die echt poetische Idee, durch die Gesänge des Hirten die ganze Situation zu illustriren, die Krankheit und Einsamkeit Tristans durch die schwermütige Schalmeweise, das freudige Aufjauchzen bei Isolde's Nahen durch die kecke trompetenartige Fanfare zu kennzeichnen, gibt denen, die lernen wollen, für die musicalische Bühne zu schreiben, die deutlichsten Fingerzeige. Ein Beweis dafür, dass Wagner kein Systematiker, d.h. kein an sein eignes System sich peinvoll bindender Pedant war, wird durch den Umstand geliefert, dass im *Tristan* der Endreim neben dem Stabreim wieder benutzt worden ist. Noch viel häufiger hat sich Wagner seiner in den *Meistersingern* bedient, einem Werke, das das vollgültigste Zeugnis ablegt für sein Berufensein zum

Dichter; denn die ziemlich verwickelte, aber durchaus natürlich, anmutig und ungezwungen sich abspielende Handlung ist von A bis Z durchaus von ihm erfunden; er hat keinen aeltern Stoff benutzt, sondern allein seiner Phantasie vertraut. Das tüchtige lebensfrohe Treiben des deutschen Bürgertumes im 15. Jahrhundert ist in so satten Farben auf der Bühne noch nie zur Darstellung gekommen; die Meistersingerzunft selbst ist in ihren beiden Endpunkten durch den Pedanten Beckmesser und den wirklichen Dichter Sachs, in ihrem Durchschnittswesen durch den tüchtigen Pogner vorzüglich characterisirt; das Liebespäpchen, das unüberlegt handelt, aber ohne grosse Mühe zur Vernunft gebracht wird, wirkt durchaus sympathisch und gewinnt noch mehr durch das daneben gestellte Paar (David und die alte Magdalene), da dieses einen uns lächerlichen Eindruck hervorrufen soll. Scenen wie die, in der Eva, abends über die Strasse gehend, sich zur halb offenen Ladentüre schleicht, an der Sachs schusternd arbeitet, sind dem Leben so liebevoll abgelauscht, und berühren uns mit solcher Echtheit und Treue, dass auch der grösste Dichter an ihrer Stelle nichts Besseres hätte bieten können. In Verbindung mit der prachtvollen, in eigentümlicher Weise durch Bach beeinflussten und doch durch und durch neuen und neuzeitlichen Musik wird das schöne Werk gewiss stets für Wagner einen der grössten Ruhmestitel bilden. Sein letztes Werk, *Parsifal*, Bühnenweihfestspiel genannt, sollte das neue Bayreuther Nationaltheater einweihen und bloß auf diesem eine Aufführung erfahren. Es behandelt die Grals Sage, von der in *Lohengrin* nur erzählt worden war und als deren Hauptidee das Mitleidsgefühl sich darstellt, das eigentlich nichts anderes ist als die vom Christentum geforderte Gottes- und Nächstenliebe. Amfortas, König des Graals, ist wie seine Ritter vom Zauberer Klingsor, der in der Nähe der Gralsburg ein Zauberschloss errichtet hat, und durch dessen Geschöpfe, teuflisch holde Fraun, wie Wagner sie nennt, verführt, zur Sünde und Abtrünnigkeit verleitet worden und kann nicht mehr genesen. Nur ein der Welt Unkundiger und ganz Unschuldiger, ein reiner Thor oder thöriger Reiner, der der Stimme des Mitleids folgt, kann die Erlösung bringen [gewähren]. Als Parsifal, der Knabe, mit den Gralsrittern zusammen trifft und harten Tadel erfährt, weil er einen Schwan mit dem Pfeil getödtet, verrät er durch seine Antworten so viel Unkenntniss der Welt, dass der alte Gurnemanz glaubt, in ihm den Helfer gefunden zu haben. Er nimmt ihn mit hinauf in die Burg, lässt ihn an der Ceremonie des feierlichen Mahles

als Zeuge teilnehmen, – gibt ihm auch Gelegenheit, das tiefe, unheilbare Leiden des Amfortas wahrzunehmen; aber da Parsifal anscheinend teilnahmslos stumm bleibt, öffnet er ihm plötzlich mit unwilligen Worten die Thüre und stösst ihn, der nicht retten konnte oder wollte, wieder in die Welt zurück.

Im II., durchaus weltlichen Acte lernen wir den Zauberer Klingsor kennen, gegen dessen Schloss Parsifal anstürmt. Er hat alle Verteidiger niedergeworfen, die schönen Zaubermädchen vermögen nichts mit ihren Künsten über ihn; da naht sich ihm Kundry, ein in der Gewalt Klingsors lebendes Weib, das nach Erlösung strebt, aber hier als Verführerin Klingsor dienen soll. Als durch ihre Kunst bei Parsifal die Liebe erwachen will, drängt sich noch heftiger das Mitleidgefühl empor, die Gestalt des gequälten Amfortas steigt vor ihm auf, und durch dies Mitleidgefühl wird es ihm möglich, den Zauberstab Klingsors, der in Parsifals Hand verbleibt, ohnmächtig zu machen und den Zauberer sammt seinem Schlosse und seinen Geschöpfen zu vernichten. Im letzten Aufzug bewirkt nun Parsifal die Erlösung des Gralkönigs, der von seinem Amte zurücktritt, und Kundrys, die durch den ersehnten Tod ihr Leid geendigt sieht, und wird selbst König vom Gral.

In religiös wehevoller Stimmung weit mehr der Kirchen- als der Opernmusik sich nähernd, klingt dies letzte grosse Werk des Meisters aus. – Ueber die Musik der spätern Schöpfungen im einzelnen mich zu äussern, muss ich mir hier versagen, jedenfalls werden noch Jahrzehnte vergehen, ehe ein allgemein feststehendes Urteil sich gebildet haben wird, denn gegenwärtig streben die Ansichten über die spätere Weihe-Musik noch nach den verschiedensten Seiten auseinander. Dass die alten Opernformen total aufgegeben sind, dass eine ganz treue Wiedergabe nicht nur der zu singenden Worte, sondern alles dessen, was auf der Scene sich darstellt, angestrebt wird, dass, um musicalische Wirkungen zu ermöglichen, dem Orchester ein sehr grosser Spielraum bewilligt und das Leitmotiv, das hauptsächlich die Erinnerung an früher Dargestelltes wieder wachrufen soll, eine sehr grosse Rolle spielt, wird [Ihnen] allen bekannt sein. Ebenso, dass mit Hilfe der in Bayreuth durchgeführten Maassregel, Dirigent und Orchester den Blicken zu entziehen und eine complete Finsterniss im Zuschauerraum zu verbreiten, die verhindert, selbst das Textbuch mitzulesen, die Illusion aufs höchste gesteigert und die Teilnahme nur dem auf der Bühne Dargestellten zugewendet worden ist, dürfte allgemein bekannt sein. In wie

weit nun dies blos symphonisch selbständige Orchester und die oft in etwas befremdender Vereinsamung neben demselben einhergehenden declamatorisch behandelten Gesangsstimmen dem Ideale des künftigen deutschen Styles für dramatische Musik entsprechen, -und besonders, in wie weit das von Wagner befolgte Princip zum Vorbild zu nehmen und nachzuahmen ist, dies, glaube, ich wird noch für eine geraume Zeit eine offene Frage bleiben. Ueber alles Erwarten rasch haben freilich Werke wie der *Nibelungen-Ring* und *Tristan* sich die Gunst des grossen Publicums zu erwerben vermocht; eben so fest steht aber auch, dass alle Componisten, die Wagner auf dem später von ihm eingeschlagenen Pfade zu folgen suchten, bisher nicht glücklich gewesen und vom Publicum meist abgelehnt worden sind. Von grossen Herrn lässt man sich vieles gefallen, und besonders von solchen, die so manches Schöne und Grosse geschaffen, was gleich von Anfang an die allgemeinste Theilnahme gefunden.

Bessere Beweise hierfür liefert kaum ein Meister wie Beethoven, aber nahezu eben solche auch Richard Wagner. Wäre dieser auch nur der Componist von *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* geblieben, so würde er schon den grossen deutschen Meistern zugesellt werden müssen. Durch seine schriftstellerischen, dichterischen und späteren musicalischen Leistungen wächst er aber zu einer solchen Höhe, dass wir in ihm eine der gewaltigsten Erscheinungen anstaunen, die das gesammte Culturleben des deutschen Volkes uns darbietet.

HECTOR BERLIOZ

Bekanntlich war mit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich eine neue Literaturepoche angebrochen, die in heftiger Weise dem Klassicismus den Krieg erklärte. Dieser Klassicismus, wie er sich in Corneille, Racine, vorzüglich aber Boileau dargestellt hatte, war auch wirklich sehr angreifbar gewesen. Auf das Nähere hier einzugehen, würde nicht am Platze sein; so genügt nur zu sagen, dass der Streit mit der grössten Heftigkeit entbrannte, da kaum in einem anderen Lande der Respekt vor der künstlerischen Konvention so fest gewurzelt war wie gerade dort. Alfred de Vigny, de Musset, Barbier, vor allem aber Victor Hugo waren die Bannerträger gewesen, die eine lange Zeit hindurch dem kalten französischen Akademismus nicht nur Shakespeare, sondern auch die eben aufgeblühte, und in Frankreich

kaum gekannte deutsche Literatur, insbesondere Goethe vor die Augen hielten.

Mitten in diese Kämpfe trat ein junger, poetisch beanlagter und zu revolutionärer Kunstbethätigung sich hingezogen fühlender Musiker, dem in der gesamten Musikgeschichte sich kaum eine Gestalt vergleichen lassen wird ; so originell erscheint seine Persönlichkeit. 1803, am 11. Dezember wurde Hector Berlioz im südfranzösischen Städtchen La Côte st. André geboren als Sohn eines Arztes, der wie sein Vater die Medizin als Lebensberuf ergreifen sollte. Die Vorliebe für Musik zeigte sich zeitig bei dem Knaben, und der Vater trug derselben Rechnung, indem er selbst ihm einigen Gesangunterricht erteilte, ihm auch Unterweisung auf Instrumenten geben liess, leider nur eben nicht auf solchen, welche einen werdenden Komponisten fördern konnten wie Pianoforte oder Violine; denn der junge Hector lernte nur etwas Flöte und Flageolet blasen wie Gitarre klimpern.

Vielleicht hat aber gerade, diese Nichtentwicklung des reproduktiven Künstlervermögens etwas noch höher entwickelt, was jedenfalls im Keime schon in ihm lag, nämlich die auffällige Originalität seines künstlerischen Denkens und Empfindens und die auffallende Begabung für Instrumentation. Sprechen wir von Berlioz, so müssen wir zugleich stets an zwei Dinge denken, die gewissermassen auf einander angewiesen sind, nämlich Instrumentationskunst und Programmmusik.

Durch Lesueur war der jedenfalls bei Berlioz im Keime schon vorhandene Trieb, durch instrumentale Mittel ganz bestimmte Vorgänge darzustellen, nicht nur weiter entwickelt, sondern auch gewissermassen künstlerisch sanktioniert worden. Um nun die höchste Deutlichkeit in der Darstellung zu erreichen, bedurfte es eines Mittels, das hinsichtlich der Gefügigkeit in der Behandlung sowie der Reichhaltigkeit in der Farbe ihm nicht versagte, und dieses war das allerdings noch mancher Verbesserung fähige, aber doch durch Mozart, Beethoven, Spontini und Weber sowie durch Auber und Meyerbeer in seinen Wirkungen wesentlich gesteigerte grosse und moderne Orchester.

In der Instrumentationskunst hat Berlioz sicherlich das Grossartigste geleistet; - wie in der Virtuosität Liszt und Paganini Höhepunkte darstellen, über die im Prinzip ein Hinausgehen nicht mehr denkbar erscheint, so Berlioz in der Kunst, mit dem Orchester die verschiedenartigsten Wirkungen hervorzu-

bringen. Nicht allein seine Kenntnis der einzelnen Instrumente, ihrer Lagen, Stärkegrade u.s.w. ist bewundernswert; nein, Berlioz hat neue Seiten an den Instrumenten entdeckt, auf die er die betreffenden Spieler erst aufmerksam machen musste, wie z. B. die Pedaltöne der Tenorposaune, ein eigentümlicher Klarinetteneffekt und a. m. seinem Spürsinne zu verdanken sind. Seine wundervoll geschriebene und mit den wertvollsten Notenbeispielen ausgestattete Instrumentationslehre, die durch einen sehr hohen Preis früher wenig zugänglich erschien, ist später von Alfred Dörffel in billigerer Ausgabe veröffentlicht worden und steht noch heute immer an der Spitze der diesen Gegenstand behandelnden Werke. Was die Berliozsche Orchestration vor allem auszeichnet, ist ihre enorme Deutlichkeit. Das darzustellende Objekt wird mit einer Treue versinnlicht, dass gar kein Zweifel über das Dargestellte aufkommen kann; aber auch die gebotne Musik selbst, die musikalischen Themen kommen stets mit einer Deutlichkeit zum Vorschein, die in der klassischen Musik oft schmerzlich vermisst wird. Denn wie oft werden da nicht höchst hauptsächliche Motive vom allgemeinen Orchesterlärm verschlungen und wie oft sieht ein gewissenhafter Dirigent sich gezwungen, Modifikationen in den Stärkegraden eintreten zu lassen, damit nur die dominierende Idee des Ganzen zur Erscheinung komme.

Ferner tritt uns auffällig entgegen die Originalität seiner Instrumentationskunst, welche aber bei einem so eigentümlichen Musiker und Menschen nur selbstverständlich erscheinen will. Irgend welche Manieren kennt Berlioz nicht; in seiner Art zu instrumentieren bemerkt man keine Wiederholungen. Er gleicht in dieser Beziehung Weber, für den er auch die glühendste Verehrung hegte. Wer einmal eine Lisztsche Partitur durchgesehen, kennt hinsichtlich der Instrumentierungstechnik fast alle andern von Liszt; bei Berlioz finden wir aber, dass gerade das Gegenteil statt hat. Dazu verdanken wir ihm neue Kombinationen, die sofort acceptiert worden sind und jetzt zu den allgemeingebrauchten Mitteln gehören, in grosser Menge. – In der Farbe war eben noch etwas zu leisten, hier war noch ein Fortschritt zu erreichen über Beethoven hinaus, während letzterer auf rein gedanklich-musikalischem Gebiete wohl für lange Zeit den höchsten Gipfel erklommen hatte.

Die Gefahr lag nun aber nahe, dass die Farbe sich zur Alleinherrscherin aufwerfe, das Reinmusikalische in den Hintergrund treten würde, wie dies ja teilweise schon bei Gade sich zeigen sollte und in neuerer und neuester Zeit

sich noch viel mehr gezeigt hat. Berlioz selbst liess sich zwar sehr von seinem Farbensinne leiten, und es giebt auch nicht wenige Stellen in seinen Kompositionen, die eben bloss durch die Farbe wirken; da er aber in hervorragender, ausgesprochenster Weise Programm-Musiker war, also stets einen dichterischen Vorgang, ein poetisches Bild mit Tönen darstellen wollte, so konnte ihm im grossen Ganzen die Farbe doch eben nur als Mittel dienen, niemals Alleinzweck werden. Wie steht es nun aber mit der Berliozschen Programm-Musik; ist sie als solche zu rechtfertigen, oder überschreitet sie die Grenzen, durch welche die Natur das Gebiet der Tonkunst abgeschlossen hat?

Der Trieb, durch musikalische Mittel Gedanken, Bilder, Vorgänge darzustellen, ist schon in frühern Jahrhunderten, und zwar sehr deutlich und auffällig hervorgetreten und hat nicht selten ernste und grosse Künstler zu ganz wunderbaren Geschmacklosigkeiten verführt. So enthält z. B. ein *Capriccio* von J. S. Bach über die Abreise seines Bruders die Vorstellung verschiedener Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorkommen, während Kuhnau in einer von *6 Sonaten, auf dem Klavier zu spielen*, sogar den Betrug Labans durch Jacob darzustellen unternimmt. An solchen Aufgaben wird natürlich die Tonkunst immer scheitern, und die betreffenden Werke werden, wenn sie nicht nebenbei allgemein musikalisch zu interessieren vermögen, stets als misslungene Produkte, die überdies von der Geschmacklosigkeit des Autors zeugen, gelten können. Dass sie eben nebenbei allgemein musikalisch interessieren, scheint mir die Hauptforderung darzustellen, die der Programmmusik gegenüber zu erheben ist.

Beethoven hat zu Zeiten, wenn er seinem Humore die Zügel schiessen liess, sich von den alltäglichsten Vorgängen anregen lassen zu musikalischen Kompositionen; aber er wusste es so einzurichten, dass jedesmal ein wirkliches Musikstück daraus entstand, das durch seinen rein musikalischen Inhalt interessierte und uns keinen Rest übrig liess, der nur durch das poetische Programm gedeckt werden konnte. Dasselbe Lob ist auch den drei ersten Mendelssohnschen Konzertouvertüren zu spenden; denn obwohl sie oft genug, wie z. B. diejenige zu *Meeresstille und glückliche Fahrt* sehr ins einzelne des darzustellenden Objectes eingehn, wird doch niemals jene Grenze überschritten, jenseits welcher das allgemein musikalische Interesse erlischt

und wir nur, an der Hand des Programms weitergehend, noch künstlerische Teilnahme empfinden können.

Auch bei Weber, der, wie er selbst eingestanden, in der *Freischütz-Ouvertüre* die ganze Oper „in nuce“ darbieten wollte und infolgedessen sich veranlasst sah, ein vom gebräuchlichen symphonischen Stile sehr abweichendes Stück zu schaffen, kann man nicht sagen, dass der rein musikalische Genuss leide. In der *Euryanthen-Ouvertüre* hat er vielleicht noch freier geschaltet, während er in der zu *Oberon* sich mehr an die hergebrachte Form hielt; – die grosse Popularität, die alle drei Kompositionen bis auf den heutigen Tag geniessen, beweist aber, dass der Musik geniessenwollenden Hörschaft durch die Programme, die der Meister zu künstlerischer Darstellung zu bringen bestrebt war, der Genuss nicht im mindesten verkümmert worden ist.

Ebenso können in dieser Beziehung die symphonischen Dichtungen von Saint-Saëns, als durch ihre Musik allein befriedigend und insoweit also auch vom zu Grunde liegenden Programme unabhängig bezeichnet werden, und selbst die *Poèmes symphoniques* von Franz Liszt sind wohl eher wegen anderer ihnen anhaftender Schwächen nicht so vollständig zur Anerkennung gelangt, als, weil ihre Programme den rein musikalischen Genuss gestört hätten. Vielmehr wird es Berlioz gegenüber sogar gerecht sein, anzuerkennen, dass Liszt in der Wahl seiner Objekte glücklicher zu nennen ist als der französische Meister und dass eigentlich keines derselben der Illustrierung durch musikalische Mittel widerstrebte. Es wäre sehr unrecht, wollten wir behaupten, dass sich Berlioz hinsichtlich der rein-musikalischen Befriedigung durchaus zu seinen Ungunsten von den vorgenannten Meistern unterschiede; dass wir aber häufig genug auf das Programm angewiesen sind und am rein Musikalischen kein Genüge finden können, darf bei der Charakterisierung des Künstlers doch nicht verschwiegen werden.

Insbesondere hat sich Berlioz oft geschadet durch den wunderlichen, bizarren, ja manchmal abstossenden Charakter seiner Darstellungsobjekte. Wenn er in seinem Erstlingswerke, der *Symphonie fantastique* einen jungen Musiker schildert, den das Bild eines weiblichen Wesens, durch einen musikalischen Gedanken, eine hervortretende Melodie ausgedrückt, überall hin verfolgt; wenn diese fixe Idee ihn im zweiten Satze während eines Ballfestes, im dritten während eines Aufenthaltes in ländlicher Naturstille nicht loslässt,

so sind das alles Aufgaben, die die Tonkunst mühelos leisten und bei deren Lösung sich selbst und den rein musikalischen Anforderungen so genügen kann, dass eine jede Gefahr, die von der Natur gegebenen Grenzen zu überschreiten, ausgeschlossen ist.

Wenn nun aber im vierten Satz der junge Mann im Wahne, verschmäht zu sein, sich mit Opium vergiftet und in einen narkotischen Schlaf verfällt, in welchem er träumt, er wohne seiner eignen Hinrichtung bei, so wird die Sache schon bedenklicher, weniger deswegen, weil etwa das Programm über die Möglichkeit des musikalisch Darstellbaren hinausginge, als weil es eben sehr unerfreuliche, von bedenklicher Phantasieverirrung zeugende Bilder sind, die der Komponist vorführt, Bilder, die das Publikum, wenigstens das deutsche, sehr gern mit andern weniger grausigen und unnatürlichen vertauschen möchte. Geht Berlioz nun noch einen Schritt weiter und schildert im fünften Satze einen Hexensabbat, auf welchem die früher so ideale Melodie, von einer ordinär klingenden Es-Klarinette vorgetragen, ins niedrig Gemeine herabgezerrt wird, während dazu, wie eine Parodie, die Töne eines „dies irae“ erschallen, so überkommt uns einfach ein Gefühl des Widerwillens, wo nicht des Ekels; denn, wer möchte so etwas ansehen und anhören, mit so aufgeregten und verletzten Gefühlen schliesslich den Konzertsaal verlassen? Ich gebe zu, dass *Harold in Italien* und selbst *Romeo und Julia* in dieser Beziehung weniger Anstössiges bieten und deshalb als Ganzes genommen eher acceptabel erscheinen. Fatal berührt es die Empfindung, insbesondere die germanische, aber doch, dass es ein junger Komponist in seinem Erstlingswerk gleich für nötig hält, so widerwärtige und abstossende Bilder zu entrollen, und begreiflich erscheint es, dass über der Abneigung gegen das dargebotene Objekt die Frage nach dem Wie? (hinsichtlich der Darstellung) geradezu in Vergessenheit geraten konnte.¹⁰

Ein weiterer Übelstand bei Berlioz ist die Ungleichmässigkeit der Mittel, welche er für einige seiner Kompositionen in Bewegung setzt. So kann man von *Romeo und Julia* wirklich nicht sagen, welchem Genre der Komposition

¹⁰ Das Gerechtigkeitsgefühl fordert den Verf. übrigens auf, auch hierfür eine Erklärung zu suchen, besonders da seinem Ermessen nach dieselbe aus sehr trüben Lebenseindrücken des jungen Künstlers sich ergeben dürfte. Wie Liszt, als er noch dauernd in Weimar lebte, dem Verf. einst mitgeteilt, war Berlioz, weil er dem elterlichen Willen zum Trotz die Musik als Lebensberuf erwählt hatte, von seiner Mutter verflucht worden. „Das muss etwas ganz entsetzliches sein,“ meinte Liszt, „ich für mein Teil hätt' es nicht ertragen können.“

dieses Werk angehört, nicht entscheiden, ob es Symphonie oder Oratorium genannt werden müsste, auf die Bühne oder in den Konzertsaal gehöre. Dazu fehlt es dem beigegebenen Programme nicht an Geschmacklosigkeiten; wird doch in einem Recitativ, das eine Altstimme vorträgt, sogar Shakespeare mit Namen genannt und gepriesen! In einem Werke, dessen dichterische Unterlage von Shakespeare selbst herrührt! Berlioz beginnt da mit Instrumentalrecitationen, dann braucht er zu Erzählungszwecken den Chor, einen Solotenor, ferner eine Altstimme, später wird wieder auf die reine Instrumentalmusik zurückgegriffen, und am Schluss eine Massenwirkung von Chor und Orchester angestrebt, wie sie bei Anspannung aller Mittel die grosse Oper auch nicht imposanter liefern könnte. Bei solch künstlerischer Nachgiebigkeit gegen alle und jegliche Launen der eigenen Individualität ist es fast unmöglich, dass ein einheitliches Werk entstehe. So ist es denn gerade Berlioz oft begegnet, und am häufigsten mit dieser *Romeo und Julia*-Symphonie, dass man einzelne Sätze herausgenommen und separat aufgeführt hat. Was andern Komponisten gegenüber nicht zu billigen wäre, kann man hier nur gutheissen, denn dies Werk bildet kein Ganzes. Es enthält sehr ungleiche Teile, von denen einige höchst effektiv sich erweisen, während andere langweilig oder abstossend wirken, und man thut dem Komponisten eher einen Gefallen, wenn man die wertvollen und wirksamen Stücke dem Publikum allein vorführt, statt es durch Wiedergabe eines Ganzen, das kein Ganzes ist, zu ermüden und somit vom Autor und dem Genusse seiner Werke überhaupt abzuschrecken.

Rechnen wir hierzu, dass Berlioz nichts weniger als Meister im Kontrapunkt war und selbst harmonische Ungeschicklichkeiten bei ihm nicht nur in seinen frühesten Werken sich bemerklich machen, so wird man sich eher darein finden können, wenn die deutschen Konzertsäle ihm gegenüber sich während seines ganzen Lebens nicht sehr entgegenkommend verhielten und, von Frankreich und London abgesehen, erst in der allerneusten Zeit, eine Besserung der Verhältnisse zu konstatieren ist. Eine Besserung muss man es aber entschieden nennen, wenn man Berlioz' Genius redlich Gerechtigkeit widerfahren lässt und nicht mit verbundenen Augen an den Werken eines Mannes vorübergeht, der an Genialität sehr viele gute und berühmte Künstler überragt. Diese Genialität hat man ihm allerdings wohl zu keiner Zeit abgesprochen, von einigen trocknen Kritikern- und Schulmeisterseelen abgesehen,

die nie fehlen, wenn es etwas grosses zu begehren gilt, und weder Gluck, noch Beethoven, am allerwenigsten Schumann, ja selbst den Liebling aller, Mozart nicht zu verschonen für unanständig gehalten haben!

Berlioz kann ja wirklich als der „französische Beethoven“ bezeichnet werden, doch darf man dann nicht vergessen, dass auf dem ersten Worte der Hauptaccent ruht. Denn ebenso wie Beethoven als eine fast durchaus innerliche, steht Berlioz als eine fast durchaus äusserliche Natur vor uns. Während der deutsche Komponist vorwiegend Empfindungsmensch, also gewissermassen Lyriker in höchster Potenz ist, giebt sich der Franzose zu erkennen als Schilderer aller ihn interessierender Bilder des ihn umgebenden Lebens. Beiden gemeinsam ist aber ein hoher Kunsternst, eine durch nichts zu erschütternde Energie und eine staunenswerte und ohne jede Einschränkung anerkannte Originalität.

Unter den Instrumentalwerken von Berlioz möchte ich der grossen *Ouvertüre zu Benvenuto Cellini* (in G-Dur) den ersten Platz einräumen. Sie hat wunderbarer Weise beim deutschen Publikum nicht dieselben Sympathieen errungen, wie die sehr viel französischer geartete zum *Römischen Karneval*, steht aber dem deutschen symphonischen Stile um vieles näher und übertrifft in melodischer Erfindung, Grossartigkeit der Anlage und Reichtum an interessanten Kombinationen jene um ein bedeutendes. Die Einleitung ist bereits von hohem Interesse, indem sie, mit dem spätern Allegro beginnend, plötzlich abbricht, eine langgezogene Melodie, von der Bassklarinetten vorgetragen, vernehmen lässt, die am Schlusse der Ouvertüre, aufs grossartigste instrumentiert, sich wiederholt und dann mit einem mächtigen Crescendo in das eigentliche Allegro überleitet. Dieses beginnt mit echt italienisch ungebundener, jubelnder Lustigkeit, giebt hierauf einem wunderschön empfundenen Gesangsthema Raum und zeigt die Eigentümlichkeit, dass gleich nach der kurzen Durchführung, die sich unmittelbar anschliesst, diese Gesangsmelodie wiederkehrt, bevor das erste Allegro-Thema wiederholt wird. Letzterem folgt dann die grosse Einleitungsmelodie, welche unisono von den Blechinstrumenten vorgetragen wird; ein Effekt, den Richard Wagner am Schluss der *Tannhäuser-Ouvertüre* benutzt hat, – doch schliesst Berlioz hiermit nicht, sondern lässt uns noch einige sehr frappierende Überraschungen erleben, ehe er uns zum Abschluss führt. An Überraschungen geistreichster Art ist diese grossartige Schöpfung überhaupt so reich wie selten

sonst eine Ouvertüre; insbesondere wirkt Berlioz, und zwar noch weit mehr wie Auber, durch seine ganz eigentümliche Rhythmik, die jede Monotonie in der Fortbewegung ausschliesst, manchmal vielleicht etwas befremdend, niemals aber unverständlich wirkt; sowie ferner durch eine Instrumentation, die an Glanz und Pracht nicht übertroffen werden kann und alles in dieser Beziehung früher Geleistete weit überstrahlt.

Die schon erwähnte *Ouvertüre zum Römischen Karneval* ist einfacher angelegt als die vorige und hat, da in der Einleitung sich ein allgemein verständliches sehr ansprechendes Thema vernehmen lässt, während im Allegro-Satze eigentlich nur die eine Grundstimmung der ausgelassensten italienischen Lustigkeit vorherrscht, gegenwärtig sich beim deutschen Publikum bereits recht eingebürgert. Ein gewaltig angelegtes Werk ist ferner die *Ouvertüre zu König Lear*, in welcher übrigens die Einleitung sich als der wertvollste Teil darstellt. Hier ist die Anfangsscene zwischen Lear und seinen Töchtern mit solcher Deutlichkeit veranschaulicht, dass es schwer werden dürfte, dieser Musik irgend eine andere Auslegung zu geben. Nach einem imposanten Kontrabassmotive ertönt gewissermassen schmeichlerisch-heuchlerisch dieselbe Melodie in der Höhe. Es erscheint ein Nachsatz zum Kontrabassthema, und auch dieser wird in gleicher Weise einige Oktaven höher wiederholt. Man hört, wie Goneril und Regan ganz genau das aussagen, was der alte König zu hören wünscht. Als aber Cordelia vortritt, lässt sich ein neues eigentümliches Thema hören, von zart-jungfräulichem, aber immerhin selbständigem Charakter. Diesem folgt ein Wutausbruch im Orchester, das Kontrabassmotiv erklingt jähzornig und von wuchtigen Schlägen unterbrochen und leitet dann in einen sehr wilden Allegro-Satz über, welcher den der Wut der Elemente überlassenen, greisen König veranschaulichen soll.

Es giebt dann noch Ouvertüren zu *Waverley*, Byrons *Corsar*, der Oper *Beatrice und Benedict*, welche alle die Hand des sehr eigenartigen Meisters zeigen, sich doch aber mit den vorerwähnten nicht messen können. Eigenartig und sehr frisch berührt auch die zu Berlioz' erster Oper *Die Vehmrichter* geschriebene. In der Form sich wenig von den klassischen Mustern entfernend, weist sie eine sehr lang ausgedehnte Gesangsmelodie auf, die man trivial finden wollte, obwohl nur ein einziger Takt derselben diese Bezeichnung verdient, während in der Weiterführung der Meister ganz originelle Wen-

dungen findet. Bei ihrer Wiederholung hat der stets über die originellsten Einfälle verfügende Künstler dem Verlangen nachgegeben, das Herannahen einer triumphierenden Truppe zu malen, und dies mit jener überzeugenden Deutlichkeit gethan, die ihm fast mehr noch wie Richard Wagner zu Gebote stand. Man hört Stücke der Begleitung, der Melodie, hier und da nur den Rhythmus von fernher erklingen, bis sich alles mehr festigt und schliesslich das ganze intakte Thema triumphierend uns in die Ohren schallt.

Über die *Symphonie fantastique* habe ich, was ihr Programm betrifft, schon gesprochen. Von der Musik der ersten drei Sätze ist im wesentlichen nur das Beste zu sagen. Die wie ein Leitmotiv das ganze Werk durchziehende weibliche Melodie ist edel erfunden und erhält durch Berlioz' meisterhafte Instrumentation oft einen bezaubernden Klangreiz. Der erste Satz entzieht sich bei aller Eigenartigkeit doch dem allgemeinen Verständnis durchaus nicht, er ist edel gehalten und weist prächtige Einzelheiten auf. Das Ballfest wirkt sehr anmutig und festlich, trotzdem nur geringe Orchestermittel verwendet worden sind; doch erweisen sich einige harmonische Ungeschicklichkeiten von wirklich störender Wirkung. Als die Perle des Werkes bekundet sich jedenfalls der dritte Satz, über welchen Robert Schumann sich folgendermassen auslässt: „Die dritte Abteilung kann sich an reinem harmonischen Gehalte mit jedem andern symphonischen Meisterwerke messen: hier lebt jeder Ton ... In reizenden Gestalten bringt Berlioz hier den eintönigen Hauptgedanken wieder; Beethoven könnte es kaum fleissiger gearbeitet haben.“ Die eigentümliche pastorale Poesie, die über diesem Satze ausgebreitet liegt, muss man an sich selbst erfahren, denn sie ist nicht mit Worten zu schildern. Das Gewitter, das am Schluss sich erhebt und wahrscheinlich auf die grausigen kommenden Sätze vorbereiten soll, ist mittels einer eigentümlichen Gruppierung von mehreren harmonisch wenig zusammenstimmenden Pauken wieder mit jener Berlioz eigenen, nicht zu übertreffenden Deutlichkeit veranschaulicht worden und wirkt, obwohl mehr einen akustischen als rein musikalischen Effekt gewährend, doch ganz wunderbar poetisch am Schlusse dieses pastoralen Tonbildes.

Die überraschende Deutlichkeit ist natürlich auch den beiden Schlusssätzen zu eigen; doch können wir, wie schon gesagt, an den dargestellten Objekten uns so wenig erfreuen, dass auch der rein musikalische Genuss wesentlich dadurch verkürzt wird.

Parteien von sehr ungleichem Werte besitzt Berlioz' *Romeo und Julia-Symphonie*. Gleich die erste Abteilung, mit ihren sonderbaren Posaunenrecitativen, erzählenden Chören und diesem wunderbaren Durcheinander verschiedener Stilarten wird wohl kaum je auf allgemeine Zustimmung zu rechnen haben und für ein künstlerisch annehmbares Gebilde angesehen werden. Ebenso wenig dürfte die Scene in der Gruft, in welcher die Verzweiflung der unrettbar Verlorenen dadurch geschildert wird, dass die wirklich ideal schönen Gedanken der Liebesscene ins Widerliche verzerrt werden, auf die Teilnahme grösserer Kreise zählen können.

Dagegen werden folgende Abteilungen: Romeo allein, mit nachfolgendem Fest bei Capulet, die Liebesscene, ein sehr langes Adagio in A-Dur, die Fee Mab, ein Orchesterscherzo, und das grosse Finale mit Bassolo und Chor in H-dur, die Wiedervereinigung der Montechi und Capuletti darstellend, nicht nur sehr wirksam sich erweisen und unseren Konzertrepertoiren einen dauernden Gewinn versprechen, sondern auch mit ihrer Wirkung die phantastische und die *Harold-Symphonie* um ein wesentliches überstrahlen.

Romeo allein, in Liebesgedanken versunken, wird durch ein sehr schönes träumerisches Stück dargestellt, in welchem eine edle Melodie, die später in grossartiger Weise wiederholt wird, vorherrscht. Das nachfolgende Fest bei Capulet gehört zu den glanzvollsten Kompositionen, die für Orchester geschrieben sind, und entfaltet insbesondere gegen den Schluss eine wahrhaft bachantische Lustigkeit. In der ersten Hälfte desselben erhebt sich die Liebesmelodie Romeos, da sie für ihn das ganze Fest darstellt, zu gewaltiger Höhe (eine schöne poetische Idee), nachher nimmt aber die Schilderung des allgemeinen Taumels den Komponisten vollständig gefangen, und er giebt da im glänzendsten Rahmen auch manche einzelne groteske Genrebilder, die an niederländische Kleinmalerei erinnern.

Als ein Prachtstück der Instrumentation ist das Scherzo *Fee Mab* zu bewundern, da es in Bezug auf ein fast blendendes Glitzern und Gleissen, mit unverfolgbarer Geschwindigkeit an uns Vorüber-Huschen und -Prasseln seines gleichen in der symphonischen Literatur nicht besitzt. Der eigentliche melodische Gehalt ist gering, es ist mehr ein Brillantfeuerwerk, das an uns vorüber zieht und dessen Hauptreiz die Farbe bildet; doch ist dabei nicht zu übersehen, dass in der ganzen Anlage, dem Bau und auch der Harmonisierung

sich Berlioz' stets hervortretende Originalität gerade hier mit am glänzendsten bewährt.

Ein wirkliches Wunderwerk von instrumentaler Musik bietet uns Berlioz aber in der Liebesscene. Abgesehen von der unleugbaren absoluten Schönheit der Hauptmelodie, die, mit symphonischer Kunst behandelt, uns in verschiedenartigster Weise nahe tritt; von der Pracht, Fülle und echt italienischen Farbensattheit, die hier mit verhältnismässig geringen Mitteln erreicht ist, entzücken uns noch eine solche Fülle kleiner interessanter Einzelzüge, dass man, einmal in das Studium dieses herrlichen Adagios vertieft, nicht müde wird, es immer aufs neue zu bewundern und mit wachsendem Genusse weiter und weiter zu hören.

Das imposante Finale mit den grossartigen Chören, die in ihrer Wirkung mit jenen der Meyerbeerschen *Schwerterweihe* in den *Hugenotten* wetteifern, gelangt selten zur Aufführung. Berlioz entfaltet hier alle Mittel der grossen Oper und bringt für das gesamte Werk einen imposanten Abschluss zustande.

Wie gesagt, möchte ich im Interesse des Autors gerade eine Gesamtaufführung dieses eigentümlichen Werkes nicht empfehlen, wohl aber ein recht häufiges Vorführen der einzelnen vorhin ausführlicher besprochenen Sätze, die das Publikum bei öfterem Hören gewiss immer lieber gewinnen würde, wie sie auch unserem Konzertrepertoire sehr zur Erfrischung gereichen könnten.

Dagegen wird es sich stets empfehlen, die formell am abgerundetsten und einheitlich gestaltete Symphonie *Harold in Italien* stets vollständig und ungekürzt aufzuführen. Berlioz hat sich hier Child Harold, den Helden des grossen Byronschen Epos, ausersehen, dessen schwermütiger Charakter durch eine Solo-Bratsche dargestellt werden soll, während im übrigen verschiedene landschaftliche italienische Bilder die Staffage abgeben. Letztere wird aber, da das Orchester begreiflicherweise Berlioz mehr interessierte und in Anspruch nahm als das erwähnte nicht einmal sehr ausgiebige Soloinstrument, mehr und mehr zur Hauptsache, bis im Finale, einer etwas wilden Räuberorgie, die Bratsche fast gänzlich verschwindet und das Orchester allein unsere Teilnahme in Anspruch nimmt.

Der erste Satz, wohl der schönste des Werkes, zeigt uns die eigentümlichen oft ernsten und mysteriösen Zauber der italienischen Gebirgslandschaft. Es erschreckt vielleicht idealistische Gemüter, wenn der Realist Berlioz zum

Anfang das langsame Dahinhumpeln des Vetturino oder der Postkutsche nachahmt; sowie er aber mit ein paar kräftigen Accorden die Gebirge uns vor die Augen stellt, mit einem wunderbaren Orchestereffekt ein plötzlich die trüben Wolken durchbrechender Sonnenstrahl vors Gehör gezaubert worden ist, fühlen wir uns von Poesie umrauscht und folgen willig der Leitung des Komponisten. Das *Allegro* unterscheidet sich von andern, klassischen Symphoniesätzen eigentlich nur dadurch, dass es zwei Einleitungen besitzt, Berlioz eines besonderen *Allegro* bedarf, um in den schnellen Hauptsatz einzumünden, sowie ferner durch die Mitwirkung der Solobratsche, welche in den drei ersten Sätzen übrigens höchst effektiv behandelt worden ist und dabei doch nirgends zudringlich wirkt. Wenn bei alledem auch dieser schöne erste Satz auf manche Hörer einen befremdlichen Eindruck hervorbringt, so ist jedenfalls die sich auf keiner Partiturseite verleugnende Originalität, insbesondere seine, die deutschen Gewohnheiten oft unsanft aufrüttelnde eigentümliche Behandlung des rhythmischen Elements daran Schuld. Im ganzen kann man Berlioz nur dankbar dafür sein, dass er dieser Seite der Tonkunst soviel Sorgfalt gewidmet; denn sowohl Mendelssohns Schule wie auch Schumann, besonders, in seinen Symphonieen und Kammermusikwerken, waren einer rhythmischen Monotonie verfallen, die anfangen konnte bedenklich zu erscheinen. Sah es doch fast aus, als sei die Gruppierung zu (und Gegenüberstellung von) je 8 Takten geradezu künstlerisch sanktioniert und erfordere es ein besonderes Raffinement, diesem Bannkreise zu entfliehn! Ein Blick auf Vater Haydn hätte freilich genügt, zu zeigen, wie dies möglich sei; denn Haydn bewegt sich bekanntlich mit der grössten Sorglosigkeit und geniert sich nicht, alle Augenblicke durch Hineinwerfen eines kecken Taktes die regelmässigsten Gruppierungen ins Gegenteil zu verkehren. Da seinem Beispiele aber keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde, so müssen wir Berlioz immer verpflichtet sein, dass er einer vernachlässigten Seite in der Kompositionspraxis wieder mehr Teilnahme zugewendet hat.

Der zweite Satz, der weltbekannte *Pilgermarsch*, hat sich frühzeitig allgemeine Beliebtheit errungen. Die Instrumentation desselben, obwohl nur mit geringen Mitteln bestritten, verdient den allerhöchsten Preis; es liegt ein Duft und mystischer Zauber über diesem poetischen Gebilde, in welches von

Zeit zu Zeit ein tiefer glockenähnlicher Ton, gewissermassen als die Grundfarbe des Ganzen, hineinklingt, der mit Worten nicht zu beschreiben ist.

Echt realistisch beginnt der dritte Satz (*Ständchen*), indem hier Berlioz mit ganz einfachen Orchestermitteln, einer Zusammenwirkung von Oboe, Piccoloflöte sowie mehreren eigentümlich verwendeten Bratschen-, Clarinett- und Fagottklängen, die Dudelsackmusik der römischen Pffiferari so täuschend nachgemacht hat (in der Ähnlichkeit des Schalles und der Farbenwirkung nämlich), dass aus diesem einzigen Beispiele die enorme Virtuosität des Meisters in der Orchestration unwiderleglich zu beweisen wäre. Im übrigen leidet dieser Satz daran, das Berlioz manchmal zu vieles zu gleicher Zeit sagen will und dadurch die Klarheit beeinträchtigt.

Grosse Vorwürfe hat man immer gegen die Wildheit des letzten Satzes erhoben, der allerdings italienisches Räuberleben in Gestalt einer durchaus realistisch gemalten Orgie darstellt. Aber sowie man sich mit dem Darstellungsobjekt zufrieden giebt (und warum sollte die Tonkunst nicht auch einmal italienisches Räuberleben darstellen?), so muss man gerade diesen Satz als eine besonders gelungene, durchaus Genialität bekundende Meisterleistung bewundern. Auch giebt er dem Werke einen höchst farbigen, glänzenden Abschluss. Im Orchester werden allerdings bedeutende Mittel entfaltet, insbesondere die aussergewöhnlichen Schlaginstrumente, wie Becken, ziemlich häufig in Anspruch genommen; doch stört dies, weil mit der poetischen Grundidee übereinstimmend, niemals den verständigen Hörer. Jedenfalls würde das musikalisch reiche und schöne Werk aber schwer geschädigt, wenn man aus Furcht vor der Wildheit der Wirkung das Finale einfach fort liesse, wie dies von Seite ängstlicher Dirigenten so oft geschehen ist.

Häufig aufgeführt wird jetzt in Frankreich und England *Fausts Verdammung*, die neuerdings auch in Deutschland Eingang zu finden scheint. Man hält sie im allgemeinen für Berlioz' Hauptwerk, und es sprechen manche Gründe für die Richtigkeit dieses Urteils. Der Form nach ist sie gewissermassen als weltliches Oratorium aufzufassen, wenn auch hier und da rein instrumentale Sätze untermischt sind. Dass sich auch in dieser Komposition manche Bizzarrieren und Willkürlichkeiten vorfinden, soll gar nicht geleugnet werden. Mit dem Goetheschen Faust hat das Werk wenig Gemeinsames; wenn auch der deutschen Dichtung manche Bilder entnommen sind. Eine Verdammung Fausts widerspricht sogar vollständig der Grundidee des

Goetheschen Werkes. Berlioz hat sich eben das, was ihm der musikalischen Malerei wert erschien, zusammengestellt; es kommt ihm auch nicht darauf an, Faust nach Ungarn zu verlegen, damit der Meister den *Racoczy-Marsch*, der allerdings ganz genial behandelt ist, anbringen kann; dann muss neben Gretchen auch der Ariel mit seinen Luftgeistern aus dem zweiten Teile des Faust herbei, um ein duftiges Stück zu ermöglichen. Wir bekommen ferner eine schöne Darstellung der Osterscene wie eine sehr glutvolle, wirklich hinreissende Musik enthaltende Liebesscene zwischen Faust und Margarethe zu hören, das infernale Mephistoständchen wird uns nicht geschenkt, noch weniger eine regelrechte Höllenfahrt und eine sehr drastische Darstellung der Hölle selbst, der dann in der Verklärung Gretchens der Himmel gegenüber gestellt wird.

Aber so sonderbar auch die Zusammenstellung berühren mag, die Musik als solche, eine gewisse Gleichmässigkeit der angewandten Mittel, und eine grossartige Meisterschaft im Technischen, welche auch der Einheitlichkeit des Stils zu gute kommt, verbinden sich hier, um uns sehr intensive und nachhaltige Eindrücke zu gewähren. Auch kann man eine Gesamtaufführung dieses Werkes viel eher billigen und mit viel mehr Sicherheit empfehlen als eine eben solche von der *Romeo und Julia-Symphonie*. In so und so vielen Nummern, wie der Osterscene, dem *Racoczy-Marsch*, dem Sylphenchor, dem grossen Liebesduett, dem Mephistoständchen bekommen wir so eigentümliche, nur Berlioz gehörende und dabei wirklich reizvolle Musik zu hören, dass man sich nicht nur die allerdings unheimliche, aber höchst originelle, interessante, raffiniert gemachte und aufregende Höllenfahrt gefallen lässt, sondern auch über die Hölle selbst wegkommt, in welcher es allerdings sehr sonderbar und nicht gerade musikalisch zugeht, die betreffenden Versammeln auch nicht mehr französische, sondern swedenborgische Worte singen, unter denen mir das oft wiederholte „Diff! Diff!“ einen keineswegs tragischen Eindruck gemacht hat. Sehr schön gelungen ist Berlioz dagegen die Verklärung Gretchens, die das Werk schliesst (ein grosses Chorstück in Des-dur) und in dem mit einer eigenartigen Verwendung der Knabenstimmen eine der allerüberraschendsten Wirkungen hervorgebracht wird.

Das kleinere Oratorium, die *Kindheit des Herrn*, bestand ursprünglich nur aus dem ersten Teil, welcher aus drei Stücken sich zusammensetzte. Auf eine pastoral gehaltene Einleitung folgte ein Chor gleichartigen Charakters,

während ein Tenorsolo, in dem die *Flucht aus Ägypten* erzählt wird und das mit einem unsichtbaren, sehr reizend wirkenden Engelchor abschliesst, die dritte Nummer bildete. Berlioz hatte mit diesem Werke Kritiker und Publikum irre führen wollen, indem er, mit ganz geringen Orchestermitteln instrumentierend, einen altertümlichen Ton anschlug und das Opus als ein Produkt der früheren niederländischen Kunst bezeichnete, das er irgendwo aufgefunden haben wollte. Die Mystifikation gelang ihm auch – wunderbarerweise, möchte ich hinzufügen –, denn allein in dem Hirtenchore findet sich eine so originell-moderne harmonische Wendung, dass wenig Scharfsinn dazu gehörte, den neuzeitlichen Ursprung des Werkes zu verkennen. Diese drei Nummern sind aber, hiervon abgesehen, von grossem Reiz und echt musikalischer Wirkung; auch beweisen sie aufs deutlichste, wie übrigens auch der *Pilgermarsch* im *Harold* und die Liebesscene in *Romeo und Julia*, dass Berlioz grosser Orchestermittel keineswegs bedurfte, um sehr bedeutende musikalische Reize zu entfalten.

Später fügte er noch zwei Teile hinzu, in denen sich mitunter recht sonderbare Dinge finden. So hat er unter anderem versucht, etwas der alt-hebräischen Musik ähnliches hervorzubringen, und ist bei der Gelegenheit, wie es nicht anders zu erwarten war, manchmal der Geschmacklosigkeit verfallen. Sehr schön wirkt aber der a capella gesetzte Schlusschor, der an und für sich recht edle Musik enthält und durch die Hinzuziehung eines von den vier Stimmen des gemischten Chores umgebenen Solo-Tenores ein ganz eigentümlich zauberhaftes Kolorit erhalten hat.

Ein entschieden bedeutendes Werk ist auch das grosse *Requiem*, welches wohl nur, weil Berlioz die ungeheuersten Chor- und Instrumentalkräfte beansprucht, nicht häufiger aufgeführt wird. In einer wesentlich eingeschränkten, auf die Kräfte des gewöhnlich grossen Orchesters reduzierten von Carl Goetze gelieferten Bearbeitung, bei welcher wunderbarerweise auch sämtliche Schlaginstrumente ausser den Pauken weggelassen worden sind, hat es der verstorbene Riedel in Leipzig mehrmals in der Originalbesetzung, aber 1885 Mottl in Karlsruhe, später auch Schuch in Dresden und Ochs mehrfach in Berlin zur Aufführung gebracht. Kirchenmusik wolle man in demselben nicht finden, wenn auch nicht geleugnet werden soll, dass eine gewisse düstere und den Textesworten angemessene feierliche Gesamtstimmung sich bemerkbar macht. Berlioz mochte insbesondere durch die herrliche, das

Weltgericht malende Dichtung des *Dies irae* angelockt worden sein, da derartige gigantische Stoffe gerade auf ihn stets einen grossen Reiz ausübten. Für das *Tuba mirum* nahm er denn auch die ungeheuersten Mittel, u. a. 12 Posaunen, und eine Menge von Schlaginstrumenten in Anspruch. Da aber gerade hier, wahrscheinlich um die denkbar grösste Schallfülle zu ermöglichen, der Komponist sich mit den einfachsten Harmonieen begnügt, so wird mehr eine akustische als musikalische Wirkung erzeugt, und es bleibt nach der letzteren Seite hin eine gewisse Enttäuschung unvermeidlich.

Das *Requiem* besitzt aber auch Parteen von absoluter rein musikalischer Wirkung 'und hierzu zählen besonders die Anfangs- und die Schlussnummer, in welcher letzterer das Thema „te decet hymnus“ der Anfangsnummer sich wiederholt; ferner die grossen Anschwellungen, mit welchen das *Dies irae* beginnt, sowie gewisse Parteen aus dem *Sanctus* und dem *Lacrymosa*. Es atmet in diesem Werk eine gewaltige herbe Grösse, die an Michel Angelo erinnert, aber die Befriedigung des religiösen Gemütslebens wird nicht angestrebt; – äusserliche Tonmalerei, allerdings der imposantesten Art, bildet den eigentlichen Zweck des Autors. Etwas ähnliches kann man von dem dreichörigen *Tedeum* des Komponisten sagen, das vereinzelt Aufführungen in Deutschland erfahren hat und zu seinen glanzvollsten, imponierendsten, aber nicht etwa zu den wärmsten Schöpfungen zählt, die er uns gegeben. An Glanz der Wirkung überbietet es fast noch das *Requiem*, an Fülle der Gedanken steht es jedoch entschieden nach.

Es wäre schliesslich noch der Berliozschen Opern zu gedenken. Diese haben sich bis jetzt nicht so viele Sympathieen zu erringen gewusst wie die bedeutendsten Instrumentalwerke und die *Damnation de Faust*; auch stehen sie wohl nicht ganz auf der Höhe, die jene Kompositionen einnehmen. *Benvenuto Cellini* ist aber trotz alledem als ein sehr hochbedeutendes Werk anzuerkennen und zu verehren; und es wird Liszt immer zum höchsten Ruhme gereichen, dass er während seiner Kapellmeisterthätigkeit in Weimar neben den Werken Richard Wagners auch dieser Oper eine Heimstätte geboten hat. Nach der schon besprochenen, überaus grossartigen, mit dem grössten Orchesterglanz ausgestatteten Ouverture zu schliessen, möchte man ein Werk im Stile der französischen grossen Oper erwarten und ist erstaunt, dass diesem mächtigen Instrumentalstücke eine Spieloper folgt. Allerdings eine Spieloper ganz eigentümlicher Art, die von der Muse Boieldieu und Aubers

wenig an sich hat. Berlioz ist hier oft sehr graziös wie in dem unübertrefflichen Flüster-Duette des ersten Aktes, der reizenden Bariton-Arie des Scaramoglio, mancher kleinerer Stellen nicht zu gedenken; er entfaltet reichsten instrumentalen Humor, insbesondere in der Carnival-Scene, und scheut bei Gelegenheit der auf der Bühne stattfindenden theatralischen Maskenaufführung auch vor der derbsten realistischen Komik nicht zurück; aber an gewissen Stellen wie in der Ouvertüre, in der Schwur-Scene, im zweiten ausserordentlich breit angelegten Finale, bemächtigt er sich plötzlich des grossen Stils und versetzt uns mit einem Schlage ganz in das Gebiet der grossen Oper. Dies mag Schuld sein, dass die Oper einer gewissen Einheitlichkeit ermangelt, andererseits wird ihr hierdurch auch ein bedeutender Reiz verliehen, der sie von andern Spielopern unterscheidet und über sie hinaushebt. Sie ist jetzt auf vielen deutschen Bühnen mit Beifall zur Aufführung gekommen und wird sich hoffentlich eine recht geraume Zeit darauf erhalten.

Weniger hervortretend, obwohl durchaus die liebevolle Hand des Meisters verratend, sind mir nach der Lektüre *Beatrice und Benedict*, sowie die *Trojaner* erschienen. Die erstere Oper entwickelt ziemlich viel Übermut, der sich besonders in den Wechselgesängen der Hauptpersonen kund giebt; die Musik der Oper ist wie in der Ouvertüre prickelnd, geistreich und lebendig. Aber solche Höhepunkte wie im *Cellini* weist diese Partitur nicht auf. Die *Trojaner*, welche die Geschichte des nach Charthago geflüchteten Aeneas und der Königin Dido behandeln, stehen ganz auf dem Standpunkte der grossen Oper, ohne eigentlich den kühnen Schritt, der nach Wagners Vorgange nicht mehr schwer zu thun war, zum eigentlichen Drama zu wagen, und können in folgedessen bei uns, die wir von der Notwendigkeit der Wagnerschen Reformen überzeugt worden, nicht auf ungeteilte Sympathie rechnen. Auch scheint mir, als ob die so hervorragende und sich fast in jedem Werke des Meisters geltend machende Originalität hier weniger bemerkbar sei und die Musik an und für sich nicht so viel Reiz ausübe, wie die des *Benvenuto Cellini*. Berlioz hat zu dieser Oper noch eine Fortsetzung geschrieben, und Felix Mottl hat beide Werke in Karlsruhe, und zwar mit dem enormsten Erfolge zur Aufführung gebracht. Da wohl die grösseren Theater allmählich diesem Beispiel folgen werden, so wird es möglich sein, das Werk in seiner Vollständigkeit und noch genauer kennen zu lernen, und so kann sich dann allenfalls das Urteil anders und günstiger gestalten.

Jedenfalls dürfte Berlioz für die allgemeine Musikgeschichte als Opernkomponist nicht so schwer in die Wagschale fallen, wie als Autor der auf den Konzertsaal oder die Kirche angewiesenen Werke, und dies ist insofern überraschend, als seine Musik, ihrem innersten Wesen nach und z. B. der Schumannschen gegenübergestellt, auch wo sie sich nur mit rein instrumentalen Mitteln behilft, durchaus dramatisch genannt werden muss. Alle seine Symphoniesätze sind gewissermassen Bilder, denen eine nur einigermaßen rege Phantasie sofort theatralisches Leben verleihen könnte. Man hört bei Berlioz so deutlich, dass man alles zu sehen glaubt. Auch war er keineswegs wie etwa Gade nur Farbenkünstler; er besass eine in hohem Grade entwickelte melodische Erfindung, verfügte über die Harmonie als sehr geistreicher, aber manchmal eigensinnig und infolgedessen eckig und ungeschickt erscheinender Künstler, war mit dem Satzbau vollkommen vertraut und konnte durch die architektonische Sicherheit seiner oft gigantischen Anlagen Bewunderung erwecken. Insbesondere, was den Satzbau betrifft, unterscheidet sich Berlioz als Symphoniker (wie übrigens auch Wagner, besonders in den späteren Instrumentalkompositionen) zu seinem grossen Vorteil von Franz Liszt. Das fortwährende Unterbrechen der Satzführung, das beständige Atemholen, die losen Verknüpfungen der getrennten Sätze durch pathetische Instrumentalrecitation, die zu Zeiten keineswegs die beabsichtigte Wirkung hervorbringen, fehlen hier durchweg; und wenn plötzlich überraschende Pausen eintreten, so erweisen sie sich viel eher von gutem, nämlich dramatischem Effekte, als dass sie etwa lähmend oder den Zusammenhang unterbrechend wirkten.

So empfindet der Meister auch in Kleinigkeiten derart als Symphoniker, dass er sich z. B. in der Einleitung der grossen G-dur-Ouvertüre zu Cellini scheut, das Violoncellthema, das später wieder im höchsten Glanze auftritt, in seiner keineswegs sehr bedeutenden Länge einstimmig vorzuführen, weil er die Langweiligkeit einer solchen einstimmigen Musik fürchtet. Deshalb lässt er im 6. Takte und später noch einmal die Flöte und Hoboe mit einer Gegenstimme zur Hauptmelodie hinzutreten, um jedes Gefühl von Öde fern zu halten. Dieser kleine Zug erscheint bezeichnend, da er einesteils den' sehr wohlthätigen Einfluss Beethovens auf Berlioz bekundet, andererseits aber auch als bedeutendes Merkmal für den Unterschied zwischen Berlioz' und Liszts Schaffen angesehen werden kann.

Nur mit dem Kontrapunkt lebte der Meister auf gespanntem Fusse, und die Antwort, die Cherubini ihm auf seinen Ausspruch: „Ich hasse die Fuge“ gab und die lautete: „Und die Fuge hasst Sie“, war keineswegs unverdient. Eine genauere Kenntnis dieses Zweiges der kompositorischen Thätigkeit würde seinen symphonischen und kirchlichen Werken nur zu statten gekommen sein; zu vergessen ist aber nicht, dass Berlioz in einer Zeit lebte, in der der Kontrapunkt gerade etwas in Verruf gekommen war, so dass er, was die Vernachlässigung desselben betrifft, vor manchen deutschen und fast allen ausländischen Komponisten nicht zu erröthen brauchte.

Er gehört jedenfalls zu den alleroriginellsten Gestalten der gesamten Musikgeschichte, man kann ihn, wie gesagt, mit einem gewissen Rechte den französischen Beethoven nennen, und wenn er den ganz grossen „Meistern nicht völlig ebenbürtig zur Seite zu stellen ist, so dürfte mehr seine zu Bizarrerien und launenhaften Seitensprüngen neigende Natur als seine ungewöhnliche Begabung und sein ungewöhnliches Können daran Schuld tragen.

Mit dem von ihm sehr verehrten Gluck hatte er gemeinsam, was auch diesen vor den meisten Zeitgenossen auszeichnete und Otto Jahn in seiner Mozartbiographie mit den schönen Worten ausspricht: „Gluck hatte, was zu allen Zeiten wenigen gegeben ist, eine tiefe Empfindung für das Grosse.“

Dieser Zug zur Grösse, die allerdings häufig mit Herbigkeit gepaart ist, muss Berlioz zugesprochen werden, und dieser Zug erhebt ihn über viele Zeitgenossen, insbesondere die Meister der französischen grossen Oper. Wenn ihr Ruhm einstmals den seinigen weit überglänzte, so beginnt er nunmehr bereits zu erblassen, während die Erscheinung des einsamen stolzen Berlioz in hellerem Lichte strahlt!

FRANZ LISZT

Nachdem Franz Liszt seine Dirigentenstellung in Weimar übernommen, entfaltete er während eines Zeitraumes von 10 Jahren eine äusserst fruchtbringende und segensreiche Thätigkeit. Schumanns, Berlioz', Wagners Werke wurden den erstaunten Bewohnern der kleinen Residenz in rascher Folge dargeboten, daneben regte sich aber im Meister eine so bedeutende Productionslust, dass er bereits 1856 mit seinen symphonischen Dichtungen den

Berlinern und wenige Monate später den Leipzigern gegenüber treten konnte.

Hinsichtlich seiner Begabung zur Composition, die sich in einer Reihe von Werken als eine geniale kundgibt, dürften heutzutage wol keine Zweifel mehr laut werden. Von dieser genialen Beanlagung hatten schon die frühern Compositionen Liszts gezeugt, wenn wir auch absehn von seinen wundervollen meisterhaften Transcriptionen, in denen er geradezu unerreicht erscheint. Unter diesen wären vor allem Schuberts Lieder, einzelne Beethovensche Compositionen, Berlioz' *Symphonie fantastique*, von den Originalwerken unter andern die *Nachtigall*, *Ricordanza*, *Venezia e Napoli* zu erwähnen, insbesondere aber auf die grossen Opernfantasien hinzuweisen, in denen er sich turmhoch über Thalberg erhebt, und wirkliche Nachdichtungen der betreffenden Schöpfungen geliefert hat.

Alle diese Betätigungen auf dem Gebiete der producirenden Kunst hatten ihm noch nicht genügt, ebenso wenig wollte ihm aber ein längeres Wirken [weiteres Fortleben] als Virtuose behagen, und so erwählte er sich die stille thüringische Residenz, um dort in Ruhe seiner Weiterentwicklung zu leben und grosse Werke zu schaffen, indem ihn dies nebenbei nicht hinderte, seiner officiellen Stellung als Capellmeister zu genügen, eine Schule junger Pianisten um sich zu versammeln und in seinem Hause die grossartigste Gastfreundschaft zu entfalten. Uebrigens setzte er seine frühere compositorische Thätigkeit auch später noch insoweit fort, als er nach wie vor Transcriptionen lieferte und die ungarischen Nationalmelodien zu Grundlagen erwählte von höchst interessanten, meisterhaft gestalteten Musikstücken, die den ungarischen Componisten einen deutlichen Fingerzeig hätten geben können, auf welchem Wege ihre Nationalmusik einer weiteren Entwicklung zuzuführen wäre. Frühzeitig hatte auf Liszt die Zigeunermusik eingewirkt, ja sein Interesse in so hohem Grade erregt, dass er ein viel interessante Bemerkungen enthaltendes Buch über dieses eigentümliche Volk veröffentlichte und von da ab für sein gesamntes Leben im Banne der ungarischen und in gewisser Weise auch der Zigeunermusik verblieb. Die schönste Frucht dieser Studien bietet sich uns in den soeben besprochenen *Ungarischen Rhapsodien*, in denen das Leben des ungarischen Volkes wie der in Ungarn so heimischen und zahlreich anzutreffenden Zigeuner sich aufs reichste und farbigste entfaltet und Liszt seine Meisterschaft, auf gegebenen melodischen

Grundlagen etwas interessantes Neues aufzubauen, in glänzender Weise bezeugt hat. Bekanntlich hat die zweite Rhapsodie sich eine ganz ausserordentliche Popularität erworben und gehören alle Werke dieses Genres zum Repertoire der concertirenden Pianisten. Als die bedeutendste derselben dürfte wohl die grosse *Concertrhapsodie mit Orchester* anzusehn sein, in welcher das letztere ganz genial behandelt worden ist, so dass an einer Stelle das Soloinstrument wie das Orchester zu gleicher Zeit eine glanzvolle Wirkung äussert.

In Bezug auf Claviersatz (Instrumentation für das Clavier oder Lagenverteilung der Tongruppen) ist Liszt gradezu als classischer Meister zu bezeichnen und zur Nachahmung zu empfehlen; denn während seine Opernfantasieen noch vielfach zu massig erscheinen und er nach seinen eignen Worten erst später gelernt habe, wieviel man weglassen müsse, zeigt sich in den Claviercompositionen der Weimarer Periode, dass er die Kunst, mit verhältnissmässig wenigen Noten vollste Klangwirkungen zu erzeugen, sich nun bereits durchaus zu eigen gemacht hatte. Zu diesen Schöpfungen zählen auch die beiden prachtvollen *Concerte* in Es-Dur und A-Dur, von denen das erste ausserordentlich viel gespielt worden ist, an Bedeutsamkeit des Inhalts und Grösse des Styls aber doch dem zweiten, durchaus poetisch gestalteten Werke nachsteht. Auch in diesen beiden Glanzstücken sind Orchester und Clavier zu musterhafter Wechselwirkung vereinigt worden.

Als Liszts bedeutendste Claviercomposition ist aber wol die grosse *h-Moll-Sonate* in einem Satze anzusehn, die sich insoweit an die gegebne Form anlehnt, als nach dem allerdings sehr gross angelegten ersten Teile des Anfangssatzes der langsame in die Mitte genommen wird, worauf die Wiederholung des ersten Teiles, die auch einen Durchführungsabschnitt in sich aufgenommen hat, sich anschliesst, während am Ende des Ganzen auch Erinnerungen an den langsamen Satz wieder wachgerufen werden. Das Werk ist von ganz mächtiger Wirkung und bietet neben sehr grossartigen Stellen auch solche von zauberhafter und das Gemüt bewegender Zartheit und Lieblichkeit. Viel Interessantes im harmonischen, aber, was bei Liszt betont sein möge, auch im melodischen Elemente weisen ferner die schönen *Polonaisen* in E-Dur und e-Moll auf sowie ein charakteristisches feuriges, grosses Duo für zwei Claviere.

Eigentliche Kammermusik (mehrsätzliche Werke für zwei oder mehrere Soloinstrumente) hat Liszt nicht geschrieben, da ausser dem Clavier ihm nur das grosse moderne Orchester als Ausdrucksmittel begehrenswert erschienen sein mag. Für dieses hat er aber sehr fleissig gearbeitet, wie durch eine stattliche Reihe von ausgedehnten einsätzigen und einigen mehrsätzigen Schöpfungen dies bezeugt wird.

Zuerst trat Liszt mit neun *Symphonischen Dichtungen* auf, denen dann noch mehrere nachfolgten und die im Anfange dem allerheftigsten Widerstande, insbesondere von Seiten der Berufsmusiker, begegneten. Wie Berlioz bekennt auch er sich zur Programmmusik und sagt sich von der classischen Form eigentlich noch entschiedener los wie sein Vorgänger, da nach seiner Ansicht der jedesmalige poetische Inhalt für die Gestaltung der musicalischen Form entscheidend sein soll. Ueberlegen ist er dem französischen Meister in Bezug auf die Stoffwahl, indem er mit glücklicher Hand sich Stoffe erkoren hat, die wirklich poetisch sind, unser Interesse reizen können und der musicalischen Behandlung in keiner Weise widerstreben. Auch kann man im grossen Ganzen die Art, in der Liszt sich mit der Programmmusik abfindet, als annehmbar erklären und tatsächlich auf das Programm angewiesen sich vielleicht nur in den einzelnen Fällen fühlen, wo das Dargestellte eben nur durch die Kenntnis dieses Programmes verständlich erscheint. Auch ist, was besonders von Richard Wagner rühmend hervorgehoben wurde, bei Liszt die „grosse und sprechende Bestimmtheit“ zu bewundern, „mit welcher der Gegenstand sich uns kundgibt“. „Diese geniale Sicherheit der musicalischen Conception“, so fährt Wagner fort, „spricht sich bei Liszt sogleich im Beginne des Tonstücks mit einer Prägnanz aus, dass ich oft nach den ersten sechzehn Tacten ausrufen musste: genug, ich habe alles.“ So genügen in der That die Anfänge von *Mazeppa*, *Prometheus*, *Hungaria*, *Hamlet*, *Faust* (1. Satz) uns sofort, das Darstellungsobject deutlich zu machen und uns in die vom Componisten beabsichtigte Stimmung zu versetzen.

Betrachten wir nun aber die Ausführung der Lisztschen Tonschöpfungen, so treten uns bedeutende Maengel nahe, durch die er sich zu seinem Nachtheile von seinem Vorgänger auf dem Felde der Programmmusik wie auch von Richard Wagner merklich unterscheidet. Formlos kann man übrigens des Meisters Orchesterwerke keineswegs nennen, wenn sie uns allerdings auch niemals als Muster von Formvollendung entgegentreten werden. Denn obwol

nur in seltenen Fällen die classische Form sich, wie durch Schleier verhüllt, zu erkennen gibt, so ist Liszt doch stets bemüht gewesen, die wirklich notwendigen Wiederholungen an der richtigen Stelle eintreten zu lassen und bei der Verteilung der Stoffgruppen auf gute und wohlthuende Verhältnisse zu sehen. Was ihm aber nicht allein durchaus fehlt, sondern auch gar nicht als begehrenswerte Errungenschaft erschienen ist, das ist der Fluss im Tonsatz, der sich bei unsern grossen instrumentalen Meistern als ein so natürliches Resultat eines vollendeten Satzbaues herausgestellt hat und den Mendelssohn in gewissen Stücken als das hauptsächlich zu erstrebende Ziel gradezu virtuos zu gestalten bemüht gewesen ist. Dass bei einem solchen anhaltenden Flusse, den Beethoven und Haydn immerhin öfters durch Ruhepunkte unterbrechen, sich hie und da eine gewisse Atemlosigkeit einstellen wird, die ausser in den Mendelssohnschen auch in späteren Schumannschen Werken grösserer Form merklich hervortritt, soll bei alledem gar nicht geläugnet und auch gerne zugestanden werden, dass eben diese Atemlosigkeit Liszt abgehalten <haben> mag, sich einen vollendeten classischen Satzbau anzueignen. Vielmehr gefällt er sich in einer aphoristischen Ausdrucksweise, die auch in seinen früheren Claviercompositionen schon sich vorfindet, hier aber, gleichwie in den spätern durch die verschwenderisch ausgestreuten cadenzartigen Passagen, die er mit unerreichter Meisterschaft stets neu, klangvoll und interessant zu gestalten wusste, verdeckt worden sind.

In den Orchestercompositionen wird nur zu diesem Zwecke das Recitativ verwendet, das vorzugsweise Holzbläsern anvertraut wird und die Lücken öfters, anstatt sie zu verdecken, erst recht fühlbar macht. Dadurch erhalten die Stücke ein überaus zerrissenes Ansehn, und verschiedene Feinheiten, in denen die Altmeister excellirten, wie z.B. die zwanglose, unvermutete, überraschende Einführung oder Wiedereinführung der Themen können bei dieser Productionsweise überhaupt nicht zu Erscheinung gelangen. Andererseits gibt diese Zerstückelung Liszts Tonschöpfungen aber den Anschein der Formlosigkeit, die, abgesehen von der erwähnten Eigenschaft, ihnen sonst nicht vorgeworfen werden kann, und mag wesentlich mit verschuldet haben, dass sie bei ihrem Erscheinen so viele Gegner gefunden und eine so entsprechende Beurteilung erfahren haben.

Ein anderer Mangel dürfte, obwol er uns fast gewichtiger erscheinen will, den Kritikern und Berufsmusikern weniger aufgefallen sein. Es macht sich

nämlich in der Ausführung der Lisztschen Werke eine gewisse Manier bemerklich, die es dem aufmerksamen Beobachter fast ermöglicht, wenn er das Material der Tondichtung kennen gelernt hat, sich ungefähr ein Bild von ihr zu entwerfen, das von dem, was der Meister uns bietet, im wesentlichen nicht sehr abweichen dürfte. Man ist fast versucht, hie und da an gewisse Recepte zu glauben, die an passenden Stellen verwertet werden, wie z.B. die unmittelbare Wiederholung gewisser Abschnitte in verschiedenen Tonarten, das zu Steigerungszwecken verwandte Aufsteigen in kleinen Terzen (C-, Es-, Ges-Dur) und andres mehr. Auf den mit diesen Mitteln vertraut Gewordenen wirken dieselben oft recht ernüchternd und lassen bedauern, dass die in ihrer Conception durchweg interessanten, ja oft genialen Schöpfungen hierdurch sich jenem Kunstgenre zuneigen, das Voltaire für das allein Unzulässige erklärt hat. Auch auf Liszts Instrumentation erstreckt sich diese Manier, denn ob sie zwar durchweg edel geartet und wohlklingend genannt werden muss, kann sie doch ein gewisses stereotypes Aussehen und in gleichartigen Stellen eine Wiederholung früher versuchter Combinationen nicht verläugnen. Wagner dagegen, für den jedes Werk eine total neue Aufgabe bildete, hatte sich schon deswegen genötigt gesehen, auch stets auf neue, eben für diesen vorliegenden Gedankeninhalt passende Mittel zu sinnen, und lässt es somit begreiflich erscheinen, dass in den verschiedenen Dramen nicht allein, sondern auch in den verschiedenen Scenen derselben wir stets einer interessanten, in Neubildungen sich gefallenden Instrumentationsweise begegnen. Bei Berlioz dagegen, für den die Farbe hie und da gradezu die Hauptsache bildete, kam nun noch der Reiz hinzu, der den Entdecker treibt, alles nur Erdenkbare zu versuchen und für alle Launen seiner Phantasie einen musicalischen und zwar speciell orchestralen Ausdruck aufzufinden.

Schliesslich dürfen wir nicht vergessen, dass Liszt, der alles Neuerscheinende verschlang und ein ungemessenes musicalisches Receptionsbedürfnis sein nannte, gegen viele Reize abgestumpft, eine Vorliebe besass für Wagnisse aller Art, auch wenn sie manchmal logisch kaum zu erklären waren, und derartige Stellen, die er „papprica“ nannte, so bevorzugte, dass er von ihrem Vorhandensein sich bei der Wertbemessung eines Kunstwerkes bestimmen liess. Diese „papprica“, die in seinen eignen Werken durchaus nicht fehlen und manchen in klassischer Schule gebildeten Musiker vor den Kopf stiessen, die übrigens durch das in dem letzten Jahrzehent des vorigen Jahrhun-

derts Gewagte auch bereits in den Schatten gestellt sind, mögen ebenfalls nicht wenig dazu beigetragen haben, die Abneigung, denen Liszts grosse Werke zuerst begegneten, wesentlich zu verschärfen.

Nr. 1 der *Symphonischen Dichtungen*, nach einem allegorischen Gedichte Victor Hugos „*Was man auf den Bergen hört*“ gestaltet, zeigt eine Verwandtschaft mit der *Faustsymphonie* und bringt die Gegensätze des menschlichen Elends und der vertrauenden Gottesliebe nach hartem Kampfe zum religiös-versöhnenden Schluss. Obwohl in der Erfindung keineswegs reich, in der Harmonik oft tollkühn und auch nicht frei von ermüdenden Längen, gehört es doch wegen der Grossartigkeit seiner Anlage und seines Styles zu Liszts bedeutsamsten Kundgebungen. *Tasso* ist verhältnissmässig recht unbedeutend, dagegen haben die *Préludes* (nach Lamartines Gedicht eine Schilderung des menschlichen Lebens darbietend) eine grosse Popularität erworben, die angesichts ihrer reizenden Melodik und sehr glanzvollen Orchestration ganz begreiflich erscheint. Als ein edel empfundenes Stück berührt *Orpheus*, der in der Melodik etwas karg, in Styl und Farbe aber sehr vornehm ist und von einheitlicherem Gepräge wie die meisten andern Werke dieser Gattung. *Prometheus*, von den wilden einleitenden Tacten abgesehen, die öfters den Satzbau unterbrechen, nähert sich der classischen Form, erscheint ziemlich streng und hart, sowie wenig ausgiebig nach Seite der Erfindung. Er bildet die Instrumentaleinleitung zu Liszts *Prometheus-Chören*, vielleicht dem schönsten Werke des Meisters, die er aus Herders gleichnamigen Gedicht componirt hat und von denen noch zu reden sein wird.

Mazeppa, der nach seinem ersten Thema schon als grosse Clavieretude niedergeschrieben war, gehört formell mit zu den geschlossensten Werken des Meisters, weist eine glänzende, fast grelle Farbenpracht auf, überrascht durch die Deutlichkeit, mit der der furchtbare Ritt des unglücklichen Opfers dargestellt wird, fesselt aber hauptsächlich durch den abschliessenden Krönungsmarsch, eine der prachtvollsten Compositionen Liszts, die, auch abgelöst von dem vorhergehenden Abschnitt, einer grossen und zündenden Wirkung gewiss sein dürfte. Die *Festklänge* enthalten sehr anmutige Stellen, leiden aber mit am meisten von allen andren symphonischen Dichtungen unter der aphoristischen Schreibweise und machen einen sehr zerklüfteten Eindruck. Durch eine gewisse Monotonie und das starke Vorwalten der vorhin erwähnten Lisztischen Manieren ausgezeichnet, stellt sich die eine Leichenfeierlichkeit gros-

sen Styls schildernde *Héroïde funèbre* dar, der man etwas reichere Erfindung und bei Aufführungen ein ja nicht zu langsames Tempo wünschen möchte, da hierdurch ihre Wirkung manchmal vollkommen vernichtet werden kann. Sehr schöne Schilderungen landschaftlicher Art bietet der Anfang der *Hungaria*, deren Weiterführung durch Liszts aphoristischen Styl allerdings Schaden leidet, noch mehr aber durch eine vom Componisten selbst notirte Anweisung zur Abkürzung des Stückes, die allem Anschein nach fast regelmässig befolgt wird. Der weggelassene Mittelteil behandelt in so unverkennbarer Weise den ungarischen Krieg von 1849, während der überaus glänzende apotheosenhafte Schluss die gloriose Erhebung Ungarns darstellen soll, dass man wirklich nicht recht begreifen kann, warum letzterer durch die Streichung seines trüben Gegenbildes in seiner eignen Wirkung geschädigt werden soll.

Bei *Hamlet* wäre dringend darauf zu sehn, dass die gerade hier maasslos auftretenden Generalpausen möglichst beseitigt würden, indem nach solcher Procedur das eigenartig harmonisirte und colorirte Bild, das den verschiedenen Stimmungen des Dramas sehr gerecht wird, viel besser zur Geltung kommen würde. Sehr interessante Bilder zeigt in ihrer ersten Hälfte die *Hunnenschlacht*, während wir in der zweiten langweilige Choralbehandlungen und recht triviale Fanfaren zu hören bekommen. In den *Idealen* sehen wir, dass Liszts manierirte Ausführungsart sich fast noch störender wie früher bemerkbar macht und die Vorliebe für apotheosenhafte Schlüsse, die bei manchen der vorhergenannten Stücke auffallen, auch hier noch den Componisten beherrscht. Ausserdem gibt es noch zwei diesem Genre angehörende Schöpfungen, die durch Lenaus *Faust* angeregt worden sind und von denen nur der *Mephistowalzer* zu interessiren vermag. Vielleicht an Frische vielen der vorgenannten Stücke nachstehend, überragt er doch so ziemlich alle durch eine grössere Formvollendung sowie ein ganz eigenartiges Colorit von bezauberndem Klangreize.

Höher als in diesen Orchestercompositionen hat sich Liszt hinaufgeschwungen, als er sein grösstes Instrumentalwerk, die *Faust-Symphonie*, concipirte. Der Gedanke, das Ganze in drei Bilder Faust, Gretchen, Mephisto zu zerlegen und mit dem letzten Chore aus Goethes zweitem *Faust*-Teile, der auf das Ewig Weibliche hinweist, zu beschliessen, kann nur als ein glücklicher bezeichnet werden, um so mehr, als der Abschluss der Intention des Dichters

durchaus entspricht und uns, nachdem Mephistos Bild sich im Nebel aufgelöst hat, mit erhebenden Empfindungen erfüllt und entlässt. Der Styl ist auch hier aphoristisch, was aber bei der Darstellung des Faust, der, an allem Wissen verzweifelnd, sich von jedem erreichten Ziele wieder an den Anfang zurück geworfen sieht, weit weniger stört als beim Gretchensatze, wo mehr Abrundung und Fluss wohl zu wünschen wäre.

Die Idee, den übermässigen Dreiklang zur Wiedergabe des Faustischen Wesens zu erküren, zeigt thatsächlich von einer genialen Inspiration, ebenso ist das düstere, auf das grosse Septimen-Intervall gebaute Motiv sowie das nach oben strebende Thema sehr glücklich erfunden.



Trotzdem kann man Brendel, der in diesem Faustbilde eine französische Auffassung des Wissenshungrigen erkennt, nicht ganz unrecht geben, da manches uns etwas äusserlich anmutet, was in einer Beethovenschen Ausführung wohl eine andre Gestalt angenommen hätte. Auch dürfte eine Erinnerung an den ersten, so durchaus faustisches Gepräge tragenden Satz der *Neunten Symphonie* wohl geeignet sein, die Brendelsche Ansicht zu unterstützen, wenn andererseits keineswegs geläugnet werden soll, dass der erste Satz des Lisztschen Werkes sehr gross angelegt ist, ganz gewaltige Steigerungen und glanzvolle Einzelstellen enthält und der gestellten Aufgabe im grossen Ganzen durchaus gerecht wird. In den Gretchensatz spielen vielfach die Themen des ersten Bildes hinein, die im zweiten neu auftretenden berühren aber mit eigentümlich keuschem Zauber und können als der überzeugendste Beweis von Liszts wirklicher Componistenbegabung hingestellt werden. Die eigentlichen Schilderungen des Liebesglückes sind von hinreisendem Zauber und erinnern vielleicht ebenfalls mehr an französisches als deutsches Wesen, aber das Gesamtbild, in welchem die echt deutsch em-

pfundenen Gretchenthemem die hauptsächlichste Anziehung ausüben, vermögen sie doch in keiner Weise zu stören. Auf echt geniale Art hat sich Liszt mit dem Mephisto abgefunden, indem er ihn ganz im Sinne Goethes als der Geist, der stets verneint, auffasst, also auch nicht in positiver Weise musicalisch behandelt und durch ihm eigne Gedanken characterisirt [ausstatet], sondern mit den Themen des Faust ihn sein ironisches, frevles Spiel treiben lässt.

Letzteres ist Liszt in hervorragender Weise geglückt und schon aus dem Grunde, weil er derartige Themen-Umgestaltungen bereits früher geübt und z.B. in mehreren der symphonischen Dichtungen mit Glück verwendet hatte. Mit der eigentlichen Variationenform haben diese Umwandlungen insoweit nichts zu thun, als sie nicht unmittelbar dem Thema nachfolgen, sondern nur an gewissen Stellen, wo man sein Wiederauftreten erwartet, dasselbe in neuer Erscheinung darbieten. Schubert hat in seiner *Wandererfantasie* etwas Ähnliches versucht, indem das erste Thema des Scherzos und des Finales sich als Umwandlungen des Hauptgedankens aus dem ersten Satze zu erkennen geben. In Liszts *Tasso* wird die schwermütige Gondolierenmelodie uns später als zierliches Menuett, zuletzt als Triumphmarsch dargeboten, in den *Festklängen* aber erleben wir die Umwandlung eines kleinen, zärtlich-innigen Abschnittes in eine feurige Polonaise. Grade im *Mephisto*-Satze hat der Meister diese Eigenheit seines Musikertums am bedeutendsten entfaltet und damit einen Fingerzeig gegeben, der, bis jetzt verhältnismässig noch wenig beachtet, für die weitere Entwicklung der symphonischen Kunst sich recht wertvoll erweisen dürfte. – Vor dem Bilde des Gretchen, das noch einmal auftaucht, zerstieben freilich die Spöttereien Mephistos, der Chorus mysticus beginnt mit den Worten: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss“ und überlässt die Worte „Das Ewig Weibliche zieht uns hinan“ einem Solo-Tenor, der hierbei das Hauptthema des *Gretchen*-Satzes anstimmt und den Chor nach sich zieht. Das grosse Werk erhält hierdurch einen feierlichen und erhebenden Abschluss, der um so natürlicher wirkt, als nach den piquanten, aufreizenden, aber doch negativen Eindrücken des Schlussssatzes das Verlangen nach positiver Erhebung sich geltend machen musste.

Die zweisätzliche Symphonie, die, durch Dantes *Divina comedia* ins Leben gerufen, von Liszt für sein Hauptwerk angesehen und Richard Wagner gewidmet wurde, vermag durchaus nicht dieselben Eindrücke wachzurufen wie

die viel originellere, gedankenreichere und weitaus interessantere *Faust-Symphonie*. Bloss mit Trompeten, Posaunen, Pauken, Becken und Tamtam vermag man auch die Schrecken der Hölle nicht darzustellen und muss sich gefallen lassen, wenn gewisse Kritiker durch diese äusserlichen Mittel sich an den Knecht Rupprecht gemahnt fühlten, vor dem ernsthaft erwachsene Leute sich nicht mehr zu fürchten brauchen. Ausserdem stand dem Meister aber ein echt musicalisches Mittel zu Gebote, das, wenn die entsprechenden dem Stoffe gemässen musicalischen Gedanken mitwirken, sehr viel mehr Garantien darbietet als die vorerwähnten äusserlichen Mittel, deren andauernder Gebrauch sich aus ästhetischen Rücksichten von selbst verbot. Wir denken hier an die Polyphonie, die z.B. im ersten Satze der *Neunten Symphonie*, in welchem ganz mässige Orchestermittel verwendet worden sind, so überaus schaurige und erschütternde Wirkungen hervorzubringen weiss, die aber von Liszt grade im ersten, die Hölle schildernden Satze fast völlig verschmährt worden ist. Allerdings tragen verschiedene Themen oder vielmehr Umgestaltungen des Hauptthemas den angemessenen, ängstlichen, gequälten Character, aber die specielle Ausführung des Planes vollzieht sich in so wenig origineller Weise, enthält so viele notengetreue, höchst uninteressante Wiederholungen und gibt so offenkundiges Zeugniß von der Manieriertheit des hier eingehaltenen Styles, dass auch trotz des idealen Mittelsatzes, der eine Darstellung von dem entschwundenen Liebesglück der Francesca da Rimini und ihre Verführers uns bietet, wir zu keiner wirklichen künstlerischen Befriedigung gelangen.

Im erwähnten Mittelsatze macht sich übrigens äusserst gleichfalls die bekannte Manier geltend, indem das Hauptmotiv des 7/4-Tactes, dreimal hintereinander, in den bekannten kleinen Terzen aufsteigend (*fis-a-c*) vorgeführt wird, um dann mittelst einer plötzlichen, aber wirksamen Wendung ins Fis-Dur zurückgeleitet zu werden. Schöner als diese Stelle erscheinen eigentlich noch die einleitenden vorbereitenden Tacte, die eine hauptsächlich durch die Instrumentation hervorgerufene, ganz originelle, speciell an Dante und dessen Zeit gemahnende Farbe verraten.

Eine ebenfalls sehr schöne, der grossen Fuge vorhergehende Stelle findet sich im *Purgatorium*, die den Stimmungen, welche in dieser Abteilung wachgerufen werden, durchaus gerecht wird und sie überraschend treu versinnlicht. Dagegen vermag das *Paradies* in gar keiner Weise zu interessiren;

auch berührt das grosse Fortissimo, mit welchem der Engelchor den zuerst leise erklingenden Lobgesang der Jungfrau wiederholt, recht materiell und deswegen störend.

Seinem Stoffe nach weist das eben besprochene Werk schon auf die Kirchenmusik hin, der sich später Liszt mit grosser Ausdauer gewidmet hat. Der Zeit nach dürfte als die früheste bedeutendere Composition dieser Kunstgattung der schon 1850 in Berlin vorgeführte *13te Psalm für Chor, Orchester und Tenorsolo* aufzufassen sein, eine Composition, die von wirklicher Herzensanteilnahme ihres Schöpfers Kunde gibt und grossen Klangreiz ausübt. Als ein sehr [wirklich] schönes, in wohlthuendem Verhältnisse aufgebautes Werk von stellenweise lieblichem, aber auch sehr glanzvollem Wohlklang tritt uns die *Graner Messe* entgegen, die zwar auch noch Spuren des aphoristischen Styles zeigt, aber bei Kirchenaufführungen, in welchen die Pausen oft durch das Nachhallen der eben erklingenden Tonmassen zugedeckt werden, in ihrer Wirkung hierdurch nicht beeinträchtigt wird. Im *Credo* hat Liszt übrigens ganz machtvolle Töne angeschlagen, hie und da neigt sich der Styl einer gewissen geschmeidigen Eleganz zu, die nicht ganz kirchlich erscheinen will; aber bei alledem wird der Meister den Textworten gerecht und bleibt sich der Anforderungen, die der kirchliche Styl an die Würde des Ausdruckes erhebt, bewusst, wenn auch sein Streben nach Schönheit grade in diesem Werke sich besonders geltend macht. Von andern Messen Liszts wäre noch die *Ungarische Krönungsmesse* mit Auszeichnung zu erwähnen, die aber in Deutschland nicht so zahlreiche Aufführungen wie die *Graner* erfahren hat und auch nicht so sympathisch aufgenommen worden ist.

Desto mehr kann man dies von dem ganz dramatisch angelegten Oratorium *Die heilige Elisabeth* behaupten, das sogar scenisch aufzuführen versucht worden ist und sich eine verhältnissmässige Popularität zu erwerben gewusst hat. In einer Beziehung ist hier Liszt zu seiner früheren Compositionsweise zurückgekehrt, indem er eigentlich nur gegebne, nicht von ihm stammende Motive behandelt und sich im Ganzen mit einer sehr geringen Anzahl solcher melodischer Gedanken begnügt. Insbesondere bevorzugt wurden die altkirchliche Melodie *Quasi stella matutina* und eine ungarische Nationalweise, die wir oft, letztere fast zu oft zu hören bekommen. Andererseits sei aber rühmend hervorgehoben, dass Liszt eine entschiedene, dramatische Be-

gabung grade in diesem Werke bekundet und durch diese beweist, wie wohl er befähigt gewesen ist, die verschiedensten Situationen greifbar vor uns hinzustellen. So z.B. das ganz vortrefflich veranschaulichte Rosenwunder, die Scene zwischen der bösen Sophie und Elisabeth sowie den ihr folgenden Sturm, schließlich aber die Verklärung der Heiligen und ihren ergreifend geschilderten Tod, der als Höhepunct des Werkes anzusehn ist und mit dem es auch sehr zu seinem Vortelle abschliessen würde. Denn die hierauf folgende Heiligsprechung im Dome zu Marburg unter Beteiligung Kaiser Friedrichs II. wirkt rein äusserlich, und in dem Instrumentalvorspiel, das diesem sechsten Hauptteile vorhergeht, hat der Meister ebenso wie in seiner *Hunnenschlacht* keinen Anstoss genommen, uns ausserordentlich triviale Fanfaren vorzusetzen, die mit der mystisch idealen Musik des vorangegangnen Abschnittes in recht unliebsamem Contraste stehen.

Ganz anders mutet der in Rom entstandene *Christus* an, indem hier das dramatische Element stellenweise vollkommen verläugnet, dagegen der gregorianische Choral sehr zur Mitwirkung herangezogen worden ist, während andererseits auch das Orchester, und zwar das modern, mit allen Glanzmitteln ausgestattete, nicht fehlen durfte und somit sich ein Gesamteindruck bietet, in welchem ascetische mystische Frömmigkeit und weltliche Sinnlichkeit, gottesdienstlicher Mysticismus und dramatische Belebtheit in seltsamer Mischung sich gegenüber treten und uns unklar lassen, welcher Kunstgattung diese eigentümliche Schöpfung eigentlich angehört. Dass wir in ihr grossen Schönheiten begegnen, die, aus innerstem Herzen entsprungen, auch wieder zum Herzen sprechen, möge bei alledem ausdrücklich hervorgehoben, andererseits aber nicht verschwiegen werden, dass die mystisch-ascetische Haltung gewisser Teile, denen andre, rein weltlich berührende, gegenübergestellt sind, sowie die exclusiv katholische Färbung des ganzen Werkes auf das religiöse Bewusstsein des evangelischen Christen nur befremdend wirken und deren religiöse Bedürfnisse keineswegs befriedigen werden.

Zuletzt sei noch der schon genannten *Prometheus-Chöre* Liszts gedacht, die in ihrer leuchtenden Schönheit einen merkwürdigen Gegensatz bilden zu der als Overture dienenden, ihnen vorhergehenden symphonischen Dichtung. Vollständig neu und weder an Mendelssohn und Schumann, noch Berlioz oder Wagner erinnernd, offenbart dies herrliche Werk eine so überraschend neue Schönheit, dass es wirklich nicht begreiflich erscheint, wie grade diese

Lisztsche Schöpfung so unbekannt bleiben und so wenig aufgeführt werden konnte.

Denn mehr wie irgendeine andre wäre sie geeignet gewesen, dem Meister neue Freunde zuzuführen und seinem Schaffen Bahn zu brechen. Insbesondere sind es die Chöre der Tritonen, der Schnitter und der Winzer, die durch eigentümliche Frische und Ursprünglichkeit den Hörer gefangennehmen; nicht weniger aber der herrliche Schlusschor, der von einer zu hoher Schönheit verklärten Erhabenheit erfüllt ist und das Werk in prächtiger Weise krönend zu Ende führt.

Jedenfalls stellt sich uns in dem Componisten Liszt eine imposante Künstlergestalt von genialem Gepräge gegenüber, deren Wirkungen unbedingt noch mächtiger sich gezeigt hätten, wenn wir die Ausführung seiner Conceptionen diesen letzteren als gleichwertig zur Seite setzen könnten. Gleichwohl wird Liszt in mehreren Dingen als ein Vorbild, dem nachzustreben ist, zu verehren sein, nämlich erstlich in seinen Uebertragungen für das Clavier, die alles übertreffen, was vor- und nachher in dieser Beziehung geleistet worden ist. Zweitens aber in seinem Claviersatz, über den schon ausführlicher geredet wurde und den wir ohne weiteres als den classischen hinstellen können, schliesslich ist dann noch mit Dank zu begrüßen, dass er durch die zwar schon früher versuchte, von ihm aber gewissermassen zum System erhobene Umwandlung der Themen eine verhältnissmässig noch wenig beachtete Anregung gegeben hat, die zu neuen Wirkungen führen und, wie schon bemerkt, für die gesammte Weiterentwicklung der symphonischen Compositions-kunst sich nutzbringend und heilvoll erweisen dürfte.

Als Gründer einer Schule trefflicher Pianisten, zu denen weltberühmte Namen wie Tausig, von Bülow, Busoni und viele andere zählen, hat er höchst segensreich eingewirkt auf die reproductive Kunst, indem er ihr die edelsten Ziele steckte, das eigentliche Vituosen-tum, das nur glänzen will, in die zweite Reihe schob und seinen Stolz darin suchte, die wertvollsten Compositionen in stylgerechter Weise darzustellen. Als Dirigent hat er, wie schon erzählt, einem gleichen Idealismus gehuldigt und insbesondere den Werken Schuberts, Schumanns, Berlioz' und Wagners, die in der Mitte des vorigen Jahrhunderts noch vielen Anfeindungen begegneten, in Weimar eine Heimstätte bereitet, von der aus sie siegreich die Welt durchziehn konnten. Allein durch dieses echt künstlerische Eintreten für seine genialen Mitstrebenen

hat er sich für vorderhand unabsehbare Zeiten das ehrenvollste Andenken in der Musikgeschichte gesichert.

DIE ZUKUNFTSMUSIKER

Hauptsächlich war es der grosse Virtuose gewesen, der zuerst veranlasste, dass sich in Weimar eine Schaar kunstbegeisterter junger Männer zusammenfand, die des Meisters Unterricht zu geniessen und als ausübende Künstler durch ihn zu höherer Vollendung geführt zu werden wünschten. Daneben äusserte Liszts Eintreten für die grosse, der vollen Anerkennung noch bedürftigen neueren Meister eine unwillkührliche anziehende Kraft, umso mehr als diesem Eintreten auch das oppositionelle Element nicht fehlte und Opposition gegen das Bestehende auf die Jugend stets einen faszinirenden Reiz auszuüben pflegt. Im vorliegenden Falle war dieselbe auch durchaus berechtigt, indem tatsächlich die Schranken, in denen nach Gewandhausprincipien die Musik eingepfercht werden sollte, länger nicht aufrecht zu erhalten waren und schon bei Chopin und Schumann eigentlich nicht mehr am Platze erschienen. Solange Mendelssohn schöpferisch tätig war und den grossen Leipziger Concerten durch fortwährende Erstaufführungen interessanter Werke einen ausserordentlichen Glanz zu verleihen wusste, konnte man sich auch die durch ihn zur Regel gewordenen Kunstanschauungen und Principien gefallen lassen. Als aber nach seinem und dem bald darauf erfolgten Tode Schumanns eine Periode der Stagnation anbrach, als man eifrig bemüht war, die Tonkunst von Berührung mit unreinen Elementen zu bewahren und die geheiligten Ueberlieferungen vor jeder Veränderung zu schützen, mussten sich die Blicke aller derer, die keine Verknöcherung der Kunstzustände wünschten, dem Orte zuwenden, in welchem neues Leben sich regte und der neue Geist, der seit 1848 die Welt durchbrauste, neue Anregungen auch für die Kunst, speziell für die Tonkunst finden mochte. Und dieser Ort war jener Zeit eben Weimar.

Dass bei vielen Kunstjüngern eine recht grosse Unklarheit herrschte hinsichtlich der anzustrebenden Ziele und in manchen Fällen wol auch die Lust an der Opposition als Selbstzweck erscheinen mochte, soll gar nicht geläugnet werden, da bei allen Kämpfen und Umwälzungen im künstlerischen

Leben Uebertreibungen niemals gefehlt haben, auch später niemals fehlen werden, und eigentlich durch die Natur der Sache bedingt sind. Aber bei alledem erscheinen diese Zeiten klarer und verständlicher als die gegenwärtige, vollkommen principienlose Epoche, da jenesmal erkennbare Gegensätze sich gegenüberstanden, nämlich conservative und radicale Gesinnungen [Musiker] herrschten, während später eine wüste Confusion um sich griff, ein und dieselbe Persönlichkeit womöglich beiden Parteien zugezählt wurde und vielen Künstlern überhaupt die Möglichkeit, rechts und links zu unterscheiden, verloren ging. – Will man mit einem Worte ausdrücken, was die Zukunftsmusiker bewusst oder unbewusst anstrebten, so möchten wir sagen, sie wollten Bewegungsfreiheit erringen. Diese Freiheit war eingeeengt durch eine Menge Regeln, um die sich der spätere Beethoven, der jüngere Schumann, in vielen Fällen auch Schubert und Chopin nicht gekümmert, die aber durch Mendelssohns Autorität aufs neue wieder eine solche Kraft erlangt hatten, dass sie sehr wol hemmend einzuwirken und notwendige Fortschritte hintanzuhalten vermochte.

Auf der andern Seite möge nicht übersehen werden, in wie ausserordentlich grossartiger Weise das gesammte Weltleben durch die gewaltigen Erfindungen des neunzehnten Jahrhunderts umgestaltet, der Verkehr der Völker erleichtert worden war. Beethoven hatte noch keine Eisenbahn und Telegraphen gekannt, in der Mitte des Jahrhunderts fingen sie aber schon an, als Allgemeingut zu gelten und für etwas Selbstverständliches angesehen zu werden. Dass durch solche, das gesammte Leben verändernde Erfindungen auch die Anschauungen der Menschen beeinflusst werden, erscheint selbstverständlich und ebenso, dass eine radicale Umgestaltung gewisser Lebensanschauungen auf allen geistigen Gebieten, also auch auf dem der Künste ihre Einwirkung äussern wird. Auf dem der Tonkunst zeigt sich dieselbe hauptsächlich in der reicheren und ungehemmteren Modulation, die die früheren, grossen Entfernungen der weitabliegenden Tonarten, die in der Mendelssohnschen Praxis sich wieder ziemlich hemmend erwiesen hatten, wenn nicht geradezu negirt, doch dermassen verringert, dass sie viel weniger fühlbar werden und die Heranziehung der abgelegensten Tonarten in die vorherrschende durchaus möglich erscheint. Durch ein wunderbares Zusammentreffen fügte es sich, dass Moritz Hauptmanns mit Recht grosses Aufsehen erregendes Buch *Die Natur der Harmonik und Metrik* grade um die Zeit

erschien, als die in diesem ausführlich dargelegte Dominanten-Theorie in Folge der modernen freien Modulation anfang, etwas hinfällig zu werden. Die grossen Verdienste, die der Verfasser sich durch seine genialen und in vielen Fällen überzeugenden Untersuchungen über die ganz unzweifelhaft vorhandenen der Musik zu Grunde liegenden Naturgesetze erworben hat, werden natürlich hierdurch nicht geschmälert.

Also auch auf tonkünstlerischem Gebiet sollten die bestehenden Trennungen mehr und mehr verschwinden, das bisher fast Unnahbare in den Verkehr hineingezogen und der Componist befähigt werden, statt mit der Hilfe einer Haupttonart und einiger verwandten Töne nun den ganzen Reichtum der vorhandenen Tonarten in Anspruch zu nehmen.

Bedenken wir ferner, dass die Programmmusik bei Berlioz wie Liszt und selbst beim früheren Wagner (*Tannhäuser*-Ouvertüre) hauptsächlich in den Vordergrund trat und um die Zeichnung ihrer Objecte mit grösster Deutlichkeit zu bewerkstelligen, einer grösseren Bewegungsfreiheit bedurfte, dass dies noch viel notwendiger schien in der Oper, wenn sie nicht mehr Oper bleiben, sondern musicalisches Drama werden wollte, so begreift man, dass an vielen geheiligten Traditionen gerüttelt und viele Schranken beseitigt werden mussten, bevor das neue, ersehnte Ideal mit gewünschter Klarheit ins Leben treten konnte. Freilich hatten Schubert, Chopin, Schumann, in gewisser Weise auch Weber und besonders Marschner den Kreis der Haupttonarten erweitert und die Form freier gestaltet, – aber man hatte sich dies bis dahin nur eben gefallen lassen, wie man Ungewöhnliches manchmal ziemlich ruhig hinnimmt als eine ausnahmsweise Freiheit, die aber am gewöhnlichen Zustande der Dinge nichts ändert und seine Fortdauer nicht bedroht wird.

Dass die bisherige Praxis aber eine tatsächliche Umgestaltung erfahren sollte, wurde den conservativen Musikern jedoch sofort klar, als Wagner und Liszt auftraten und die in Weimar versammelten jungen, vorwärts strebenden Künstler sich um die beiden Meister scharten, indem diese sich viel kühner und oppositioneller gebehrdeten und in ihrem Gefolge auch die Heisssporne nicht fehlten, die nach Befinden noch etwas Oel ins Feuer gossen. Nicht blos weitgehende Modulation und Zusammenstellungen von Accorden, die unmittelbar nacheinander vorzuführen man bisher noch nicht gewagt hatte, traten nun in Erscheinung, sondern es machte sich auch ganz besonders eine Loslösung von den klassischen Formen bemerkbar, die allerdings durch das Ueberwiegen der Pro-

grammmusik sich zu erklären schien, aber in gewissen Fällen auch die Gefahr, in vollkommene Formlosigkeit zu verfallen, nahelegte. Dass eine Anlehnung an die classische Form sich mit der deutlichen Darstellung eines Objectes recht wohl verbinden lasse, hatten nicht allein die Ouverturen Mendelssohns, sondern auch die *Harold-Symphonie* von Berlioz und manch andre Orchestersätze dieses Meisters bewiesen. Andererseits war aber nicht zu läugnen, dass gewisse poetische Grundlagen gebieterisch verlangten, dass durch sie die jedesmalige musikalische Form bedingt und wenn es nicht anders zu erzielen sei, dieselbe neu geschaffen werde, sollte nicht zu Gunsten der absoluten Musik das Programm Schaden leiden, die Darstellung ihre Deutlichkeit einbüßen. So begegnen wir namentlich bei Liszt neugestalteten Formen, die wir als berechtigt anerkennen müssen, da ihnen ein gewisses nothwendiges Gleichmass der Verhältnisse nicht abgeht, und was hier als formlos berühren könnte, mehr durch den Mangel des festgefügteten Satzbau- es und des durch ihn bewirkten Flusses verschuldet wird als durch eigentliche Gruppierungsfehler. Diese neuen Formen erschreckten aber ebenso wie die ungewohnten Accordverbindungen, und zwar umsomehr, als die Weimarer Schule, die sich von 1859 die neudeutsche nannte, auch die Mittel der grossen französischen Oper für den Concertsaal beanspruchte. Allerdings hatte Gade in seiner *c-Moll-Symphonie* und der *Comala* sich dies auch bereits erlaubt; von den Gegnern wurde es aber eigentlich erst jetzt als Maasslosigkeit und Lärmcherei beföhdet.

In Weimar befand sich Liszt, durch den Hof geschützt, in sehr sicherer Stellung, und so wenig man sich in den andren deutschen Landen mit seinen Compositionen befreundete, so wenig wagte man ihn am Platz seiner Wirksamkeit persönlich anzugreifen. Der Jungdeutsche Schriftsteller Dingelstedt, in München als Intendant unmöglich geworden und durch Liszts Vermittlung nach Weimar berufen, brachte es aber doch fertig, Liszt aus seiner Stellung zu verdrängen, indem er das erste Werk der Schule, das der Oeffentlichkeit vorgeführt werden sollte, zum Angriffsobjecte erkor. Peter Cornelius' liebenswürdige Oper *Der Barbier von Bagdad*, die später in vielen deutschen Städten mit Beifall aufgenommen worden ist, erlag bei ihrer ersten Wiedergabe den tückischen Streichen des Literaten. Im Weimarer Theater herrschte zwischen Beifall klatschenden und zischenden Hörern ein zehn Minuten dauernder Kampf, der fast in Tätlichkeiten sich Luft gemacht hätte. Weder Liszt, der selbst an Spitze des Orchesters das Zeichen zum Beifall gab, noch die Hofgesellschaft, die auf Befehl des Grossherzogs zurückblieb, um diese Bemühung zu unterstützen, noch schliesslich das Hervortreten der liebreizenden, in erster Jugendblüte prangenden Frau von Milde, die den Componisten auf die Scene führte, konnte den Lärm der Scandalmacher zum Verstummen bringen. Der Verfasser des Buches war als Augenzeuge zugegen.

Als dies später indirekt doch gelang, nahm Liszt seine Entlassung, lebte zwar bis 1861 weiter in Weimar, siedelte dann aber nach Rom über und betrat später die einstige Wirkungsstätte nur noch zeitweilig, indem er seinen alljährlichen Aufenthalt zwischen Rom, Budapest und Weimar teilte. Vor der Uebersiedelung nach Rom fand in Weimar die zweite Tonkünstlerversammlung statt, der Richard Wagner beiwohnte und in der Liszts *Faust-Symphonie* zur Aufführung gelangte. Verhielt man sich dieser gegenüber verhältnissmässig zustimmend, so wurden die Werke der Schule z.T. um so härter beurteilt und erging sich, wie auch nach der Aufführung von Cornelius' Oper dies in ganz übertriebener Weise geschehen war, die gesammte deutsche Presse in den wütesten Schmähungen.

Das Weimarer Band hielt die Zukunftsmusiker nicht mehr zusammen und einige der früher Dazugehörigen, wie Julius Schäfer, Joachim, die ganz zu den Conservativen übergingen, Raff, der eine Sonderstellung erstrebte, Taubig und Lassen, die sich für Brahms begeisterten, trennten sich mehr oder weniger von ihnen ab, während andere mit altem Eifer für die bisher verfochtene Sache weiter kämpften. Joachim, der grösste Violinist der Neuzeit, der das Erbe von Spohr und Paganini gleichzeitig angetreten und im Sinne der Lisztschen Schule die Virtuosität in den Dienst der edlen Kunst und der ernstesten Componisten gestellt hatte, ist als Componist hauptsächlich für sein Instrument tätig gewesen, für welches er das interessante und originelle ungarische Concert geschrieben hat. Uebrigens verdanken wir ihm auch eine von Liszt sehr geschätzte *Hamlet-Ouverture*, die freilich wenig bekannt geworden ist. Später stellte er sich durchaus in den Dienst der Brahms'schen Sache und hat wol das meiste zu den schnellen und grossen Erfolgen dieses Künstlers beigetragen.

Joachim Raff (*1822, †1882), Schweizer von Geburt, zuletzt Director des Hochschen Conservatoriums in Frankfurt a.M., hat eine aussergewöhnliche Federgewandtheit besessen und sich auf allen Feldern der Tonkunst mit Glück versucht. Es war ihm selbst nicht zu gering, eine Polka für Clavier zu schreiben, neben vielen in ernster Form gehaltenen Schöpfungen, und in einem seiner letzten Werke, dem dreigetheilten Oratorium *Weltende, Gericht, neue Welt* hat er sich an die höchsten Stoffe gewagt, die einem Componisten sich darbieten können. Seine technische Meisterschaft steht ausser allem Zweifel, insbesondere seine contrapunctistische Virtuosität sowie eine so

grosse Vertrautheit mit den einzelnen Instrumenten, dass es ihm leicht war, für mehrere derselben wie Clavier, Violoncell, Violine Concertstücke zu schreiben, die sich als dankbar erwiesen und gern gespielt wurden. Seine Instrumentation ist geschickt, wenn auch nicht besonders eigenartig, im Satzbau weiss er mit grossem Talent die etwaigen Lücken und Sprünge, die bei Liszt in erschreckender Offenheit sich darbieten, zu verkleben und zu verstecken, so dass alles fliessend erscheint, doch hat man nicht selten den Eindruck, dass jenes Naturgemäss-Herauswachsen, was bei Beethoven so imponirt und wodurch der Hörer den Eindruck das ungezwungen fortwährend Hervorquellenden erhält, hier doch öfters zu vermissen sei.

Was aber den eigentlichen Mangel der Raffschen Compositionsweise bezeichnet, das ist eine gewisse kalte Gleichgiltigkeit, die der Autor seinen eignen Erzeugnissen gegenüber beweist. Vorwiegend Verstandesmensch, zur Kritik und Skepsis geneigt und von Natur nicht gerade mit wohlwollender Gesinnung begabt, verfiel er, durch seine hervorragende Technik verführt, mehr und mehr der Vielschreiberei, und ging darin so weit, dass er oft, ähnlich wie Czerny, aber mit viel mehr Witz, zu gleicher Zeit an drei bis vier Werken arbeitete. Dass unter solchen Umständen die herzliche Theilnahme des Componisten an seinen Schöpfungen nicht gross gewesen sein kann, wird begreiflich, und so versteht man auch, wie die Raffsche Musik interessiren, gefallen, aber kaum je zu erwärmen vermag. Während von ihm als Menschen gerühmt wird, dass er in seiner spätern Zeit immer wohlwollender, herzlicher, liebenswürdiger geworden sei, insbesondere die Schüler des Hochschen Conservatoriums ihm ein sehr liebevolles Andenken bewahrt haben, lässt sich etwas Aehnliches von seinen Productionen nicht behaupten; denn gegen Ende seines Lebens nimmt nicht allein die Frische seiner Schöpferkraft ab, sondern auch die Vornehmheit der Empfindung und des Ausdruckes.

Besonders bekannt geworden sind Raffs Symphonien *Im Walde* und *Leonore*. Die erste schildert als sehr mässige und durchaus zulässige Programmmusik mit discreter und sehr geschickter Verwendung der grossen Orchestermittel das Leben im Walde und gipfelt in einer etwas vorsichtig gehaltenen Wiedergabe der wilden Jagd, die schon der Weberschen Wolfschluchtmusik gegenüber recht [allerdings etwas] matt erscheint. Ein wunderschönes Adagio mit einem sehr wirksamen Clarinetten-Solo dürfte als bester

Satz dieses früher sehr viel gespielten Werkes bezeichnet werden. Die *Leonoren*-Symphonie ist dramatischer geartet und hat beim deutschen Publicum trotz ihrer enormen Länge und auch nicht wegzuläugnenden Längen noch grössere Beliebtheit errungen als die vorerwähnte.

Sie behandelt denselben Vorwurf wie die bekannte Bürgersche Ballade, und während sie im ersten Satze sich nicht sehr über die gewöhnliche Art, Symphonien zu componiren, erhebt, fesselt sie durch einen keck erfundenen Marsch, welcher den zweiten Abschnitt bildet, und durch die discret, aber immerhin deutlich geschilderte Darstellung der berühmten gespenstischen Ritter. Der die Verklärung der Liebenden darstellen sollende Abschluss ist aber Raff nicht eben so gut gelungen: Hier musste das Herz und das innerste Gefühl reden und war mit Verständigkeit und virtuoser Technik nur ein äusserlicher Effect zu erzielen. Ausserdem existiren noch acht andere Symphonien, die sich aber nicht zur Höhe der genannten erheben und auch nicht entfernt dieselbe Beliebtheit erworben haben.

In der Kammermusik hat Raff sehr Wertvolles geliefert, insbesondere soweit Geist, Witz und feine Factor in Betracht kommen, ebenso in der Literatur für Clavier allein, wo z.B. einige vorzügliche Suiten zu nennen sind. Sein Clavierconcert ist brilliant, enthält aber recht triviale Stellen; sehr schön wirkt ein Violin-Concert, das äusserst dankbar für den Spieler geschrieben ist, sowie das ebenfalls für Geige gesetzte, viel und gern gespielte Concertstück *Die Liebesfee*. Von Opern hat Raff eine auf Körners bekannten Text *König Alfred* gesetzt sowie noch die beiden andern *Samson* und *Dame Kobold* geschrieben, doch haben sie auf der Bühne kein dauerndes Glück gehabt. Als ein reizendes Werk ist seine Cantate *Dornröschen* zu bezeichnen; das grosse Oratorium, welches vorhin schon erwähnt wurde und das er beim Scheiden von der Welt zurückliess, dürfte aber seinen Ruhm nicht vermehren, denn es ermangelt durchaus jener künstlerischen Weihe, über die der Componist, der sich an einen solch erhabnen Stoff wagt, unbedingt verfügen muss. Bei Lebzeiten hochangesehen und fast populär geworden, wird Raff auch gegenwärtig viel weniger noch viel aufgeführt, und es doch sieht aus, als ob sein Ruhm nicht wachsen, eher als ob er abnehmen wolle.

Ziemlich in gleichem Alter mit ihm stand ein liebenswürdiger Künstler, der aber schon acht Jahre vor Raff gestorben ist und dem die Welt während seines zum Teil recht dornenvollen Lebens wenig genug von Anerkennung, fast

gar nichts von Ehren und Einnahmen hat zukommen lassen, dessen Name aber in der letztern Zeit häufiger und häufiger genannt wird und in der musicalischen Literatur der neuern Zeit zu den besten und edelsten Erscheinungen zählen dürfte. Es ist Peter Cornelius, Neffe des hoch berühmten Malers, geboren zu Mainz 1824, gestorben zu München 1874, als Professor der Theorie am dortigen neugegründeten königlichen Conservatorium. Bis er durch Richard Wagners Vermittelung diese Stellung errang, ist es dem wenig practischen Künstler herzlich schlecht ergangen. Nach mehrjährigen [langjährigen] Studien, die er in Berlin absolvirt [gemacht] und nach ebenfalls mehrjährigen Wanderungen, auf denen er auch nach London gekommen war, hatte er in Weimar Halt gemacht und in Liszts Hause eine Stellung gefunden; indem er den Meister in vielen schriftlichen und geschäftlichen Arbeiten als Secretär unterstützte. Aber da er fühlte, dass es mit der Composition seiner ersten Oper auf diese Weise nicht zu Stande kommen werde, entzog er sich für ein Jahr dem sonst sehr angenehmen Verhältnisse und kehrte erst mit dem vollendeten *Barbier von Bagdad* wieder nach Weimar zurück. Mittlerweile war durch Liszts Vermittelung der in München unmöglich gewordne Dingelstedt in Weimar Intendant geworden und vergalt Liszt diese Vermittlung durch eine ausgesprochne Gegnerschaft gegen Liszts künstlerische Thätigkeit. Da des letztern Stellung bei Hofe viel zu gefestigt war, versuchte sich der Intendant zuerst an einem Werke der Lisztschen Schule, und der *Barbier von Bagdad* wurde das unschuldige Opfer einer Intrigue, die eigentlich gar nicht gegen [auf] Cornelius gerichtet [gemünzt] war.

Die erste Aufführung dieses Werkes gestaltete sich zu einem Scandale, wie er in der gesammten neuern Musikgeschichte selten vorgekommen sein mag, denn obwol Liszt und das Orchester applaudirten, der Grossherzog seine Hofherrn bat zu bleiben und ihren Beifall erkennen zu geben, hörte doch während 10 Minuten das Zischen und Toben nicht auf, und verstummte auch nicht, als die allgemein beliebte jugendliche Darstellerin der Margiana, Frau von Milde den Componisten herausführte. Liszt legte tief beleidigt seine Stelle nieder und vertauschte 1861 seinen Wohnort Weimar mit Rom, wo er dauernden Aufenthalt nahm. Cornelius zog nach Wien, wo er längere Zeit privatisirte und eine zweite Oper *Der Cid* schrieb, die nachher in Weimar mit Erfolg gegeben wurde, auch mit Tausig und Richard Wagner in nähere Berührung kam und, wie gesagt, durch des letztern Vermittelung die er-

wähnte Anstellung in München erlangte. Hier hat er ausser einer Reihe von Einzel- und Chorgesängen noch die Anfänge einer dritten Oper *Gunlöd* (nach einigen Verszeilen der *Edda* gedichtet) niedergeschrieben und ist 1874 einer mit plötzlicher Heftigkeit auftretenden Krankheit erlegen, allgemein betrauert von den vielen, die ihm nahe gestanden und seine durchaus liebenswürdige Natur kennen gelernt hatten. Die Chorgesänge von Cornelius zeichnen sich alle durch eine grosse Gefühlswärme aus und haben wie überhaupt all seine Compositionen einen durchaus eigenartigen Zug. Am bedeutendsten dürfte [ist mir] unter denselben der eminent schwierige Männergesang *Der alte Soldat* sich herausheben [erschieden], der, gut vorgetragen, eine mächtige Wirkung äussert und in dem er mit Glück die Wirkungen des gemischten Chores zu erreichen getrachtet hat. Von seinen Einzelgesängen seien besonders erwähnt die ganz reizenden *Duette* op. 6 und die bereits allgemein beliebten und viel gesungenen *Weihnachtslieder*.

Den Berliozschen Einfluss merkt man ganz bedeutend in seinem Hauptwerke; der Oper *Der Barbier von Bagdad*. *Benvenuto Cellini* hat hier das Vorbild gegeben, aber Cornelius war so eigenartiger Natur, dass doch etwas ganz Abweichendes und Originelles aus diesem Werke geworden ist. Die Schwierigkeit, einen wirklich durchaus die Rolle des Barbiers ausfüllenden komischen Bassisten zu finden, hat den Erfolg des I. Actes und somit des ganzen Werkes lange Zeit schwer geschädigt. Der I. Act erscheint dann gewöhnlich zu gedehnt und lässt den an leichtere musicalische Kost gewöhnten Hörer nicht selten [leicht] ermüden. Der II. ist aber so unterhaltend, dass er stets seine unmittelbare Wirkung ausüben wird. An Geist, musicalischem Witz und Finesse der Ausführung kann sich keine [moderne] Spieloper der letzten 20 Jahre mit diesem wirklich genialen Werke messen. *Der Cid* enthält sehr schöne Stellen; insbesondere ist die grosse Liebesscene am Schlusse des II. Actes hervorzuheben, dürfte [er scheint mir] aber im Ganzen dem *Barbier* an Wert nachstehn. Herrliches und äusserst Wirkungsvolles findet sich auch in dem Fragmente *Gunlöd*, einer Oper, die, nun bearbeitet und vervollständigt, [gegenwärtig] in Weimar vor einigen Jahren gegeben worden ist [werden soll].

Als Haupt der jüngeren Neudeutschen Schule galt Hans von Bülow, der zu Liszt in engen persönlichen Beziehungen stand und während einer Reihe von Jahren mit enormstem Eifer, grösster Ausdauer und Selbstverläugnung so-

wie mit ganz sichtlichem Erfolge die Sache des Fortschrittes verfochten hat. Geboren 1830 in Dresden, †1894 in Cairo, hat er ein sehr bewegtes Leben geführt und sich als Pianist, Schriftsteller, Clavierlehrer und Dirigent ausgezeichnete Verdienste erworben. Weniger glückte ihm dies als Componist, obwohl er ein ganz vortrefflicher Musiker war und sich im Wesentlichen auch die Compositionstechnik zu eigen gemacht hatte. Als Pianist von Liszt ganz besonders geschätzt und bevorzugt, stellte er noch nachdrücklicher wie sein Meister die Virtuosität in den Dienst der Composition und bemühte sich vorwiegend um eine möglichst deutliche Darlegung des vom Virtuosen wiederzugebenden Inhaltes. Als Lehrer entfaltete er höchste Gewissenhaftigkeit und erzielte mit den ihm ganz fanatisch anhänglichen Schülern sehr hervorragende Resultate. Eine äusserst scharfe Feder, die den Kampf mit den Gegnern oft in recht peinlicher Weise zuspitzte, führte er als Schriftsteller, und hinsichtlich seiner Urteile und Ansichten, die bei ihm oft überraschend schnell wechselten, konnte man häufig genug abweichender Meinung sein. Dass ihm aber schriftstellerische Begabung und insbesondere ein glänzender, fast nie versagender Witz zu eigen gewesen, ist allzeit anerkannt worden. Sehr Vorzügliches hat er schliesslich als Dirigent geleistet, indem er die Eigentümlichkeiten seiner pianistischen Tätigkeit nun auch als Orchesterleiter entwickelte und verwertete und besonders durch die Interpretation Beethoven'scher Instrumentalwerke sehr nützliche und segensreiche Anregungen gab. – Recht auffällig erschien es, dass er, der einst so fanatische Zukunftsmusiker, gegen Ende seines Lebens sich in das Brahms'sche Lager begab und mit demselben Eifer wie früher für Liszt und Wagner nun für den genannten Künstler die Propaganda betrieb.

Hierin war ihm vorangegangen Carl Tausig, der in Bezug auf Technik wohl alle Vorhergegangene, auch Liszt und Rubinstein überragende Pianist, der im Alter von 30 Jahren (1871) der Welt schon wieder entrissen werden sollte. Für Composition ebenfalls begabt, hatte er, nachdem er mit Brahms genauer bekannt geworden, auf diese Tätigkeit verzichtet und sich nur der reproductiven Kunst sowie dem Unterrichten sehr talentvoller Schüler zugewendet. Als Pianist früher überstürmisch, war er bald genug [darauf] in das andre Extrem des zu grossen Masshaltens verfallen, hätte aber sichtlich sein Gleichgewicht gefunden, wäre durch den Tod dieses nicht verhindert worden.

Ebenfalls Liszts Schüler war Hans von Bronsart, der eine Zeitlang auch mit großem Glücke die Euterpe-Concerte in Leipzig geleitet, als Pianist und Componist erfolgreich sich betätigt hat und 1867 als Intendant an das Theater von Hannover berufen worden ist. Später hat er eine gleiche Stelle in Weimar bekleidet und lebt gegenwärtig, in den Ruhestand getreten, in München. Von seinen nicht sehr zahlreichen, aber vornehm gehaltenen Compositionen seien besonders eine Frühlingsfantasie für Orchester, das *g-moll-Trio* und das vielgespielte Clavierconcert sowie eine Oper *Manfred* hervorgehoben. Gleich an Weimar gefesselt worden war durch Liszt Eduard Lassen, Belgier und Schüler des Conservatoire de Paris, der neben Liszt als Dirigent an der Hofoper fungiren sollte und erst 1904 als Generalmusikdirector gestorben ist. Ausser einigen nicht sehr beachteten Opern hat er sich durch seine allgemein verbreiteten und vielgesungenen Lieder einen bedeutenden Namen gemacht. Hält eine gute Anzahl derselben sich auch nicht auf der vornehmen Stylhöhe, die von den Zukunftsmusikern nur selten [nicht gern] aufgegeben wurde, so finden sich doch vortreffliche Leistungen vor, die die Berühmtheit des Componisten sehr wol zu erklären vermögen.

Carl und Alexander Ritter hatten sich frühzeitig als Componisten versucht, doch hatte der erstere, für Poesie begabte, sich bald ausschliesslich der dichterischen Thätigkeit zugewandt, während Alexander erst später mit zwei einactigen Opern ein weitergehendes Interesse erweckte. *Der faule Hans*, eine Märchenoper, ist an verschiedenen Theatern mit Beifall zur Aufführung gekommen und enthält einzelne, sehr gelungene Scenen. Als Violinspieler und Dirigent zeichnete sich Leopold Damrosch aus, der, nachdem es ihm in Deutschland ziemlich schlecht ergangen war, nach America übersiedelte und in New York sich bald eine sehr angesehne, ja gradezu führende Stellung sicherte. Ebenfalls zu erwähnen ist Wendelin Weisheimer, der, für längere Zeit verschollen, neuerdings wieder durch ein recht frisch geschriebnes, allerdings sehr viel mit seiner eigenen Persönlichkeit sich beschäftigendes Buch von sich reden gemacht hat: *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen andern Zeitgenossen*. Sehr begabt als Componist wie als Dirigent, ist er allerdings nicht zu der Entwicklung gekommen, die man früher wohl hätte erwarten können. —Was über den Verfasser dieses Buches und seine Anteilnahme an den Kämpfen der Zukunftsmusiker zu sagen ist, muss einer andern Feder vorbehalten bleiben, doch sei ihm gestattet, gegenüber

unwahren Berichten zu betonen, dass er den Idealen seiner Jugend keineswegs untreu geworden, insbesondere fest zu Wagner gehalten und die Abschwenkung [den Gang] ins Brahms'sche Lager nicht mitgemacht hat, wol aber als einer der ersten (der Zeit nach) für Wagner und Liszt schriftstellerisch eingetreten ist.

Die Endziele, die die Bewegung angestrebt hatte, wurden mit der Zeit vollständig erreicht, und insoweit kann man getrost behaupten, dass die Zukunftsmusik auf der ganzen Linie über ihre Gegner gesiegt hat. Insbesondere lernte man in Wagner immer deutlicher [genauer] den grossen, in vielen Dingen maassgebenden und bahnbrechenden Meister erkennen [verehren] und erlebte seine Einwirkung auf das nachkommende Künstlergeschlecht nicht bloß in Deutschland, sondern in allen Musikländern Europas.

JOHANNES BRAHMS

Der Verbindung der Zukunftsmusiker trat ein von Schumann mit begeisterten Worten, gewissermassen als kommender Messias gefeierter junger Componist, Johannes Brahms, * 1833 zu Hamburg, nahe, der vom Meister einen Begleitbrief an Liszt erhalten und mit demselben sich auch 1853 in Weimar vorgestellt hatte. Zu jener Zeit noch sehr unter dem Banne Schumanns befangen, fühlte er sich von den Anhängern dieses Meisters viel sympathischer berührt als von der Schaar junger Künstler, die sich in Weimar um Liszt versammelt hatte. Auch wurde er von der allmählich mehr und mehr erstarken Schumannschen Partei so fest gehalten, insbesondere von Joachim, der sich von den Zukunftsmusikern getrennt hatte, sowie von Frau Clara Schumann, die sich um Brahms' pianistische Weiterentwicklung bemühte, dass er in den kommenden Jahren, in denen die sehr mächtig gewordne Partei in offenen Kampf mit den Zukunftsmusikern geriet, diesen gegenüber in eine vollkommen gegnerische Stellung hineingedrängt wurde, in der ihn sein bis zum Lebensende ihm treu gebliebener Freund Hanslick, ein berühmter, ganz conservativ gesinnter, Wagner sehr feindlicher Kritiker in Wien, nur mehr und mehr bestärkte.

Berlioz, der mit Brahms bei Brendel zusammengetroffen war, hatte den jungen Künstler zwar mit grosser Herzlichkeit behandelt, doch dürften sich die

gegenseitigen Beziehungen auf dies Zusammentreffen beschränkt haben und ist von grosser Sympathie zwischen den Beiden niemals viel zu bemerken gewesen. Auch dem Allgemeinen Deutschen Musikverein gegenüber, den bei Gelegenheit der ersten 1859 in Leipzig abgehaltenen Tonkünstlerversammlung Liszt gegründet hatte, erwies sich die Schumannsche Partei feindlich¹¹, und wenn sie sich später dazu herbeiliess, doch in denselben einzutreten, so bewies dies keineswegs, dass eine Versöhnung der Principien eingetreten, wohl aber, dass die betreffende Partei von der Nützlichkeit und Macht des betreffenden Vereins überzeugt worden sei. Liszt wurde nach wie vor durchaus als Gegner angesehen und das Verhältniss zu Wagner blieb, was Brahms anbelangt, gleichfalls ein ziemlich problematisches.¹² War Schumann selbst bereits lange heimgegangen und hatte seine Partei mittlerweile die Mendelssohnsche verdrängt, so blieb doch der Thron leer, und es dauerte eine ziemliche Zeit, bevor Brahms, durch Joachims mächtigen Einfluss unterstützt, ihn endlich einnehmen konnte. Der fortwährend angefeindete Liszt und der in Deutschland noch immer ziemlich ignorirte Berlioz hätten diese Besitzergreifung kaum hindern können, viel eher jedoch die grossen Erfolge Wagners, die er mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* errungen hatte und die auf der Bühne diesem Meister von nun ab die Herrschaft zu sichern schienen. Aber Wagner, wie er seinen *Rienzi*-Erfolg nicht ausgenutzt, hatte noch viel weniger daran gedacht, auf dem Standpuncte des *Tannhäuser* und *Lohengrin* stehn zu bleiben. Die Dichtungen des *Nibelungenringes* und des *Tristan* hatten erbitterte Angriffe erfahren, die Musik des letztern noch viel heftigere, und auch die *Meistersinger* waren im Anfange keineswegs mit begeistertem Jubel aufgenommen worden, hatten sich ebenfalls ihre jetzige allgemeine Beliebtheit erst nach und nach erkämpfen müssen. Da auch bei der Erstaufführung des *Nibelungenringes* die alten feindlichen Angriffe wieder auflebten und insbesondere die Musik der Tetralogie stark angezweifelt und bemängelt wurde, erscheint es begreiflich, dass die Herrschaft eines conservativen Musikers, der so vielen ruhig gearteten, jeder Aufregung abholden Gemüthern äusserst erwünscht erscheinen musste, sich während einer sehr

¹¹ Vergl. Briefe H. v. Bülow's, Band III, S. 312, 313, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

¹² Vgl. Wendelin Weissheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner etc.*, Seite 226, 227, Stuttgart, DeutscheVerlagshandlung.

langen Zeit auf dem rein musicalischen, nicht dramatischen Gebiete behaupten konnte.

Und dies glückliche Loos ist Brahms beschieden gewesen, obwol seine Individualität nicht so scharf ausgeprägt erscheint wie die Mendelssohns oder Schumanns, anderer grosser Persönlichkeiten nicht zu gedenken. War seiner Zeit freilich mit Mendelssohn ebenfalls ein conservativer Musiker den vorwärts strebenden Geistern Beethoven, Weber und Schubert gefolgt, so hatte sich deren Wirken doch in so weit als ein notwendiges und segensreiches erwiesen, als unmittelbar nach dem Tode der drei grossen Genies bekanntlich eine recht unersprießliche Periode begann, in der die Flachheit, Seichtigkeit und an Trivialität streifende Kritiklosigkeit kleiner, zu Ansehn gekommener Geister der Musik und ihren in mühsamer, gewaltiger Arbeit zu Tage geförderten Errungenschaften gefährlich zu werden drohte. Hiervon konnte aber bei Brahms keine Rede sein, und insoweit erschien das durch seine Persönlichkeit gekennzeichnete Intermezzo in der neuern Musikgeschichte als keineswegs durch die Verhältnisse geboten und demnach ziemlich unnötig.

Zuerst als Claviercomponist auftretend, hat Brahms mit seiner *C-Dur-Sonate* und seinem *d-Moll-Concerte*, das dem späteren in B-Dur gesetzten sehr überlegen ist, wertvolle Werke dargeboten. Hierauf hat er sich eine lange Zeit mit grossem Fleisse der Kammermusik zugewandt, die ihm eine grosse Anzahl geist- und wirkungsvoller Schöpfungen verdankt, und in dieser Kunstgattung wohl sein ihm am meisten zusagendes, eigenstes Feld gefunden. Ein gewisser Hang zum Grübeln, der über manche seiner Schöpfungen düstere Schleier wirft und auch hie und da die Verständlichkeit derselben erschwert, lässt sich gerade bei der intimen Kammermusik noch am ersten ertragen. Doch soll nebenbei sehr gern zugestanden werden, dass wir Werke besitzen, in denen dieser Hang sich nicht bemerkbar macht, und die, unterstützt durch die zu Zeiten überraschend grosse, Brahms zu Gebote stehende Sonorität des Klanges einen sehr wohlthuenden Eindruck hervorbringen. Unter diesen seien mit besonderer Auszeichnung das *H-Dur-Trio* und die beiden grossen Streichsextette herausgehoben.

Mit den Symphonieen ist Brahms später hervorgetreten und hat, obwohl man gleich seine erste *Symphonie in c-Moll* als die zehnte Beethovensche feierte, doch seine Vorgänger Schumann und Schubert nicht erreicht, von

dem Autor der *Eroica* gar nicht zu reden. Mit Absehung vom langsamen, weniger geglückten Satze macht die zweite in D-Dur, die sich allerdings keine hohen Ziele steckt und nur lebensfröliche Instrumentalmusik bieten will, einen sehr angenehmen Eindruck, indem uns tatsächlich erfreuliche und anmutige Bilder vorgeführt werden, deren Wirkung durch eine farbige, gut-verteilte Instrumentation, wie sie bei Brahms nicht überall anzutreffen ist, noch wesentliche Erhöhung erfährt. In der vierten, die technisch vortrefflich zu nennen ist, herrscht der Verstand und im letzten Satz die Freude am reinthematischen Gestalten etwas gar zu sehr vor, so dass dem Verlangen nach Herz und Gemüt bewegender Musik wohl zu wenig Rechnung getragen wird.

Der Gesangsmusik hat Brahms sich als Liedercomponist gleich von Anfang an, als Schöpfer ausgedehnter Werke aber erst etwas später zugewendet. Sein *Deutsches Requiem*, das unter den Eindrücken des Krieges von 1866 gereift sein mag, stellte ihn als Haupt der Schumannschen Schule fest und wurde ausserordentlich gefeiert. Wenn es an einer nicht zu läugnenden Monotonie leidet, so liegt dies hauptsächlich an der recht unglücklichen, auffällig alttestamentlichen Textunterlage. Der Name Christus ist gradezu absichtlich vermieden, und zwar selbst an der Stelle, die der musikalische Höhepunkt des Ganzen hätte werden müssen, wenn auf die Worte „Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist Dein Sieg“ die nachfolgende und dazu gehörige Antwort nicht unterdrückt worden wäre: „Gott aber sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch unseren Herrn Christum.“ An Stelle dieser befreienden Worte steht das hier gar nicht herpassende: „Herr, Du bist würdig zu nehmen Kraft und Ehre“, mit dem sich Brahms durch eine recht academisch langweilige Fuge, die natürlich nur ernüchternd wirken kann, abgefunden hat.

Im übrigen enthält der Text nur Hinweise auf die schnelle Vergänglichkeit des Menschen und tröstende Worte, die sich an die Ueberlebenden richten. Gedenkt man der Fülle von Bildern und Stimmungen, die der lateinische Text des Requiems, dieses erhabnen Gedichtes, an dem viele Jahrhunderte gearbeitet haben, darbietet, und das allein in seinem zweiten Teile ein so gewaltiges Bild des Weltgerichtes entrollt, so muss man bedauern, dass Brahms diese Unterlage verschmäht hat, die ihn wahrscheinlich viel mächtiger angeregt und zu weit ergreifenderen Leistungen befähigt hätte.

Von den sieben Sätzen, deren erster und letzter sich sehr ähnlich sind und durch den Mangel melodischer Erfindung auffallen, zeichnen sich aus der zweite (dessen Hauptthema freilich eine verdächtige Ähnlichkeit mit dem Gesange der Wiedertäufer im *Propheten* aufweist), die zarten, lyrischen Stücke vier und fünf, in denen sich sehr schöne Musik findet, und die schon erwähnte erste Hälfte des sechsten Teils, die von wirklicher Begeisterung dicirt, aber leider die zu erwartende und eigentlich logisch notwendige Fortsetzung nicht erhalten hat.

Das *Triumphlied* (eine nach 1870 entstandene, die deutschen Siege und den Kaiser Wilhelm verherrlichende Composition) weist eine vollendete Factur auf und entwickelt glänzende Klangwirkungen, berührt im Uebrigen aber ziemlich kalt academisch. Sehr viel wärmer erscheint dagegen das auf einer herrlichen Dichtung von Hölderlin aufgebaute *Schicksalslied*, das allerdings nach zwei Gesangsabschnitten noch eines versöhnenden Abschlusses bedurfte, der angesichts des mangelnden Textes nur durch Instrumentalmusik zu erzielen war. Gerade dieser instrumentale Satz ist aber so warm und innig empfunden und in so edler, vornehmer Tonsprache gehalten, dass wir die Abwesenheit des Gesanges durchaus nicht störend empfinden und es nur billigen müssen, wenn das Schicksalslied als die Krone aller Brahms'schen Compositionen hingestellt wird. Von andren Werken seien noch die *Tragische* und die *Academische Ouverture* erwähnt, sowie das ziemlich viel gespielte *Violinconcert*, insbesondere aber die weit verbreiteten Lieder.

Da Brahms, wie auch das *Requiem* beweist, sich mit dem Studium des Gesangssatzes recht vertraut gemacht hatte, zeigt sich dies auch in seinen Liedern, deren langgezogene Töne den Ausführenden wohl [sehr] behagten und bei denen oftmals eine reiche Begleitung ebenfalls den Reiz der Wirkung vermehrte. In der Declamation ist ihr Schöpfer aber kaum als ein Muster zu bezeichnen, indem sehr wort- und sinngetreue Betonungen nicht selten mit gegenteiligen auf launische Weise wechseln. Auch kann man seine Lieder, deren viele von entschiedener Herzensanteilmahme Kunde geben, doch nicht mit den Perlen der Grossmeister in dieser Gattung (Schubert und Schumann) in eine Linie stellen, indem das Gefühl einer gewissen Notwendigkeit, die den letztern innewohnt und in uns die Ueberzeugung wachruft, der hier niedergelegte Inhalt habe unter allen Umständen einmal ausgesprochen werden müssen, den Brahms'schen in dieser Stärke nicht eignet und wol auch nur bei

den vorgenannten Meistern zu finden ist. Seine Hauptwirkungsstätte hat der in Hamburg geborene Meister in Wien gefunden, wo er sich nach länger dauerndem Wohnungswechsel zuletzt niederliess und auch den Tod fand. Ausserdem hat er häufig in der Schweiz Aufenthalt genommen, da ihm hier schon ziemlich früh die lebhaftesten Sympathieen entgegengebracht worden waren.

ITALIEN

Den populären Meistern Bellini und Donizetti war ein Künstler gefolgt, der beide an Ruhm überstrahlen und mit manchen Werken auch ausserhalb Italiens grosse Erfolge erringen sollte. Giuseppe Verdi, 1813 in Busseto geboren, hatte im Anfange seiner Laufbahn mit Schwierigkeiten zu kämpfen und erlangte in Italien erst mit *Nabucco* Anerkennung. Die folgenden Opern *I Lombardi*, *Ermani*, *Traviata*, *Trovatore* und besonders die vorzüglichste von allen früheren, *Rigoletto*, steigerten seinen Ruhm so sehr, dass er auch ins Ausland drang und mehreren seiner Werke dort eine glänzende Aufnahme zu Teil wurde. Im Ganzen hatte bis dahin Verdi auf seinen berühmten Vorgängern weiter gebaut, beeinflusst allerdings durch die Hauptwerke der französischen grossen Oper und insbesondere Meyerbeers Schöpfungen. In Bezug auf die Textwahl scheint für ihn der Grundsatz entscheidend gewesen zu sein, Stoffe zu bevorzugen, die schon mit Glück auf der Bühne verwertet worden waren, und so finden wir in bunter Reihe Umgestaltungen von Dramen Schillers, Victor Hugos, Alexandre Dumas' Sohn (*Cameliendame*) und Shakespeares. In der *Factur* stehen diese Werke zum grösseren Teile unter denen von Bellini und Donizetti, wenn sie an gewissen Stellen auch feuriger und speciell dramatischer anmuten; und besonders der so sehr beliebt gewordene und in Bezug auf Erfindung auch stellenweise sehr reizvolle *Trovatore* muss als so schlecht gemacht bezeichnet werden, dass man hierfür selbst [auch] bei Bellini und Donizetti, die doch sich sorglos genug zeigten, in der Aufführung kaum ein Gegenstück dazu finden dürfte. Später aufgefordert, für die Pariser grosse Oper zu schreiben, lieferte Verdi eine Reihe von Schöpfungen, die nicht so grossen Beifall erhielten wie die frühern und mit

Don Carlos ihren Abschluss fanden. Als die wertvollste und eigenartigste derselben dürfte die *Sicilianische Vesper* zu bezeichnen sein.

Nach mehrjähriger Stille componirte er dann für die Eröffnung des Suez-Canales die *Aida* und überraschte die Welt durch die auffallende Wandlung, die in seinem Style sich bemerkbar machte und die vielfach auf Wagner'schen Einfluss zurückgeführt wurde. Derselbe erschien viel geordneter, sorgfältiger, harmonisch interessanter als vorher, wenn auch die Erfindung von hier ab nicht den früheren Reiz und die grosse ihm eigentümliche Frische offenbarte. Diesem Werk folgten noch *Otello* und *Falstaff*; das letztere kann wegen der Feinheit der Ausführung und des Reichthums an witzigen Einfällen in gewissem Sinne als Verdis Meisterwerk bezeichnet werden. Weniger möchten wir in die grossen Lobsprüche einstimmen, die auch von deutscher Seite aus das auf Manzoni's Tod componirte grosse *Requiem* erfahren hat. Verglichen mit der zweiten Hälfte des ersten *Parsifal*-Aufzugs berührt die italienische Composition durchaus wie Opernmusik, während das deutsche Werk uns aus dem Theater in die Kirche zu verweisen scheint. Hochbetagt schied der von seinem Volke fast vergötterte Meister, dem als Menschen sehr gewinnende Eigenschaften zugeschrieben wurden und der sein ziemlich bedeutendes, durch seine Werke erworbenes Vermögen zum grossen Theile in gemeinnützigen Stiftungen angelegt hatte, 1901 von der Erde und wurde mit königlichen Ehren bestattet.

Entschieden von Wagner beeinflusst ist der dichterisch hochbeanlagte Boito, der für Verdi vorzügliche Textunterlagen geschaffen und durch seine eigene Oper *Mefistofele* (dem Goetheschen *Faust* nachgebildet) bedeutendes Aufsehn erregt, sich selber auch heftige Anfeindungen zugezogen hat. Einen höchst ungewöhnlichen Erfolg errang der noch ganz junge Mascagni mit seiner *Sicilianischen Bauernehre*, die den sehr grossen Einfluss, den Wagner auf die ausserdeutschen Componisten auszuüben begonnen, bereits recht [ganz] deutlich verrät. Der Stoff hatte in einer rein poetischen Bearbeitung schon sehr stark gewirkt, und die feurige Melodik und überraschend moderne Harmonik des Componisten steigerten diese Wirkung noch ganz bedeutend. Dazu kam, dass hier ein Einacter mit tragischem Inhalte (in der Opernliteratur etwas ganz Neues) dargeboten wurde, was natürlich veranlasste, dass von da ab die tragischen Einacter in unabsehbarer Fülle sich über die Theater ergossen. Mascagni's Werk war aus einer Concurrrenz siegreich her-

vorgegangen, den zweiten Preis hatten Leoncavallos *Bajazzi*, denen ein recht geschickt verfasstes, aber wie die *Bauernehre* den Ehebruch behandelndes Textbuch zugrunde lag, errungen, die in Folge dessen ebenfalls sich alle italienischen und deutschen Bühnen eroberten und der Mascagnischen Oper eine ziemlich lebhaftere Concurrenz machten. Von des letztern spätern Werken hat ausserhalb Italiens eigentlich nur *Freund Fritz* noch viele Liebhaber gefunden. Leoncavallo wurde aber von Kaiser Wilhelm II. beauftragt, für Berlin eine Oper *Roland* zu schreiben, die er nach langer Zögerung 1904 fertig gebracht hat und durch die er den deutschen Componisten wahrscheinlich die Ueberlegenheit der italienischen Tonkünstler unwiderleglich vor Augen führen wird. Ausser diesen beiden ist als ein hervorragendes Talent noch zu nennen Puccini, dessen Opern *Tosca* und *Bohême* neben vielen Extravaganzen und beabsichtigten Hässlichkeiten auch Spuren von echt schöpferischer Beanlagung verraten. In der Kammermusik hat sich schon in früheren Jahren der berühmte Geiger Bazzini, etwa zur selben Zeit auch Verdi und der Pianist Sgambati mit Glück versucht.

Von den italienischen Orchestercompositionen ist aber bis jetzt noch kaum die Rede gewesen.

FRANKREICH

Mehr zum Orchester hingezogen als die Italiener fühlten sich schon die neuern Franzosen, auf die Berlioz und Wagner ganz merklich eingewirkt haben. Unter ihnen ragt Camille de Saint-Saëns <hervor>, ein Pianist ersten Ranges, der als Componist sich in der symphonischen Dichtung mit Glück versuchte und nach guten Erfolgen, die er mit *Phaeton* und *Le rouet d'Omphale* errungen, besonders mit seinem *Todtentanze (Danse macabre)* grosses und berechtigtes Aufsehn erregte, wemgleich diese Composition recht merkbar auf dem Schlussätze der Berliozschen *Symphonie fantastique* fusst und ohne deren Vorauskang wohl kaum ins Leben getreten wäre. Ausserdem verdanken wir diesem Künstler wertvolle Schöpfungen für Clavier (insbesondere sein vortreffliches *g-moll-Concert*), Orgel und Kammermusik, sowie einige Opern, von denen *Samson und Dalila* auch in Deutschland und England mit Beifall gegeben worden ist. Auf dem Gebiet der Oper ist auch

Massenet, ehemaliger Directeur des Conservatoire, mit Erfolg tätig gewesen und hat besonders mit *Le roi de Lahore* und noch mehr mit *Manon* zu interessiren verstanden. Als die eigenartigste Begabung hat sich unter allen neuen Franzosen Georges Bizet erwiesen, der mit der durchaus originellen, lebenswürdigen und reizenden Musik zu Alphonse Daudets *Arlesienne* sich sehr vorteilhaft bekannt machte und die erregten Hoffnungen durch seine [sehr] lebenskräftige Oper *Carmen* bestätigte und zum Teil noch übertraf. Neben Auberscher lebendiger Rhythmik und Boieldieuscher Anmut überraschen uns hier ganz modern anmutende Züge, die [auf] ein genaues Studium Wagnerscher Partituren verraten [hinweisen] und den jungen Meister auch auf dem Felde der Instrumentation als sehr kundigen und erfahrenen Künstler erweisen. Leider wurde er fast gleichzeitig mit dem Erscheinen dieser Oper von der Erde abgerufen und Frankreich des grössten Componisten beraubt, den es seit Berlioz' Tode hervorgebracht hat. Von andren Compositionen seiner Feder möge die Suite *Roma* als interessant und sehr wohlklingen hervorgehoben werden. Ausserdem hat noch Charpentiers Oper *Louise* ausserhalb Frankreichs Erfolge zu verzeichnen gehabt.

Als ein Nachzügler auf dem Gebiete der grossen französischen Oper erscheint Charles Gounod, der, hauptsächlich von den Meistern dieser Epoche, aber in einer gewissen Weise auch von Wagner beeinflusst, mit seinem *Faust*, der bei uns häufig unter dem Titel *Margarethe* aufgeführt wird, einen kaum glaublichen, für das deutsche Nationalgefühl eigentlich recht beschämenden Erfolg in unserm Vaterlande erlebt hat und dessen Werk noch immer fort (neben der Goetheschen Dichtung) zur Aufführung gelangt. Insbesondere die conservativen deutschen Musiker und noch mehr die Kritiker, Herr Hanslick an der Spitze, haben ihrer Zeit in Gounod alle möglichen Vollkommenheiten gefunden, und zwar hauptsächlich diejenigen, die Wagner abgehen sollten, und ihn ganz übermässig gepriesen, während die Franzosen so gescheit gewesen waren, trotzdem sie [auf] Gounod und sein Werk hoch hielten [stolz waren], doch herauszufinden, dass *Faust* gegenüber den Hauptwerken der französischen grossen Oper nur in zweiter Linie genannt werden könne. Auch verdankt diese Oper, deren Text eine wahre Verballhornung der Hauptschöpfung der deutschen Literatur genannt werden muss, ihren ungewöhnlichen Erfolg nicht ihrer ansprechenden, geschickten, hie und da recht lebenswürdigen, aber keineswegs tiefgehenden Musik, sondern den unverwüstlichen

Gestalten Goethes, die auch in französischer Umwandlung und Verhulzung theatralisch und dramatisch wirksam bleiben, nicht todt zu machen sind. In dem wir nun aber die Poesie aller Poesieen im Original des Goetheschen *Faust* nicht nur als Literaturwerk, sondern als lebendiges Bühnenstück besitzen und *Faust* als solches eine stets gleichbleibende, fast durch nichts überbotene Wirkung ausübt, so gereicht es unserm Publicum keineswegs zur Ehre, dass es jene Travestie des grössten deutschen Nationalschatzes in so übermässiger Weise gepriesen und wert gehalten hat. Unter frühern Werken Gounods wird mit Recht hochgeschätzt die nach Molières *Malade malgré lui* abgefasste Oper, da in ihr reizende komische Züge enthalten sind und der gesammte Styl eine feine Hand verrät. Ausserdem errang der Meister noch Erfolge mit der nicht nach Deutschland gekommenen *Mireille* und *Romeo und Julie*, die bei uns aber nicht annähernd eine solche Aufnahme gefunden haben wie *Faust* und kaum mehr zur Aufführung gelangt. Im Anschluss hieran sei noch des Ambroise Thomas und seiner Opern *Sommernachts Traum*, *Hamlet* und *Mignon* gedacht, sowie des Instrumentalcomponisten Theodore Gouvy, der auf dem Gebiete der Kammermusik ganz reizende, zum Teil recht amusant wirkende, mehrstimmige cyclische, insbesondere die Holzbläser berücksichtigende Werke veröffentlicht hat.

Jedenfalls dürfte Berlioz für die allgemeine Musikgeschichte aber als Operncomponist nicht so schwer in die Wagschale fallen, wie als Autor der auf [für] den Concertsaal oder die Kirche angewiesenen Werke und dies ist in sofern überraschend, als seine Musik, ihrem innersten Wesen nach, und z.B. der Schumannischen gegenübergestellt, auch wo sie sich nur mit [auf] rein instrumentalen Mitteln behilft, durchaus dramatisch genannt werden muss. All seine Symphoniesätze sind gewissermassen Bilder, denen eine nur einiger-massen rege Phantasie sofort theatralisches Leben verleihen könnte. Man hört bei Berlioz so deutlich, dass man alles zu sehen glaubt. Auch war er keineswegs wie etwa Gade nur Farbenkünstler; er besass eine in hohem Grade entwickelte melodische Erfindung, verfügte über die Harmonie als sehr geistreich, aber manchmal eigensinnig und in Folge dessen eckig und ungeschickt erscheinender Künstler; war mit dem Satzbau vollkommen vertraut und konnte durch die architectonische Sicherheit seiner oft gigantischen Anlagen Bewunderung erwecken. Nur mit dem Contrapunct lebte er auf feindlichem Fusse, und die Antwort, welche Cherubini ihm auf seinen

Ausspruch: „Ich hasse die Fuge.“ gab, welche lautete: „und die Fuge hasst Sie“, war keineswegs unverdient. Eine genauere Kenntniss dieses Zweiges der [musicalischen] compositorischen Thätigkeit würde seinen symphonischen und kirchlichen Werken nur zu Statten gekommen sein; zu vergessen ist aber nicht, dass Berlioz in einer Zeit lebte, in welcher der Contrapunct grade etwas in Verruf gekommen war, so dass er, was die Vernachlässigung desselben betrifft, vor manchen deutschen und fast allen ausländischen Componisten nicht zu erröthen brauchte. Jedenfalls gehört er zu den alleroriginellsten Gestalten der gesammten Musikgeschichte, man kann ihn, wie gesagt, mit einem gewissen Rechte den französischen Beethoven nennen, und wenn er den ganz grossen Meistern nicht völlig ebenbürtig zur Seite zu stellen ist, so dürfte mehr seine zu Bizarrerien und launenhaften Seitensprüngen neigende Natur, als seine ungewöhnliche Begabung sowie sein ungewöhnliches Können daran Schuld tragen. Denn auch er gehörte zu den Individualitäten, welche eine tiefe Empfindung besaßen für das wirkliche Grosse.

Berlioz wird (wie früher auch Schumann und Chopin) zu den sogenannten Zukunftsmusikern gerechnet, und da er in einer ausgesprochenen Opposition sich gefiel gegen das Bestehende und Herkömmliche, so kann man den betreffenden Historikern in dieser Beziehung nicht Unrecht geben.

Den Namen Zukunftsmusiker erwarb diese Schule, die sich persönlich hauptsächlich um Liszt scharte, durch ein missverstandnes Buch, *Das Kunstwerk der Zukunft* betitelt, das Richard Wagner bald nach seiner Flucht ins Ausland veröffentlichte. Die damals massenhaft verbreiteten Gegner Wagners, und zwar Gegner seiner Erstlingsopern, des *Tannhäuser* und insbesondere des *Lohengrin* machten kurzen Process, und nannten nach diesem Buche, das in geistreicher, wenn auch einseitiger Weise die Vereinigung der Künste verlangte, um die denkbarste Vollendung des Dramas anzubahnen [zu erreichen], die ganze junge Schule schlankweg Zukunftsmusiker. Sehr gegen seinen eignen Willen wurde auch Berlioz zur Partei gerechnet; persönlich scharte sich dieselbe natürlich um Liszt, seit er in Weimar seine Stellung übernommen hatte, da Wagner im Exile weilte; letzterer äusserte aber doch den gewaltigsten Einfluss auf die gesammte Schule und erregte bald genug durch seine genialen Werke in ganz Deutschland das ungeheuerste Aufsehn.

Auf die Franzosen der neueren Zeit, wie Bizet, Saint Sæens, Massenet hat natürlich Berlioz ausserordentlich eingewirkt. Doch ist bei den meisten auch

ein gleich starker Einfluss Richard Wagners zu bemerken. Einen früheren Künstler, der mit einem einzigen, jetzt fast wieder verschollenen Werke einst Weltberühmtheit errang, kann man auch noch zur Berliozschen Schule rechnen: Es ist Felicien David (1819–76), der Componist der Symphonie-Ode *Die Wüste*. Als die einem religiösen Mysticismus zugeneigte Secte der sogenannten Saint-Simonisten sich bildete, schloss sich der Künstler derselben an, componirte für sie viele Hymnen, und liess sich sogar herbei, einem Pilgerzug nach dem Oriente zu folgen, der dort das Evangelium der Brüderlichkeit predigen wollte. David empfing auf dieser Reise so intensive Eindrücke, dass er sie in dem erwähnten grössern Werke niederlegte. Mit demselben wusste er, obwol [wenn auch] die Originalität des Componisten nicht hervorragend genannt werden konnte, doch das allgemeinste Interesse hervorzurufen, da ein gewisses eigenartiges Colorit dem Ganzen nicht abgesprochen werden kann, während im Uebrigen die echt französisch-graziöse Musik einen gewissen vornehmen Anstrich hat und sehr wohlklingend genannt werden muss. Nach dieser Composition konnte er aber nie wieder in gleicher Weise die allgemeine Aufmerksamkeit erregen [Interesse wachrufen], und wenn er auch zum Mitglied der Academie ernannt und in Frankreich hoch gefeiert ward, so wurde er doch nur eben als Componist der *Wüste* mit Ruhm genannt und musste sogar erleben, dass auch dieser Ruhm allmählich erblasste.

OST- UND NORDEUROPA

Ebenfalls einigermaßen von Berlioz, allerdings auch von viel älteren Compositionen wesentlich beeinflusst ist der interessante Künstler, der Russland in die Zahl der musicalischen Nationalitäten einführen sollte. Für die russische Kirchenmusik, die ein ganz eigentümliches Gepräge besitzt und in Folge der anders gearteten Stimmittel (Bässe von einer Tiefe, die im übrigen Europa unerhört ist) auch eine andre Behandlung verlangt, hatte Dimitri Bortniansky (1751-1825) einschneidend gewirkt. Eben so hatte um die Entwicklung der russischen Musik sich sehr verdient gemacht Alexis v. Lwoff (1799-1870), der Erfinder der wirklich schönen russischen Nationalhymne. – Die russische Nationalmusik ruht harmonisch auf eigentümlichen Grundla-

gen, in den Volksliedern fällt insbesondere auf als unterscheidendes Merkmal dass die Moll-Tonart auch eine Moll-Oberdominante besitzt, die wir als Dominante freilich nicht empfinden. Es war die Möglichkeit gegeben, dass sich auf Grund des nationalen Volksliedes auch eine nationale Musik ähnlich wie in Italien, Deutschland, Frankreich aufbauen liess [lasse], wenn der betreffende Künstler erschien und die Sache richtig anging. In Spanien, England, Ungarn, die die prächtigsten Nationalmelodien besitzen, ist dies nicht geschneht; entweder haben diese Melodien nicht die nötige Bearbeitung erfahren und sind in Folge dessen nicht fruchtbringend geworden, oder man hat auf sehr bemerkenswerten Anfängen, zu denen ich z.B. Liszts *Ungarische Rhapsodien* rechne, nicht mit dem wünschenswerten Eifer fortgebaut. Für Russland erstand in Michael Glinka (1804–57) dieser Mann, und die Russen hatten vollkommen Recht, wenn sie in seinen Hauptopern *Das Leben für den Czaar* und *Ruslan und Ludmila* (eine Feenoper) echt nationale Producte erblickten, die auf wirklich national-musicalischer Grundlage erblüht waren. Von seinen Orchesterstücken möchte ich besonders die ganz reizende und sehr fein instrumentirte *Kamarinskaja* hervorheben, ein geistvolles Stück, in dem ein ganz kleines Motiv auf die charmanteste Art in die verschiedensten Beleuchtungen gestellt wird. Auch besitzen wir sehr wirkungsvolle Orchesterbehandlungen spanischer Nationalmelodien, unter denen die *Jota aragonesa* zu nennen ist. Von der Ueberzeugung durchdrungen, dass ihm noch eine Befestigung seiner contrapunctistischen Kenntnisse nottue, wandte er sich 1857 nach Berlin, um den Unterricht des berühmten Theoretikers Dehn zu geniessen, und mitten in dieser Thätigkeit überraschte ihn im selben Jahre der Tod. Diese Thätigkeit hat aber Frucht getragen und die russische Nationalmusik hervorgebracht.

Ein reges Streben war schon zu Glinkas Lebzeiten in Russland fühlbar geworden und folgten sich rasch verschiedene Talente, die zuerst nur in ihrer Heimat, später aber auch in andren Ländern grosse Erfolge errangen. Den grössten Ruhm und die grösste Popularität von allen gewann [errang] aber allerdings mehr als Clavierspieler wie als Tonsetzer Anton Rubinstein. 1829 zu Wechwotynez in Podolien geboren, erhielt er früh eine ausgezeichnete allgemeine wie musicalische Ausbildung. Schon mit 10 Jahren konnte er als Pianist auftreten, stellte sich aber erst im Jahre 1855 in Berlin und Leipzig dem deutschen Publicum, und zwar als vollkommener ausgereifter Pianist,

der sofort das grösste Aufsehn erregte, vor, wie auch als Componist der *Ocean-Symphonie*, die insbesondere mit ihrem ersten und dritten Satze immer zu den besten Schöpfungen des Künstlers gezählt worden ist und in Bezug auf den ersten und dritten Satz die ihr gespendeten Lobsprüche auch durchaus verdient. Er durchreiste nun die Welt, bezauberte als Pianist auch die Pariser, wurde 1858 in Russland Hofpianist, leitete von 1850 an die russische Musikgesellschaft und begründete 1862 das Petersburger Conservatorium, dem er bis 1867 als Director vorstand. Von da ab widmete er sich nur noch der künstlerischen Tätigkeit als Pianist und Componist und übernahm einzig während der Jahre 1887–1890 nochmals die Direction des Conservatoriums. Später verbrachte er zwei Winter in Dresden, starb aber bald darauf 1894 in Peterhof, nicht lange Zeit nach Hans von Bülow, mit dessen Lebensdauer die seinige sich fast gedeckt hat. Als Pianist gehörte Rubinstein zu den allerersten Künstlern, und hinsichtlich der Erfolge hat nach Liszt ihn kein anderer erreicht, hat auch kein anderer beim clavierspielenden Publicum eine solche Popularität errungen. Eine im wesentlichen gesunde, nicht reflectirende Natur, lag ihm der Hang zum Dociren, den man nicht mit Unrecht bei Hans von Bülow hie und da etwas vordringlich fand, völlig fern, während andererseits das Geltendmachen seiner eignen Persönlichkeit ihm vom rein objectiven Spiel zurückhielt, seiner Virtuosität aber einen, für viele Zuhörer bezaubernden Reiz verlieh. Auch war er in seinem Spiele sehr vielseitig und konnte neben Darstellung wilder Leidenschaft der idealen Lieblichkeit eines Mozartschen Adagios in staunenswerter Weise gerecht werden. Ebenso genussreich war es, ihn ganz alte Claviermusik vortragen zu hören.

Als Componist hat er sich in allen Gattungen, Kammer- und Orchestermusik, Oratorien, Opern, Liedern und Clavierstücken versucht und überall Interessantes geliefert. Ausser der *Ocean-Symphonie* wäre noch die *Dramatische* zu erwähnen, sowie sein sehr wirkungsvolles viertes *Clavierconcert* (in d-Moll). Das Oratorium *Das verlorene Paradies* sowie die Opern *Feramos*, *Die Kinder der Heide*, *Die Maccabaeer*. In den sämtlichen genannten grössern Werken finden sich lange und grosse Abschnitte, die vortreffliche Musik enthalten und sehr abstechen von andren, die sorgloser gearbeitet sind und von einer gewissen Ermüdung Zeugnis zu geben scheinen. Diese Ungleichheit, die sich in allen ausgedehnten Arbeiten [Werken] des Componisten bemerkbar macht, hat Rubinstein viel geschadet, weil sie nirgends die

ungetrübte Freude am Ganzen aufkommen lässt und angesichts seiner grossen, ja riesigen Productivität den Gedanken nahe legt, weniger wäre in diesem Falle vielleicht mehr gewesen. Im kleineren Rahmen des Clavierstückes und des Liedes hat er dagegen Vortreffliches geleistet, und seine dieser Gattung angehörenden Erzeugnisse sind vielfach zum Vortrage gelangt. Speciell russisch berührt seine Musik aber nicht, sondern mehr international europäisch, und als solche erscheint sie von Chopin und Schubert inspirirt, aber auf Mendelssohnschen Kunstprincipien aufgebaut.

Erwies sich Rubinstein gegen Brahms wie gegen Wagner abweisend, so zeigen die speciell national russischen Musiker Serow, Leschetitzki, Rimski-Korsakow, Glazounow, Tschaikoffsky u.a. sehr deutlich, das sie von Berlioz, Wagner und auch Liszt in ihrem Schaffen beeinflusst worden sind, während die Eigentümlichkeiten des russischen Volksliedes, das ebenfalls in ihre Musik hineinklingt, es ihnen ermöglicht, dieselbe wirklich national und der der andren Literaturen abweichend zu gestalten. Serow, der als wirklich genialer Musikkritiker und Schriftsteller mit grossem Glück die Sache der Zukunftsmusik verfocht, hat mehrere Opern (darunter *Judith*) geschrieben, die heute noch in Russland aufgeführt werden.

Leschetitzki, berühmter Pianist, wurde ein noch berühmterer Klavierlehrer, der viele vortreffliche Schüler bildete, unter ihnen Annette Essipoff, mit der er sich vermählte, und hauptsächlich Claviermusik von leichterem Genre, aber glänzender Wirkung componirte. Glazounow und Borodin haben sich hauptsächlich durch Symphonien, die auch in Deutschland Beifall fanden, bekannt gemacht. Rimsky-Korsakow, von Berlioz und Liszt beeinflusst, ist durchaus Programmmusiker, der die Form der symphonischen Dichtung pflegt und insbesondere durch seine *Sheherazade* Aufsehn erregte. Ausserdem hat er Kammermusik, Lieder und Opern geschrieben.

Als der bedeutendste aller bisher aufgetretenen russischen Componisten gilt mit vollem Recht Peter Tschaikoffsky, *1840 zu Wotkinski, gestorben 1893 zu Petersburg, der in seiner sehr liebenswürdigen Claviermusik sich der besonderen Bevorzugung von Bülow zu erfreuen hatte und als Componist fast in allen Gattungen mit Erfolge arbeitete, insbesondere auf symphonischem Gebiete. Hier ist mit Auszeichnung seines *b-Moll-Clavierconcertes* und seiner *Symphonie pathétique* zu gedenken. Ist in den letztgenannten Werken der ernstliche Trieb bemerkbar, sich zu klären und auszureifen, so

kann bei alledem noch nicht gesagt werden, dass der Künstler mit diesen Schöpfungen sich als wirklicher Classiker offenbart habe, da zu ausgedehnte, notengetreue Wiederholungen und eine durch sie wenigstens zum Teil bewirkte Monotonie etwas störend im Wege stehn. Gleichwohl bringen beide Werke wohlthuende, grossartige Eindrücke hervor und berühren als verhältnissmässig sehr formvollendete Schöpfungen, die sich von dem wüst-unordentlichen, das Hässliche aufsuchenden und bevorzugenden Style, der in allen Künsten Ende des 19. Jahrhunderts sich breit machte und noch jetzt in der Tonkunst vorherrscht, durchaus kein Merkmal an sich tragen. Eher könnte man das von seinem der Programmmusik angehörenden Tongemälde *1812* behaupten, das, ausserordentlich realistisch, sich in ungeheuren Massenwirkungen gefällt, grossen Beifall gefunden hat, aber an Wert der *Symphonie pathétique* doch sehr nachsteht. Unter den Opern Tschaikoffskys wird vor allem *Eugen Onegin* gerühmt, der jedoch [bei alledem aber] ausser Russland noch keine Heimstätte auf den Theatern gefunden hat. Jedenfalls ist Tschaikoffsky auf seiner künstlerischen Höhe, die er bei längerer Lebensdauer höchst wahrscheinlich noch um ein wesentliches überschritten hätte, von der Erde abgerufen wurden. Die Musikpflege ruht seitdem aber durchaus nicht in Russland, und besonders auf dem Gebiete der ausführenden Kunst scheinen die Talente in grosser Fülle anzuwachsen.

In Scandinavien, wo besonders die dänische und norwegische neuere Literatur Aufsehn erregte, erstanden ebenfalls interessante Talente wie die beiden Hartmann in Kopenhagen, die als Vorläufer und Nachfolger Gades und seiner Farbenkunst zu bezeichnen, sowie die Norweger Johann Svendsen und Edvard Grieg, die insbesondere auf dem Gebiete der Kammermusik tätig gewesen sind. Von ersterem wären ein dankbares *Violinconcert* sowie seine *Norwegischen Rhapsodien* hervorzuheben, von Grieg eine mit Recht sehr beliebte *Violinsonate*, sein vortreffliches und vielgespieltes *Clavierconcert* sowie die ebenfalls weit verbreitete Musik zu *Peer Gynt*, die in Form einer aus Miniaturstücken zusammengesetzten Suite sehr viele Aufführungen erfahren hat.

In Belgien hat sich der Director des Brüssler Conservatoriums, Gevaert, als Dirigent, Componist und Schriftsteller einen bedeutenden Namen gemacht; ihm verdanken wir besonders eine ganz vorzügliche Instrumentationslehre. Ausserdem wäre Pierre Benoit zu erwähnen als Componist von

Opern, Oratorien und der Kirchemusik zugehörigen, z.T. recht wertvollen Werken sowie Edgar Tinel, dessen Oratorium *Der heilige Franciscus* ausserordentliches Aufsehn erregte und, obwohl es eigentlich nicht gerade durch Originalität hervorrage, eine grosse Anzahl von Aufführungen erlebt hat. In den Niederlanden wird die Musik eifrig gepflegt, doch sind hier bedeutende compositorische Elemente nicht hervorgetreten.

Ebenso erfreuten sich England und Schottland einer regen Musikpflege, doch fehlen auch hier die führenden Geister und ist von einer speciell national englischen oder schottischen Literatur, die, von der Eigentümlichkeit der betreffenden Volkslieder ausgehend, sich zu höheren Bildungen erhoben hätte, noch nichts zu verspüren gewesen. Mit seiner Operette *Der Micado* hat der Irländer Sullivan allerdings allenthalben den ausserordentlichsten Erfolg erzielt; mit ernsten Opern ist aber seine Wirksamkeit auf Grossbritannien beschränkt geblieben. Ausser einigen Componisten rein academischer Richtung wie Parry, Stanford wäre nur A. Mackenzies und seiner Instrumentalwerke zu gedenken, die als Beginn neuer Tätigkeit aufgefasst werden und einen Fortschritt erhoffen lassen könnten.

Was die ungarische Musik anlangt, so ist schon früher beklagt worden, dass die bedeutendsten Vorarbeiten Liszts, insbesondere seine *Ungarischen Rhapsodien*, die eine stolze Weiterentwicklung der nationalen Literatur zu versprechen schienen, leider ohne wirkliche Nachfolge und die rege gewordenen Hoffnungen ohne die gewünschte Erfüllung geblieben sind. Dabei soll nicht vergessen werden, dass die Opern von Fr. Erkel sich in Ungarn grosser Sympathien erfreuen, dass auch Laszlos Compositionen bedeutende Erfolge errangen und der gegenwärtige Director des Budapester Conservatoriums, Edmund von Mihalovics, ebensolche als Opern- und Orchestercomponist erzielte. Mehr Aufsehn erregten zwei böhmische (czechische) Tonsetzer, von denen der aeltere schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts seine Wirksamkeit entfaltet hat, Smetana (1824-1884), ein Künstler, der sich einfach und naiv aussprach und sowol in Opern wie in Orchesterstücken sehr wirkungsvolle, durch Wohllaut bestechende Leistungen darbot. *Die verkaufte Braut* hat auch auf deutschen Theatern eine Heimstätte und die kleine symphonische *Vltava* (Moldaustrom) in deutschen Concertsälen sehr wohlwollende Aufnahme gefunden.

Das national czechische Element, das schon bei Smetana sich sehr bemerkbar macht, wurde noch mehr betont bei Dvorak, dessen zahlreiche Instrumentalcompositionen sich grosser Sympathien von Seiten Brahms' und Joachims erfreuten, durch des letztern Eintreten für ihn auch sehr rasch in Deutschland verbreiteten, und dank der in Deutschland grassirenden Ausländerei, die sich in den letzten Jahrzehnten eher verschärft hat, auch ausserordentlich überschätzt worden sind. Eigen ist ihm und ganz besonders seiner Kammermusik eine grosse Sonorität sowie eine gesunde melodische Frische, wogegen ihm der echt symphonische Styl der classischen Instrumentalcomponisten sich keineswegs voll erschlossen hat. Seine *Slavischen Tänze* erregten sehr grosses Aufsehn, und eine ausserordentliche, nicht ermüdende Productivität, die auch Smetana zu eigen gewesen, liess denselben Schöpfungen jeder Gattung wie Opern, Symphonien, Concerte, besonders aber Kammermusikwerke in grosser Anzahl nachfolgen. Geboren 1841 zu Mülhausen in Böhmen, hat er nach längerem Aufenthalte in Prag 1892 die Leitung der nationalen Musikschule in New York übernommen, ist aber dann nach Prag, wo er gegenwärtig das Conservatorium leitet, zurückgekehrt und dort gestorben.

Auch in den Vereinigten Staaten ist die Musikpflege in regem Vorwärtsschreiten begriffen, doch hat sich eine speciell americanische Schule noch nicht gebildet und schaffen die dort lebenden Componisten vorderhand ausschliesslich unter dem Einfluss europaeischer Meister.

Was schliesslich Spanien betrifft, das hinsichtlich seiner Opernbühne ganz von Italien abzuhängen scheint, so wären dort sehr wohl die Vorbedingungen für eine nationale Musik in eigengearteten, insbesondere eigenartig harmonisirten Volksliedern gegeben, die von talentvollen Componisten zur Grundlage grösserer Schöpfungen gemacht, vorher aber in all ihren Einzelheiten gründlich geprüft und studirt werden müssten.¹³

Diese Arbeit, wenn schon getan, scheint allerdings bis jetzt noch nicht zu so glänzenden Resultaten geführt zu haben, dass sie sich denen der spanischen Dichtkunst und Malerei zur Seite setzen lassen. Jedenfalls ist aber das Streben, der Musik eine erhöhte Pflege angedeihen zu lassen, wofür auch die an-

¹³ Dem Verfasser dieses Buches ist bei seinem Aufenthalte in Spanien besonders aufgefallen, wie beliebt daselbst die in den andern Literaturen seltene Folge der zweiten und dritten, oder dritten und zweiten Stufe in der Durtonleiter zu sein scheint, also in C-Dur *d-e* oder *e-d*.

dauernden Engagements deutscher und oesterreichischer Dirigenten, wie F. v. Hiller, Nikisch, Steinbach u.a. deutliches Zeugniß geben, sehr bemerkbar hervorgetreten und dürfte, wenn es nicht erlahmt, sich für eine eigenartige tonkünstlerische Entwicklung des musicalisch begabten Volkes recht förderlich erweisen.

DARSTELLENDEN KÜNSTLER

Die Virtuosität verbreitete sich nach Liszt und Paganini in fast beängstigender Weise, und die Vervollkommnung der Technik steigerte sich dermassen, dass ein Ueberbieten des hier Erreichten nahezu unmöglich erschien. Der grössten Pianisten, die nach Liszt aufgetreten sind, haben wir bei Erwähnung von Rubinstein, von Bülow, Tausig schon gedacht, und auch betont, dass Liszts Vorgang sie auf den edlen Beruf des ausführenden Künstlers, in genialer Weise die wertvollsten Literatur-Schätze zur Darstellung zu bringen, hingewiesen habe. Doch wollen wir nicht verschweigen, dass Liszt von ihnen nicht erreicht worden ist, als niemand von den drei grossen Künstlern ähnlich wie er das Gefühl zu erzeugen verstand, als wenn das von ihm dargebotne Stück erst durch seine Darstellung zugleich geboren werden. Als ein Ebenbürtiger hat sich den drei genannten grossen Eugen d'Albert zugesellt, der sich mit Glück auch in der Composition von Instrumentalwerken und Opern versuchte. Ferner sind als Künstler von sehr hohem Range zu nennen der Pole Paderewski, der ebenfalls als Componist mit Glück aufgetreten ist, der Italiener Busoni [die Italiener Busoni, Sgambati, Buonamici] sowie die Damen Menter, Mehlig, Essipoff, Careño. Frau Ingeborg von Bronsart, geb. Starck, ihrer Zeit als Pianistin viel gefeiert, hat sich mit grosser Ausdauer der Composition gewidmet und mehrere Opern zur Aufführung gebracht. Ausser diesen genannten wären noch Mary Krebs, Margarete Stern, Laura Rappoldi-Kahrer, Berthe Marx mit Auszeichnung zu erwähnen. Saint Saëns wurde als einer der ersten Meister des Claviers schon genannt und hat auch auf der Orgel sich als solcher bewährt. Von den Italienern war uns Sgambati bereits als erfolgreicher Tonsetzer entgeggetreten. Seine Haupttätigkeit entfaltete er aber als Pianist, wobei er an Andreati und Buonamici talentvolle Mitstreiter fand.

Nach Joachim traten zwei sehr ausgezeichnete Geiger, F. Laub und Henri Wieniawski, in den Vordergrund, von denen der erste längere Zeit im Verein mit Hans von Bülow concertirte und das Berliner Musikleben wohlthätig beeinflusst hat, während der andre mehr den Virtuosen herauskehrte, als solcher aber auch ganz blendende Eigenschaften entfaltete. Dasselbe lässt sich von Edmund Singer sagen, der, obwol dem Weimarer Kreis lange Zeit angehörig, mit der Zukunftsmusik wenig sympathisirte. Später haben sich als ganz grosse Meister bewährt A. Wilhelmj und P. de Sarasate (Spanier), denen als vortreffliche Künstler nachfolgten C. Halir, C. Thomson, Arma Senkrah, Teresina Tua, T. Andricek, L. von Auer, W. Burmester und vor allem E. Ysaie. Für das Violoncell waren mit grosser Auszeichnung tätig Piatti (als Virtuose wol der grösste der Neuzeit), F. Grützmacher, Kummer, Cossmann (dem Weimar-Kreis angehöriger eifriger Zukunftsmusiker), Hausmann, Schroeder, Klengel. Ausserdem wäre vieler grosser Künstler auf andren Instrumenten zu gedenken, die aber, weil diese nicht mehr zu Concertzwecken benutzt zu werden pflegen, ihre Tätigkeit im Wesentlichen auf das Orchester beschränken müssen und somit hier keine Besprechung finden können.

Eine Ausnahme gebührt immerhin der Orgel, die zwar concertmässig in unserer Zeit seltener hervortritt wie in frühern, aber sonst so vielseitig Verwendung findet, dass sie wol fordern [verlangen] kann, berücksichtigt zu werden, sowol was ihre Vervollkommnung wie ihre künstlerische Verwertung anbelangt. Mehrfach hat man versucht, die Ausdrucksfähigkeit der Orgel zu erhöhen, insbesondere durch die sogenannten Crescendos, doch ist es noch nicht gelungen, den seelischen Vortrag in der Weise, wie dies für den Clavierspieler möglich geworden, durch den ausführenden Künstler selbst bestimmen zu lassen. Die verdienstvollen Männer, die sich um die Vervollkommnung des machtvollen Instrumentes bemüht haben, sollen später genannt, hier nur der Künstler gedacht werden, die ihre Lebensarbeit ihm gewidmet haben, nämlich die Herren J. G. Töpfer in Weimar, C. A. Haupt in Berlin, F. A. Guilmant in Paris, A. F. Hesse in Breslau, Prof. von Faisst in Stuttgart, A. Winterberger in Weimar, August Fischer in Dresden.

Was die Gesangkunst anbetriift, zeigte uns schon die grosse Schroeder-Devrient, dass neue Ziele gesteckt werden würden, sobald das musicalische Drama ins Leben getreten sei. Und in der That wird ein grosser Teil der Ge-

sangskräfte heute bereits danach beurteilt, ob er für Bayreuth taugt oder nicht. Die specielle virtuose Gesangkunst muss natürlich hiervon unberührt bleiben und wird in alter Weise ihre Triumphe sowohl im Theater wie besonders im Concerte feiern. Nach der Jenny Lind und Pauline Viardot-Garcia sind noch besonders drei ganz bedeutende Gesangsvirtuosinnen aufgetreten: Pauline Lucca, Christine Nielsson und Adelina Patti, von denen die letzte wol am allermeisten vergöttert worden ist und die alle drei durch Stimmenreiz, Gesangkunst und wirklich geniale Beanlagung hinzureissen wussten. Nach ihnen erregten auch Aglaja Orgeni und Marcella Sembrich Aufsehn als specielle Gesangskünstlerinnen. Unter den Tenoristen der Neuzeit ragte Albert Niemann hervor, der freilich 1876, als das Bayreuther Theater eingeweiht wurde, schon am Ende seiner Laufbahn stand, während er durch seine geniale dramatische Beanlagung wie wenige andre auserwählt schien, ein ganz hervorragender Wagnersänger zu werden. So mussten die grossen Tenorrollen der Wagnerschen Werke, insbesondere des *Nibelungenringes*, andern Kräften anvertraut werden, unter denen sich Gudehus, van Dyk, J. de Reszke, Alvary besonders auszeichneten. Von Wagner selbst besonders hoch gehalten wurde Betz, der erste Darsteller des Wotan und Hans Sachs, der Wiener Barytonist Beck und Scaria, ein vortrefflicher Gurnemanz im *Parsifal*. Ausserdem seien als grosse Gesangmeister noch ruhmvoll die Sänger Meschaert, Gura, d'Antrade erwähnt sowie der Wagner nicht sympathische, aber künstlerisch ausserordentlich fein durchgebildete Tenorist Vogl. Um die Erstaufführung des *Tristan* hatte sich das für Wagner begeisterte Sängerpaar Ludwig und Martina Schnorr von Carolsfeld dadurch ein ganz eigenartiges Verdienst erworben, dass sie mit ihren grossartigen Leistungen den Beweis erbrachten, das für unaufführbar verschrieene Werk könne sehr wohl dargestellt werden. Leider raffte der Tod aber den 29-jährigen Sänger wenige Wochen nach den *Tristan*-Aufführungen hin, so dass er die Bayreuther Tage nicht mehr erleben sollte. Ausserdem sei noch der Damen Lille Lehmann, Materna, Pücher, Klafsky, Schefzky, Th. Malten, Reicher, der Herren Kindermann, Hill, Siehr, Eiters gedacht, die sich als wertvolle Mitwirkende in Bayreuth bewährt haben.

Die Vervollkommnung der instrumentalen Mittel hatte während dessen [dieser Zeit] nicht geruht, und wenn auch die grossen Zeiten des Geigenbaues vorübergegangen schienen, waren doch die Holzblas- wie auch die Messingin-

strumente unablässig verbessert worden und hatte insbesondere der Pariser Sax durch die Erfindung des Saxophones wertvolle Neubildungen geschaffen, die insbesondere von französischen Componisten gleich mit Vorliebe verwendet wurden und bei geschickter Verwendung tatsächlich sich sehr geeignet erweisen, den gesammten Orchesterklang einheitlicher zu gestalten. Leider haben wir bei grösserer Verwendung der Messinginstrumente, die, um all den gesteigerten Anforderungen zu genügen, Umgestaltungen erfahren, auch Verluste zu verzeichnen, die in der Darstellung mancher classischen Meisterwerke sich empfindlich bemerkbar machen. So fehlt z.B. neuerdings in fast allen Orchestern die Altposaune, die im Mozartschen *Requiem* gar nicht entbehrt und durch eine Trompete nur sehr ungenügend ersetzt werden kann. Die schon früher verschwundene majestätische Bassposaune wird in ihrer Wirkung von der Tuba auch nicht erreicht, wie sich jeder, der das be-

kannte  der *Freischütz-Ouverture* hört, leicht überzeugen

kann. Selbst die neuerdings oft verwendete Quart-Ventilposaune wird die ursprüngliche Wirkung nicht erreichen.

Am merkbarsten ist der Clavierbau vorgeschritten, der dem Instrumente eine früher wohl nicht für möglich gehaltene Tonfülle sicherte und wenn es ihm noch nicht gelungen ist, das Anschwellen und Abnehmen des Tones in das Belieben des Pianisten zu stellen, dem erzeugten Ton selbst doch soviel Kraft verliehn hat, dass er auch ohne Anwendung des Pedals jetzt viel länger als in früheren Zeiten fortzuklingen vermag. Während in früheren Zeiten die Franzosen geworden Erard und Pleyel sowie der anglisirte Steinway als die vortrefflichsten Clavierbauer galten, neben denen sich der von Liszt bevorzugte Wiener Bösendorfer mit Ehren behauptete, haben sich neuerdings Bechstein und Blüthner ausserordentliche Verdienste erworben und beherrschen zusammen mit den vorgenannten den Weltmarkt.. Drei Meister haben sich besonders um den Orgelbau verdient gemacht: F. Ladegast, der durch seinen Umbau der grossen Merseburger Orgel seine grosse Meisterschaft bewährte, E. F. Walcker, Erfinder des Crescendo-Zuges, und der neuerdings mit Erfolg in den Vordergrund getretene W. Sauer in Frankfurt a.O. Langhans rühmt ferner noch zwei Franzosen, Cavaille-Coll und den aus Baden eingewanderten Merklin, die die Leistungsfähigkeit der Orgel zu noch höherer Stufe geführt haben sollen.

Was schliesslich die Tätigkeit der Musikgelehrten auf theoretischem Gebiete anlangt, so ist zweier sehr bedeutenden Leistungen zu gedenken, von denen die frühere, schon erwähnte, Moritz Hauptmanns *Natur der Harmonik und Metrik*, auf philosophischen Grundlagen aufgebaut, uns mit überraschend zwingender [folgerichtiger] Logik die aus der musicalischen Praxis, insbesondere der sogenannten classischen Schule sich ergebenden Naturgesetze entwickelt, während der grosse Gelehrte Helmholtz etwas Aehnliches auf naturwissenschaftlichem Wege versucht in seinem Buche *Die Lehre von den Tonempfindungen*. Werden die Hauptmannschen Gesetze in fast verblüffender Weise durch später erst veröffentlichte Briefe Goethes an Zelter unterstützt, in denen der eigentlich unmusicalische Goethe dem Musiker Zelter gegenüber den richtigen Standpunkt vertritt, so wird Helmholtz, durch den zauberhaften Klang der reinen Stimmung verführt, in der die frühere a cappella-Musik ertönte, gegen die gleichschwebende Stimmung so eingenommen, dass es ihm schwer wird, ihr diejenige Berechtigung zuzugestehen, die ihr in Folge grossartiger Leistungen neuerer, aber auch classischer Meister immerhin gebührt. Ausserdem haben noch Bellermann, v. Oettingen, Hugo Riemann auf theoretischem Gebiete Wertvolles geleistet, hat A. B. Marx aber in seiner vierbändigen Compositionslehre ein trotz vieler anfechtbarer Einzelheiten so gründliches, gediegenes und (bis zur Zeit seines Erscheinens) allumfassendes Werk geliefert, dass ihm ein gleich ausführliches noch nicht an die Seite gestellt werden konnte.

In Bezug auf Musikgeschichte, die bis in den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ziemlich brachlag, haben wir von sehr erfolgreicher Tätigkeit zu berichten und haben auch viele der verdienten Männer, die auf diesem Felde geforscht und gearbeitet haben, schon mit Namen, einige derselben sogar oftmals erwähnt. Die meisten derselben wie Fétis, der eine fünfbändige Musikgeschichte in französischer Sprache veröffentlicht hat, Kiesewetter, dem wir eine genauere Kenntniss der niederländischen Epoche verdanken, Bellermann und Westphal, die über die griechische Musik wertvolle Aufklärungen gegeben haben, Arrey von Dommer, Verfasser eines gedrängten, aber sehr lesenswerten, inhaltreichen Handbuchs über die gesammte Musikgeschichte, das jetzt leider bereits vergriffen sein soll, huldigen im wesentlichen recht [sehr] conservativen Anschauungen. Ebenso Ambros, der uns den Torso eines Buches hinterlassen hat, das nur bis Monte-

verde, Cavalli und Giovanni Gabrieli geführt ist, in dieser Ausführlichkeit aber fortgesetzt ein staunenswertes Riesenwerk geworden wäre, das seiner plangemässen Vollendung vielleicht erst in später Zukunft entgegensehen darf. In bescheidenen Verhältnissen hat W. Langhans dasselbe durch sein zweibändiges Buch zu Ende geführt und hierin die moderne Entwicklung der Tonkunst, die sie durch die neusten Meister Berlioz, Wagner, Liszt erfahren, in dankenswerter Weise zur Darstellung gebracht. Ausserdem sei noch mit grosser Anerkennung der Schriften von Gevaert, Coussemaker und van der Straeten gedacht, von denen die beiden letzteren sich besonders um die mittelalterliche Musik grosse Verdienste erworben haben. Ebenso sei rühmend erwähnt der gewissenhafte Bitter als Biograph Sebastian Bachs, und Chrysanther als der seines grossen Zeitgenossen Händel, wie schliesslich Oulibicheff und Otto Jahn als die Verfasser sehr lesenswerter Lebensbeschreibungen Mozarts.

Indem wir so am Schlusse dieses Buches zu den neusten musikgeschichtlichen Leistungen und mit ihrer Besprechung zum Ende unserer Darstellung gelangt sind, möchten wir nicht unterlassen, auf die Wichtigkeit historischer Studien für den angehenden Musiker in einer Epoche hinzuweisen, in der eine frivole Verachtung grosser gewaltiger Erscheinungen der Vergangenheit mehr als früher sich breit und die gerechte Würdigung all der grossen früheren Leistungen unmöglich zu machen strebt.

Nicht genug kann darauf hingewiesen werden, dass es einer unendlichen Arbeit bedurft hat, um auf den Standpunct zu gelangen, von dem aus die Gegenwart ihre Arbeit zu beginnen pflegt, und dass trotz der sehr grossen Anzahl von berühmten Namen, die unsern Lesern vorgeführt, noch viel mehr derselben unterdrückt worden sind, die in ihren Zeitläuften eine stattliche Bedeutung besessen, eine einflussreiche Rolle gespielt haben, stattlicher und einflussreicher, als manche der Gegenwart höchst vertraute und viel genannte Persönlichkeiten. Nicht genug kann ferner betont werden, dass alle wirklich grossen Geister ihre Zeitgenossen nur dadurch interessiren konnten, dass sie ihnen Neues brachten und somit als Reformatoren der jedesmaligen Zustände sich bekundeten und dass zu dieser Zahl auch Künstler zu rechnen sind, die uns bei oberflächlicher Betrachtung und einseitiger Hervorkehrung gewisser zeitgemässer Wendungen und Ausdrucksweisen jetzt als zopfig und veraltet erscheinen können, wie z.B. Händel, Gluck, Haydn, während

sie, vom wahrhaft historischen Sinne in ihrem innersten Wesen erfasst, uns nur entgegentreten [erscheinen] werden wie ihren eignen Zeitgenossen als kühn vorwärts strebende, zielbewusste, nach neuen Idealen verlangende und diese in ihren Werken verkörpernde Männer. Als falsch müssen wir endlich die thörichte Sucht bezeichnen, aus einer Zeit heraus, in der man selbst lebt und schafft und die noch gar nicht fertig abgeschlossen und an ihrem Ziele angelangt ist, über diese Zeit abschliessende Urtheile geben, ihre Leistungen bewerten zu wollen. Denn schon der Hinblick auf Beethoven, dessen letzte Werke so lange Zeit nicht nur dem Publicum sondern auch vielen Musikern ein verschlossenes Buch geblieben waren und deren allgemeineres Verständniss sich erst in den 70-er Jahren des 19. Jahrhunderts, also 50 Jahre nach dem Tode des Meisters anbahnte, müsste uns vor so unzeitigen Urtheilen bewahren und veranlassen, die endgültige Wertschätzung der Gegenwart einem späteren Zeitalter zu überlassen.

Eigentlich war, nachdem die Zukunftsmusiker all ihre berechtigten Forderungen durchgesetzt und, wie schon gesagt, im wesentlichen auf der ganzen Linie gesiegt und die Anerkennung ihrer Meister, insbesondere Wagners erzwungen hatten, der Weg ganz klar vorgezeichnet, auf dem eine gedeihliche Weiterentwicklung der Tonkunst mit Sicherheit erhofft werden konnte. Es handelte sich nun darum, das in vielen Fällen „qualvoll der Masse Abgerungene“, gewaltsam Erkämpfte mit der classischen Formvollendung zu versöhnen und auf den neuen, sehr erweiterten Grundlagen und im Besitz einer ebenfalls hochgesteigerten Bewegungsfreiheit frisch und fröhlich nun auch neuen und grossen Zielen entgegenzustreben. Schon die Loslösung von den engen und oft drückend gewordenen Fesseln der Haupttonart, die erkämpfte Berechtigung, in jedem Momente, wo der künstlerische Plan oder die künstlerische Idee es verlangte, das gesammte Material aller Tonarten stets zur Verfügung stellen zu dürfen, gewährte eine solche überraschend reiche Aussicht auf eine geradezu unabsehbare Fülle von Möglichkeiten, dass ein fröhliches, in gewissem Sinne geradezu naives Schaffen gewährleistet schien, und die Notwendigkeit, die Musikstücke durch „papprica“ schmackhaft zu machen, der Kakophonie zu huldigen, allerhand Wagnisse und Tollkühnheiten zu unternehmen und über die natürlichen Grenzen der Musik hinauszugehen, keineswegs berechtigt erscheinen wollte.

Wenn trotzdem die tonkünstlerische Entwicklung einen andern Weg, und zwar besonders in Deutschland eingeschlagen hat, so sind nicht allein die Musiker dafür verantwortlich zu machen, sondern vielmehr der Geist der gesamten, mit dem Worte „fin de siècle“ bezeichneten Zeit, der in Poesie, bildender Kunst, Musik und sogar in der Baukunst sich auffällig bemerkbar machte durch eine gesuchte Bevorzugung des Grotesken, Bizarren oder schlankweg Hässlichen, das, als Naturalismus oder Verismus gepriesen, in Poesie und bildender Kunst immer noch leichter ertragen werden mochte als in der Musik, da diese nach ihrem grossen Wesen solchen Zielen viel eher widerstreben als entgegenkommen durfte. Von den schlechten, durch die andern Künste gegebenen Beispiele liessen sich aber viele Tonsetzer um so leichter verführen, als ein ganz genial veranlagter Künstler, der die grössten und berechtigtesten Hoffnungen erweckt hatte, diesen abschüssigen Weg betrat, sehr viele jüngere für ihn begeisterte Anfänger auf demselben mit sich forttriss und zuletzt bei der absoluten Unmusik anlangte, indem er nämlich sich im Niederschreiben von Notenansammlungen gefiel, die man nicht mehr als Tollkühnheiten, Wagnisse, gelegentliche Ueberschreitungen der natürlichen Kunst-Gränzen auffassen konnte, weil sie überhaupt auf rein musicalische Weise gar nicht zu erklären waren; stand es ihm allerdings frei, sich damit zu brüsten, dass er auf der Bahn des angeblichen Fortschrittes weiter gegangen sei, als irgend jemand. Aber zu bedauern wird es immerhin bleiben [natürlich sein], dass der Betreffende sich gerade die den Deutschen ans Herz gewachsene Tonkunst dazu ausersehn hat, Darstellerin von Ideen zu sein, die sie ihrer Natur und Beschaffenheit nach eben unmöglich sein kann. Die Folge dieses Tuns machte sich natürlich bald genug bemerkbar durch frivole Verachtung aller bisher heilig gehaltenen [geachteten] Traditionen und im grossen Ganzen gern befolgten Regeln sowie vieler herrlicher Leistungen der Vergangenheit und ihrer genialen, die Kunst in Wahrheit foerdernden Schöpfer.

Man gefiel sich darin, die Grundlagen, auf denen man selbst stand, dreist zu läugnen und von einem Neubeginn aller Kunsttätigkeit zu reden, ohne zu bedenken, dass bei Verläugnung der durch Jahrhunderte hindurch geleisteten Arbeit das Getane noch einmal versucht, ebenfalls neue Grundlagen geschaffen und die ganze Arbeit von vorn wieder begonnen werden müsse.

Zugleich hiermit zeigte sich eine Verschlechterung der compositorischen und contrapunctischen Lehrkräfte, die anfangen, der Zeitströmung nachzugehen, laxen Grundsätzen zu huldigen und vieles durchgehen zu lassen, was die schon sehr eingerissene Unordnung und Liederlichkeit im Tonsatz nur fördern konnte. Schliesslich aber verbündete sich mit all diesen Fortschrittsfanatikern auch noch die Kritik, die sich bisher gegenüber den schaffenden Künstlern eher [immer] als Hemmschuh erwiesen hatte, nun aber womöglich der Praxis voranzugehn, gereifte Tonsetzer über das einzuhaltende Verfahren zu belehren und die ungelehrigen als bornirte Reactionäre zu verdächtigen und dem Spott preiszugeben suchte.

Natürlich musste hieraus eine Confusion entstehen, wie sie noch zu keiner Zeit in der Geschichte der Musikliteratur zu verzeichnen gewesen ist und die z.B. ermöglichte, dass rechts und links nicht mehr klar unterschieden, ein und dieselbe Persönlichkeit aber verschiedenen, sich eigentlich schroff gegenüberstehenden Richtungen zugezählt werden konnte. Das Interesse an der schaffenden Kunst nahm entschieden ab, und die berühmten Dirigenten oder Pult-Virtuosen, wie man sie zutreffend bezeichnet hat, wussten in ganz kurzer Zeit die Componisten von ihrem früher eingenommenen ersten Platz so gründlich zu vertreiben, dass das musicalische Publicum bereits die Gewöhnung angenommen hat, die Pultvirtuosen als die Hauptsache, die Componisten als „quantité négligeable“ zu betrachten.

Es ist aber sicher kein schönes Bild, was wir von den Zuständen der Gegenwart entrollen mussten, und es trübt sich noch mehr, wenn wir gezwungen sind hinzuzufügen, dass vorderhand keine Aussicht auf Besserung sich zeige und Leute im vorgerückten Alter dieselbe auch kaum erleben dürfen. Aber doch soll die Hoffnung nicht aufgegeben werden, dass ein kommendes Geschlecht einst schönere Zustände kennen lernen und die Musik, die allen gebildeten Völkern für ihre Cultur so nothwendig und insbesondere den Deutschen so an Herz gewachsen ist, in ihrem eigensten Wesen neu erstehn und sich kundgeben werde als eine der herrlichsten Gaben, die dem Menschen auf einem dornenreichen Lebenswege verliehen wurde durch die Hand des allgütigen Gottes.

Ende der Musikgeschichte.