LK 264

DR. FRANZ LISZT

ZENEAKADÉMIA

ZENEAKADÉMIA
KÖNYVTÁR

ZENEAKADÉMIA

Kgl. Hofbuchbinderei
von
C. W. Vogt & Sohn
Berlin S.W., Kochstr. 7.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

398

596

Dem Hofrath

Dr. Franz Liszt,

dem Ehrenmitgliede der Akademie

der Tonkünstler

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in Weimar

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 ORSZÁGOS

LISZT FERENC GYÓGYSZERTÁRA

Berlin
29. Oct. 79.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

K596
III



GESCHICHTE

DES

CLAVIERSPIELS

UND DER

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CLAVIERLITERATUR.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 264
Zeneműveszeti Főiskola
Liszt Múzeum
LM 255/1SA*

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

398 Kl 596
III

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

SEINER KÖNIGLICHEN HOHEIT

DEM GROSSHERZOG

CARL ALEXANDER

VON

SACHSEN-WEIMAR-EISENACH P. P.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

DEM ALLVEREHRTEN BESCHÜTZER

DEUTSCHER KUNST UND WISSENSCHAFT

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA ORSZÁGOS

EHRFURCHTSVOLL GEWIDMET

VOM

VERFASSER.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

K 596
III





Inhalt.

Seite

Vorwort zur zweiten Ausgabe XV

Vorwort und Einleitung zur ersten Ausgabe XVI

Clavichord, Clavicymbel und Fortepiano. Orgel- und Clavierspiel. Tonumfang und Stimmung der älteren Claviere. Die Temperatur. Aelteste Contrapunktproben. Partituren. Generalbass. Deutsche und italienische Tabulatur.

Aeltere Geschichte.

Das Clavichord.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

I. Der strenge contrapunktische Orgelstil und der freiere Clavierstil.

Die ältere italienische Clavierschule 3

Venedig. Berühmte Orgelspieler seit dem 14. Jahrhundert. Francesco Landini, Francesco da Pésaro, Bernardo di Stefanino Murer. — Adrian Willaert (1527), Begründer der venetianischen Musikschule. Entwicklung des Instrumentalstiles. Jaches Buus. Girolamo Parabosco. Instrumenti da penna. Spinett, Virginal, Monacord. — Die chromatische Musik. Nicolo Vicentino, Cipriano da Rore, Gioseffo Zarlino. — Fantasia, Ricercare, Contrapunto.— Lösung der Instrumentalmusik aus den Fesseln der Diatonik. — Claudio Merulo da Correggio (s. Beilage), Annibale Padovano, Andrea und Giovanni Gabrieli. — Toccata, Canzone, Sonata; Fuga, Canon, Ricercata. Volksmelodien. Canzoni villanesche. Gagliarda, Corrente, Ciacona, Giga. — Josquin's Contrapunkt- und Harmonielehre. Orgel- und Clavierschule von Girolamo Diruta (1593). Der Fingersatz (1656). — Florenz. Basso continuo, Generalbass. Lodovico Viadana. — Rom. Girolamo Frescobaldi (s. Beilage) und sein Schüler J. J. Froberger. Bernardo Pasquini (s. Beilage) und sein Schüler F. Gasparini. — Temperatur des Claviers. Die heutigen Dur- und Molltonarten. — Neapel. Alessandro Scarlatti und sein Schüler Francesco Durante (s. Beilage). Der bewegtere und freiere Claviersatz des Dominico Scarlatti. Die Sonate in einem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Seite

Satze mit den Grundzügen ihrer heutigen Form. — Claviersonaten in zwei Sätzen. Divertimenti. Albertischer Bass. Der zweistimmige Claviersatz. F. Durante, D. Alberti, P. D. Paradies (s. Beilage).

Die ältere englische Clavierschule 26

John Dunstable. Thomas Tallis (s. Beilage) und sein Schüler William Bird, 1575 (s. Beilage). — Queen Elisabeth's Virginal book. — Giles, Farnaby, Dr. Bull. — Fantasie, Pavane, Galliarde und Variationen. — Orlando Gibbons (s. Beilage). Henry Purcell, 1683 (s. Beilage) Claviersonaten.

Die ältere französische Clavierschule 28

Ausbildung eines eleganteren, rhythmisch gegliederten und reich verzierten Claviersatzes. André Champion de Chambonnières (1650) und seine Eleven Hardelle, J. H. d'Anglebert (s. Beilage). Die Familie Couperin. François Couperin le Grand (s. Beilage). L'art de toucher du Clavecin. Verzierungen (s. Beilage). L. Marchand (s. Beilage). Marchand und S. Bach. Marchand und Rameau. L. C. Daquin. Erweiterung der Wirkungsmittel des Claviers.

Die ältere deutsche Clavierschule 34

Berühmte Organisten seit dem 15. Jahrhundert. Bernhard Murer (1445), Conrad Paulmann. Arnold Schlick. Paul Hofhaimer. Der deutsche Compositionsstil. H. L. Hassler (1600), Ch. Erbach, H. Prätorius, A. Gumpeltzheimer, M. Franck, S. Scheidt. — Der erste deutsche Claviervirtuose J. J. Froberger (s. Beilage). — Kerl, Pachelbel, Georg und Gottlieb Muffat (s. Beilage). Die französischen „Manieren" und Verzierungen kommen nach Deutschland. — Die Tonarten der „neuen Musik." Matthäi, Werckmeister, Mattheson, Theoretiker. — Der Musikalienhandel im 17. Jahrhundert. — Die Glanzperiode der älteren deutschen Orgel- und Clavierschule. Buxtehude (1670), Zachau, Händel, Mattheson. — Claviersuiten und galante Variationen. — Neuere Ausgaben älterer Clavierwerke. — Johann Sebastian Bach, Vollender der Kunst des Contrapunkts. Reincke und Bruhn. Sebastian Bachs Söhne: Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian Bach. Friedrich der Grosse und das Musikalische Opfer. — Die Fortepiano's von Silbermann und Friederici. Sämmtliche Dur- und Molltonarten zum ersten Male benutzt im „Wohltemperirten Clavier." Bachs Clavierwerke. Die Fuge in ihrer Vollendung. Der Bach'sche Fingersatz.

II. Der durch die geregelte Harmonielehre bedingte Claviersatz.

Carl Philipp Emanuel Bach und seine Vorgänger 52

Die Lehre vom Accompagnement oder die Generalbasslehre. J. P. Rameau. Ein weltlich gefälligerer Clavierstil tritt an die Stelle des

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Seite

kirchlich ernsten Orgelstiles. Sonaten von J. Kuhnau und J. Mattheson, bestehend aus einem Satze bis zu acht Sätzen. — Musikalische Wochen- und Monatsblätter. — Kunstformen des 18. Jahrhunderts: Tänze, Suiten, Veränderungen, Salonstücke, Sonaten und Fugen. — Die Zweistimmigkeit der Claviersätze. — G. H. Stölzel's Enharmonische Claviersonate (s. Beilage). — G. Benda. — Claviersonaten für vier Hände (1783 und 1784) von Ch. H. Müller und E. W. Wolf. — Reform des Clavierspiels und der Claviercompositionen durch C. Ph. Emanuel Bach (s. Beilage). Feststellung der Sonate in drei Sätzen. Das Rondo als selbständiges Tonstück. — Clavierspieler in Berlin: Ch. Nichelmann (1745), Carl Fasch, F. W. Marpurg, J. P. Kirnberger, W. Friedemann Bach und C. Ph. Emanuel Bach. Die Clavierwerke des Letzteren. Seine Clavierschule: Haltung der Hände, Fingersatz, Verzierungen und Manieren, Vortrag, Lehre vom Accompagnement und freie Fantasie. — Aeltere deutsche Clavierschulen von Maichelbeck (1738), Marpurg, C. Ph. Em. Bach, Löhlein, J. S. Petri, G. F. Wolf, Türk und A. E. Müller (1804). — Duetto für zwei Claviere oder zwei Fortepiano von J. G. Müthel (1771). — Das Clavichord und die neueren Fortepiano (1787). C. P. E. Bachs Schüler: J. W. Hässler, N. J. Hüllmandel (s. Beilage) und Johann Christian Bach. Haupt- und Nebenthema in den Sonaten des Letzteren. Sonaten in zwei und in drei Sätzen. — J. J. Fux, Gottlieb Muffat (s. Beilage), G. Ch. Wagenseil und J. Wanhal in Wien. J. F. Reichardt.

Die älteren Tanzformen 70

Suiten, Partiten, Kammersonaten. — Allemande, Corrente, Sarabande und Gigue. — Menuet, Alternativo, Trio, Double. — Entrée, Marsch. — Loure, Gavotte, Bourée, Rigaudon, Passepied, Ronde, Branle, Canarie. — Pastorale, Villanella, Musette, Tambourin. — Ciacona (Basso ostinato), Passacaglia. — Pavane oder Paduane, Gagliarda, Romanesca. Volta. Passamezzo, Furia. — Siciliano. Forlana. Saltarello, Tarantella. — Moresca. La Morisque. — Polonaise. — Murky, Murkybass. — Schreit- oder Schleiftänze; Springtänze oder Reihen. Walzer, Cosa rara (s. Mozart, Don Juan, 2. Finale, 2. Tempo). — Deutsche Tänze des 16. Jahrhunderts. Allemande (1551).

Neuere Geschichte.

Das Fortepiano.

III. Der lyrische Claviersatz.

Joseph Haydn und Wolfgang Mozart 79

Zeugnisse über C. Ph. Em. Bach. — Wien. Joseph Haydn und sein Schüler Ignaz Pleyel. Der launig scherzende Stil. Das Menuet. Der klangschöne Claviersatz. Wolfgang Mozart wählt das Fortepiano zur Ausführung seiner Compositionen (1777). Schobert

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Seite

(s. Beilage), J. G. Eckart und G. A. Stein. J. v. Beecke und Ch. F. D. Schubart. Abt Vogler, Abt Sterkel und Abt Gelinek. L. Kozeluch und J. W. Hässler. Variationen. Freie Fantasien. Mozarts Sonaten mit Haupt- und Nebenthema. Mozart ist Schöpfer der neueren Clavierconcerte. Sonaten zu vier Händen von Mozart, Onslow, Hummel und Moscheles. Sonaten für Clavier und Violine. Mozarts Wettkampf mit Hässler und mit Clementi. Kühnere Harmonien und Modulationen. Wiener Clavierschule.

Muzio Clementi 98

Erweiterung der Wirkungsmittel des Virtuosen. J. Field, A. Klengel und L. Berger. Clementi's Studienwerk: Gradus ad Parnassum. Darin Canon und Fuge in freierem Claviersatze.

Zeitgenossen von Em. Bach, Haydn, Mozart und Clementi . . 102

Die Parasiten. D. Steibelt. Tongemälde, Schlachtstücke, Bacchanals. Die Fantasie mit Variationen. — J. L. Dussek und Prinz Louis Ferdinand von Preussen. Reicherer, voller tönender Claviersatz. Die Sonate in vier Sätzen: Allegro, Adagio, Scherzo und Finale. — Joseph Wölfl. Die Virtuosität. — A. E. Müller. Clavier- und Fortepiano-Schule und Lehrwerke. — Wanhal, Kozeluch, Marie Therese Paradies und A. Eberl in Wien. — F. Kuhlau in Kopenhagen.

Clementi's Schüler 110

J. B. Cramer. Studien. Auswahl von H. v. Bülow. Lehrgang vom Anfänger bis zum Virtuosen. — Ludwig Berger und seine Schüler C. W. Greulich, H. Dorn, W. Taubert, A. Löschhorn, C. Eckert, F. Mendelssohn. — A. A. Klengel, die Kunst des Canons und Fugenwerke. Contrapunkt-Lehre. — John Field. Das Nocturn. — Carl Mayer. Lehr- und Unterhaltungswerke.

Ein Schüler Mozarts 117

J. N. Hummel. Vollendung des lyrischen Claviersatzes. Die Fantasie, das Concert und die brillanten Rondeau's. Pianoforteschule. — F. Hiller. Poetische Clavierstudien. — J. Benedict. R. Wilmers. E. Pauer. Historische Claviersoiréen. J. P. Pixis.

IV. Der dramatische Claviersatz.

Ludwig van Beethoven 122

Beethovens Studien. Reform der Modulationslehre. Zusammentreffen mit Himmel, Wölfl und Steibelt. Entwickelung bedeutungsvoller musikalischer Gedanken aus einfachen Motiven. Ausbildung der Melodie. Steigerung der Ausdrucksmittel. Beethovens Sonaten bilden eine dramatische Trilogie oder Tetralogie. — Ferdinand Ries.

Franz Schubert 132

Volksthümlich deutsche Compositionen. Lieder. Clavierstücke. Sonaten, Märsche und Tänze.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

V. Der brillante Stil.

Seite

a) Deutschland und Italien 134

Willkür und Formlosigkeit. Rechtmässigkeit und Gemeingültigkeit. Neue Richtungen. Carl Czerny. Pianoforteschule und Lehrwerke. Hintansetzung einer bestimmten Charakteristik in den „brillanten“ Clavierstücken. Czerny's Eleven: Madame de Belleville-Oury, Theodor Döhler, Theodor Kullak, Siegismund Thalberg. Spitze der Wiener Schule des virtuosen Clavierspiels. Concertfantasien, Salonstücke und Studien. — Parish-Alvars. — G. F. Pollini's Claviermethode und brillante Compositionen. A. Fumagalli.

Tomaschek, Dionys Weber und Proksch in Prag 140

Abt Vogler. Tomascheks Eklogen und Rhapsodien. Conservatorium der Musik. D. Weber und seine Schüler: C. M. v. Bocklet und S. Goldschmidt. — Tomaschek's Schüler: J. F. Kittl, J. Tedesco, J. Schulhof und A. Dreyschock. Virtuosität der linken Hand. Salonstücke und Tänze. — J. Proksch. L. Köhler. Lehrwerke und Methoden.

G. J. Vollweiler und A. Schmitt in Frankfurt a. M. 143

C. Vollweiler. Etüden und Bravourstücke. Franz Liszt Prima vista Spiel. Aloys Schmitt und seine Zöglinge Jacob und G. A. Schmitt. Studien und Salonstücke.

Ignaz Moscheles 145

Bravourstücke und Studien geistig belebteren Inhaltes. Benutzung des Pedales. Grössere Kraft und Mannigfaltigkeit des Anschlags. Seine Eleven Leopoldine Blahetka, H. Litolff, R. Radecke. Methode der Methoden von Moscheles und Fétis. — Moritz Hauptmann und Georg Onslow, Sonaten für Pianoforte und Violine.

Carl Maria von Weber 148

Concertstück. Weitere Ausbildung des lebendig dramatischen, brillanten Claviersatzes. — L. Böhner. — Die Hofcapellmeister C. G. Reissiger, H. Marschner und L. Spohr. Duo's, Trio's, Quartette und Quintette.

Felix Mendelssohn 152

Ansprechende, glanz- und kunstvolle Concert- und Salonstücke. Lieder ohne Worte. Seine Eleven: Fanny Hensel, J. J. Verhulst, W. Sterndale Bennet, C. Reinecke, C. Lührs.

Adolf Henselt 155

Neue Spielarten und Claviereffecte. Concertetüden. Clavierconcert.

b) Frankreich 156

Rameau und sein Schüler Balbastre. Schobert (s. Beilage) und Eckard. Flügel, Clavichord und Fortepiano. Begründung der neueren französischen Clavierschule durch C. Ph. Em. Bach's Schüler Hüll-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Seite

mandel. Das Conservatorium der Musik zu Paris eröffnet 1792. H. Jadin, Schüler Hüllmandel's, leitet den Clavierunterricht in demselben. L. E. Jadin schreibt Mélanges und Potpourri's. — L. Adam und seine Schüler. Regelung des Fingersatzes. L. B. Pradher (Pradère) und seine Schüler. — F. Kalkbrenner, Zögling des Conservatoriums. — Logier's Akademie. Der Chiroplast. — Moscheles und Kalkbrenner. Ausbildung der linken Hand. Salonstücke. — Henri Herz. Steigerung der Virtuosität. — Henri Bertini. Praktische Uebungen. — Henri Karr, Urheber musikalischer Fabrikarbeiten und seine Nachfolger F. Hünten, H. Rosellen u. v. A. — Norbert Burgmüller. — Die Virtuosen A. v. Kontski und E. Prudent. — K. Wehle und W. Krüger. Ansprechende Salonstücke.

VI. Der romantische Stil.

Friedrich Franz Chopin 166

Hochpoetische, ergreifende Compositionen neuen Inhalts. Concerte und Sonaten. Präludien, Etüden und Nocturno's. Polonaisen und Mazurken. Haupt der romantischen Tonkunst.

Robert Schumann 170

Kräftige Vertheidigung der frisch aufkeimenden musikalischen Poesien und Kampf gegen das Philisterthum. Bereicherung der Harmonik und der Metrik. Clara Wiek. Schroffe Contraste. Die neu-romantische Musik. Schumannianer, neu-deutsche Schule und classische Partei.

Nachfolger Schumanns 175

W. Bargiel, ernstere Werke. Th. Kirchner, kleinere „Lust- und Trauerspiele". (J. Brahms). C. Grädener. F. R. Volkmann. C. A. Franck. Trio's und Salonstücke. Ch. V. Alkan. Romantisch bizarre Compositionen.

Zeitgenossen von Mendelssohn, Chopin und Schumann . . . 178

G. Flügel. St. Heller. Anmuthig melodische Etüden und Salonstücke. J. Rosenhain. L. Lacombe. Stimmungsbilder. F. Bendel.

Musikalische Rundschau in der Gegenwart 180

Conservatorien und Musikschulen. Leipzig. Cöln. Berlin: Kullak, Stern, Königliche Hochschule. Stuttgart. München. Wien: Horak, Helmesberger. Frankfurt a. M. Basel. Dresden. — Namhafte Lehrer, Virtuosen und Componisten in Berlin, Dresden, Baden-Baden, Wiesbaden; in Deutschland überhaupt; in Zürich; in Brüssel; in Rotterdam; in Kopenhagen; in Stockholm; in Petersburg und in Moskau; in England, Frankreich und in Nordamerika.

Franz Liszt 188

Rückschau. Revolution des Clavierspiels, der Clavierliteratur und des Clavierbaues. Die Programm-Musik. Paganini's Einfluss. Liszt's tiefempfundene Originalcompositionen und phantastische Etüden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Seite

Ruhmvolle Kunstreisen und Blüthe der Weimaraner Schule. Glänzende Concertcompositionen und Fantasien. Années de pélerinage. Sonate, Transscriptionen und grossartige Pianoforteconcerte. Rhapsodies hongroises. Reform der Handhaltung und des Fingersatzes. Fülle neuer Claviereffecte. Wunderbare Vorträge. Vollendung des durchgeistigten Virtuosenthums.

Liszt's Schüler und Zeitgenossen 200

Hans von Bülow und Carl Tausig. Hans von Bronsart und seine Gemahlin. Dionys Pruckner, Franz Bendel, Franz Kroll und Rudolf Hasert. S. Jadassohn, X. Scharwenka, T. Ratzenberger. K. Klindworth, W. Mason, G. Sgambati.

Raff, Brahms und Rubinstein 203

Joachim Raff, Johannes Brahms, Anton Rubinstein, Tonsetzer und Virtuosen.

Grieg, Saint-Saëns und Tschaikowsky 209

Ueberblick. Sonaten. Concerte. Stimmungsbilder. Claviermethoden. Aeltere Clavierliteratur. Volksweisen und Nationaltänze. Volks- und Prachtausgaben. Contrapunkt, Fugen- und Harmonielehre. Virtuosität und Vortrag.

Geschichte des Claviers.

Vorwort 219

Das Clavier und die ihm verwandten älteren Instrumente . . 220

Die einzelnen Bestandtheile der Claviere. Verschiedene Gattungen derselben. Orgeln.

Ursprung des Clavichords 223

Das Monochord. Kanon. Theilung der Saite.

Ursprung des Clavicymbels 228

Psalter und Cymbal.

Nachrichten aus dem 16. und 17. Jahrhundert über die Claviere 231

Sebastian Virdung, 1511. Michael Praetorius, 1615.

Die Saitenstimmung der Claviere 238

Gleich- und ungleichschwebende Temperatur. Die Pythagoräer und Aristoxenus. Piero Aron. Zarlino. Ammerbach. Werkmeister. Rameau. Helmholtz.

Weitere Ausbildung des Clavichords und des Clavicymbels . . 251

D. T. Faber. Familie Ruckers. Clavecins à buffles. Veränderungen und neue Erfindungen an den Clavieren.

Die Geigenwerke oder Bogenflügel und das Pantalon 262

Die Drehleyer. Joh. Heiden zu Nürnberg. Hohlfeld u. A. Das Cymbal. Pantaleon Hebenstreit.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Seite

Das Hammerclavier oder Pianoforte 266

Cristofori. Marius. Silbermann. Schröter (s. die Abbildungen). Flügel, Pianoforte und Clavichord. Friederici. Spath. J. A. Stein und Mozart. „Deutsche oder Wiener Mechanik.“ A. Streicher und Schiller.

Der Clavierbau in England 281

Tabel. Tschudy. Broadwood. Zumpe. Backers. Stodart. „Englische Mechanik.“

Der Clavierbau in Frankreich 282

Sebastian Erhard. Gebrüder Erard. „Double échappement.“ J. Pleyel. H. Pape.

Der Pianofortebau in Europa und in Amerika 285

Berlin: Kisting. Stöcker. Duysen. C. Bechstein. Biese. Leipzig: Breitkopf und Härtel. J. Blüthner. Hamburg: Schröder. Braunschweig: Heinrich Steinway. Süddeutschland: Schiedmayer und Söhne in Stuttgart. Biber in München. C. Stein, E. Streicher, C. Graf, L. Bösendorfer und M. Schweighofers Wittwe. Schweiz: Huni und Hubert. Italien: Roeseler, Berra u. A. Petersburg: Tischner, Wirth u. A. Amerika: Chickering and sons in Boston. Steinway and sons in Newyork u. A.

Das heutige Pianoforte 288

Saitenkreuzung. Tonhaltungspedal und andere neue Erfindungen. Notirmaschine. Handleiter. Das Clavier im Orchester der Oper; im Arbeitszimmer der Componisten. Franz Liszt's Concertflügel.

Beilage I.

Claviercompositionen des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts 297

Claudio Merulo. G. Frescobaldi. B. Pasquini. F. Durante. Domen. Paradies. — Th. Tallis. W. Bird. O. Gibbons. H. Purcell. — J. H. d'Anglebert. F. Couperin. L. Marchand. — J. J. Frohberger. G. Muffat. H. Stölzel. Schobert. C. P. E. Bach. J. Hüllmandel. — Spielmanieren.

Beilage II.

Abbildungen zur Geschichte des Claviers 363

Die Vorgänger des Claviers: Orgel, Psalterium, Cymbalum. — Claviere aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts: Clavichord, Clavicymbel, Clavicitherium, Flügel vom Jahre 1590. — Die Hammermechanik des Pianoforte: Cristofori, 1711. Marius, 1716. Schröter, 1721 und 1763. Deutsche Mechanik. Englische Mechanik.

Anmerkungen und Ergänzungen 375

Alphabetisches Register 377

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vorwort zur zweiten Ausgabe.

Der Text dieser neuen Ausgabe ist sorgfältig durchgesehen, vielfach vermehrt und bis auf die Gegenwart fortgeführt worden. Das nunmehr beigegebene Supplement enthält eine Geschichte des Claviers, zu welcher sowohl die ältesten, diesen Gegenstand behandelnden Schriften als auch die durch die Feier eines Gedenktages für Bartolomeo Cristofori, den Erfinder des Pianoforte, hervorgerufenen neueren Forschungen von Puliti, Ponsicchi, Casaglia u. A. benutzt worden sind.

Die Musikbeilagen bringen neben anderen Compositionsproben auch deren von Tallis, Marchand, Stölzel und Hüllmandel, die in neuerer Zeit noch nicht wieder abgedruckt wurden, und unter den Abbildungen zur Geschichte des Claviers befinden sich einige, welche in deutschen Schriften überhaupt noch nicht enthalten sind.

Die am Schlusse hinzugefügten Anmerkungen und Ergänzungen empfehle ich einer geneigten Beachtung.

C. F. Weitzmann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vorwort und Einleitung zur ersten Ausgabe.

Dem denkenden Clavierspieler, welcher nicht farblos und einseitig in seinen Compositionen und Vorträgen erscheinen will, muss die Nothwendigkeit einleuchten, sich nicht nur mit den bedeutenderen Erzeugnissen der Gegenwart, sondern auch mit den hervorragenden Werken der älteren Literatur seiner Kunst vertraut zu machen. Es hat aber bisher an einer übersichtlichen historischen Darstellung gefehlt, welche das ganze Gebiet der Clavierliteratur umfasste und zugleich die Namen derjenigen Meister ins Gedächtniss riefe, deren Thätigkeit wir die Vervollkommnung und Erweiterung unserer Kunst verdanken. Diese fühlbare Lücke in den der Musikgeschichte gewidmeten Werken auszufüllen, ist der Zweck der vorliegenden Schrift.

Ueber die Anordnung und Gruppirung des Inhaltes dieser Blätter glaubt der Verfasser folgenden Aufschluss geben zu müssen. Mit dem Verschwinden der älteren Gattungen von Clavieren: des **Clavichordes,** dessen schüchtern erbebende Töne durch Metallstifte oder andere Tangenten hervorgerufen wurden, welche die Saiten desselben beim Niederdrücken der Tasten berührten und in Schwingung setzten, sowie des rauschenden **Clavicymbels,** dessen Saiten durch Federkiele angerissen wurden, schliesst die ältere Geschichte des Clavierspiels, und der Verfasser hielt es für zweckmässig, die früheren Schulen in Italien, England, Frankreich und Deutschland nach einander bis zu diesem Zeitpunkt hin zu verfolgen. Mit der Herrschaft des **Pianoforte's,** dessen leise oder kraftvoll an die Saiten schlagende Hämmer die verschiedensten Klangschattirungen zuliessen und nach und nach die mannigfaltigsten Spielarten und Ausdrucksmittel hervorriefen, beginnt die neuere Geschichte des Clavierspiels. Hier aber treten die schöpferischen Meister in so kurzen Zeiträumen nach einander auf, dass der Verfasser die Wirksamkeit eines jeden einzelnen auch noch

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in seinen Schülern und Nachfolgern aufweisen zu müssen glaubte, bevor er zu dessen in anderer Weise bedeutsamen Zeitgenossen überzugehen Gelegenheit nahm, wobei er jedoch das einflussreiche Zusammentreffen berühmter Tonkünstler und Kunstrivalen niemals ausser Acht gelassen hat.

Die früheste Geschichte des Clavierspiels geht mit der des Orgelspiels Hand in Hand, und erst seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts werden zuweilen auch die Claviervorträge namhafter Organisten besonders hervorgehoben. Die Claviere fanden sich um diese Zeit schon in den erwähnten beiden Hauptgattungen vor; ihre Töne nahmen in chromatischer Folge einen **Umfang** von drei Octaven: A—$\bar{\bar{a}}$, zuweilen auch schon von vier Octaven F—$\bar{\bar{\bar{f}}}$ ein, und wurden, wie bei den unserigen, durch weisse Unter- und schwarze Obertasten angegeben.[1] Die **Stimmung** der Claviere war schon damals auf eine Weise temperirt, dass die bis gegen das 17. Jahrhundert hin herrschenden diatonischen Kirchentonarten, denen nur selten ein chromatischer Ton hinzugefügt wurde, und die auch eine Quinte tiefer transponirt auftraten, in welchem Falle sie sämmtlich ein b vorgezeichnet bekamen, mit erträglicher Reinheit gebraucht werden konnten.[2] Durch die Feststellung einer gleichschwebend temperirten Stimmung, um 1700, wurde jedoch unserem Sebastian Bach und seinen Zeitgenossen die Möglichkeit geschaffen, Tonstücke in allen unseren heutigen Dur- und Molltonarten für das Clavier zu setzen, womit denn auch die Kirchentöne ihrem eigentlichen, rein diatonischen Wesen nach gänzlich verschwanden und der Modulation sich das weiteste Feld eröffnete.

In einigen handschriftlichen **Contrapunktproben** aus dem 13. Jahrhundert, den frühesten, welche bis jetzt aufgefunden worden, sind die Noten eines Gesanges von zwei oder mehreren Stimmen zuweilen auf einem einzigen Systeme von 8, 9, 10 oder 12 Linien über einander geschrieben. In verschiedenen, jedoch ebenfalls äusserst seltenen Proben späterer Zeit trifft man dergleichen Systeme von 10 Linien an, von welchen die untere mit einem *Γ* (Gamma), die vierte mit dem F-, die sechste mit dem C-, die achte mit dem G-Schlüssel und die zehnte mit d d bezeichnet ist, so dass die Noten der besonderen Stimmen also im Zusammenhange mit einander stehen. Zu grösserer

[1] S. Musica getutscht und aussgezogen durch Sebastianum Virdung; Basel 1511.

[2] S. Toscanello in musica di messer Piero Aron; Venedig 1529: Divisione del Monarchordo per tuoni e semituoni, cap. XXXX, und ferner: De la participatione et modo d'acordare l'instrumento, cap. XLI.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Deutlichkeit unterschied man die Noten der besonderen Stimmen zuweilen noch durch Farbe und Form so von einander, dass der Discant und Bass rothe viereckige, der Alt grüne dreieckige und der Tenor schwarze runde Noten zugetheilt bekam. In noch späteren ähnlichen Versuchen schrieb man die für die Orgel und das Clavier gesetzten Noten auf 6 für die rechte und 8 für die linke Hand bestimmte Linien. Auffallenderweise aber ist, ausser diesen und ähnlichen stets nur von vereinzelten Tonsetzern gemachten Versuchen, aus dem 13., 14., 15. und selbst aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine einzige weder geschriebene noch gedruckte eigentliche Partitur eines mehrstimmigen Gesanges oder Instrumentalsatzes aufgefunden worden, so dass es fast den Anschein hat, als hätten die Contrapunktisten jener Zeit alle ihre Compositionen sogleich in besonderen Stimmen geschrieben, nicht aber zuvor in Partitur entworfen. Da nun ferner erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit den **Partituren** auch die **Taktstriche** aufkamen, so liegt es am Tage, dass vor dieser Zeit nur äusserst geübte und gründlich gebildete Sänger oder Spieler die Ausführung eines neuen Tonstückes mit gutem Erfolge übernehmen konnten, zumal in solchen Fällen, wo der Tonsetzer beim Einstudiren nicht selbst zugegen war. Noch grössere Schwierigkeiten hatte der Organist zu überwinden, welcher nicht jederzeit nur seiner eigenen Phantasie folgen konnte oder wollte. Denn da die Musik der Orgel wie die ganze damalige Instrumentalmusik überhaupt nur ein Nachhall des Gesanges war, so musste sich der Organist, bevor er ein für den Gesang bestimmtes Tonstück zu spielen unternahm, erst mit den verschiedenen Stimmen vertraut machen, die entweder einzeln oder im günstigsten Falle auf den beiden Seiten des aufgeschlagenen Notenbuches also abgedruckt waren, dass die obere Hälfte der linken Seite die höchste Stimme, die untere Hälfte die tiefste Stimme, und ebenso die rechte Seite die beiden mittleren Stimmen zeigte. Bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts bestand die Verpflichtung des Kirchenorganisten in Italien darin, die von den Sängern jederzeit allein ausgeführten Tonstücke durch Präludien und Intonationen einzuleiten, die verschiedenen Abtheilungen der Vocalmesse durch Zwischenspiele zu verbinden, gewisse Gesangsätze mit der Orgel zu beantworten, und zuweilen die Verse von Hymnen mit den Sängern abwechselnd auf der Orgel auszuführen. Eine Unterstützung der Sänger mit der Orgel fand nur selten bei den Psalmodien und Chorälen Statt. Die päpstliche Capelle zu Rom hat ausschliesslich die reine Vocalmusik noch bis auf den heutigen Tag in ihrer Lauterkeit

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bewahrt; für alle übrigen Kirchen aber begann um das für die Geschichte der Musik so bedeutungsvolle Jahr 1600 die sogenannte Seconda pratica di musica, bei welcher die Sänger nunmehr fortwährend von der Orgel oder von anderen Instrumenten unterstützt und begleitet wurden. Die reine Vocalmusik verschwand damit gänzlich aus der Kirche, und für den Organisten, der die verschiedenen Gesang- und Instrumentalstimmen begleitete, wuchs die Schwierigkeit mehr und mehr, bis endlich demselben eine ununterbrochen fortlaufende Bassstimme zur Ausführung übergeben wurde, in welcher die Zusammenklänge der übrigen mitwirkenden Stimmen durch Ziffern über den Noten angedeutet waren. Eine solche, das ganze Harmoniegebäude des Tonstücks tragende Stimme wurde nun Basso continuo, Basso per l'organo, Basso principale oder **Basso generale** genannt.

In Deutschland dagegen, woselbst, wie aller Orten, die Sänger seit dem Auftreten der frühesten Contrapunktisten ebenfalls von Noten sangen, bedienten sich schon im Anfange des 16. Jahrhunderts die Instrumentisten einer Notirungsweise mit Buchstaben, deren Virdung schon im Jahre 1511 gedenkt und in Beziehung auf welche Martin Agricola 1529 in seiner Musica instrumentalis eine Anweisung giebt, „wie auf die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Saitenspiel nach der recht gegründeten Tabelthur sei abzusetzen.“ Bei dieser **Deutschen Tabulatur** wurden, wie nach Ueberlieferung aus jener Zeit noch heute zuweilen, die Töne der tieferen Octave durch grosse Buchstaben, die der nächstfolgenden durch kleine, und die ferneren durch über die Buchstaben gesetzte Striche als eingestrichene, zweigestrichene Octave u. s. f. bezeichnet:

C D E F G A H c d e f g a h $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{f}$ $\overline{g}$ $\overline{a}$ $\overline{h}$ $\overline{\overline{c}}$ etc.

und bei mehrstimmigen Sätzen, welche der Organist auszuführen hatte, nach Bedürfniss in zwei, drei, vier oder mehr Reihen über einander gestellt. Die relative Dauer der Töne wurde durch Punkte, Häkchen oder gegitterte Linien über den betreffenden Buchstaben, sowie die Pausen durch andere bestimmte Zeichen angedeutet. Diese Orgeltabulatur brachte man sogleich nach ihrer Erfindung auch für die Tonstücke des Claviers in Anwendung, und bis um 1650 war sie für die Tasteninstrumente in Deutschland ausschliesslich im Gebrauche. Die Organisten in Italien hingegen haben sich mit der Buchstaben-Tabulatur niemals befreundet, und man versuchte dort, wie bemerkt, mehrere Arten von Noten-Tabulaturen, um dem Spieler die verschiedenen Stimmen eines Tonsatzes übersichtlich darzustellen, bis

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

man ihm endlich die wie noch heute eingerichtete vollständige Partitur eines mehrstimmigen Tonsatzes zur Ausführung übergab. Aber die Zusammendrängung aller Stimmen eines mehr als zweistimmigen Satzes auf nur zwei Liniensysteme findet sich selbst in Italien erst nach dem Erscheinen des Basso continuo oder des Generalbasses, d. h. erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor. Jene Uebereinanderstellung der verschiedenen Stimmen eines Tonsatzes auf eben so viel Liniensystemen wurde nun um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch in Deutschland in Anwendung gebracht und **„Italienische Tabulatur“** (Intavolatura) oder „Partitur“ (Partitura) genannt, obgleich die deutsche Buchstaben-Tabulatur noch im Anfange des 18. Jahrhunderts ihre Anhänger und Vertheidiger behielt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC ZENEAKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Aeltere Geschichte des Clavierspiels.

Das Clavichord.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC · MÚZEUM · KÖNYVTÁR

I. Der strenge contrapunktische Orgelstil und der freiere Clavierstil.

Die ältere italienische Clavierschule.

Wie unter den Hauptstädten Italiens Rom um die Pflege der kirchlichen Tonkunst, Neapel um die Veredlung des volksthümlichen, weltlichen Gesanges, Florenz um die Entwickelung der Monodie und des musikalischen Drama's, so hat sich Venedig besonders um die Ausbildung der Instrumentalmusik und eines dem Charakter derselben angemessenen und von dem des Gesanges unterschiedenen Compositionsstiles verdient gemacht. Wir beginnen unsere historischen Untersuchungen demnach mit der letzteren, im Mittelalter so mächtigen Handelsrepublik, deren siegreiche Flotten ihr alle Reichthümer des Orients zuführten, und deren lebendiger Verkehr mit den verschiedensten Völkern der alten Welt die Wissenschaften und Künste frühzeitig zur herrlichsten Blüthe gedeihen liess. Seit dem 14. Jahrhundert zeichnete sich Venedig durch seine vortrefflichen Organisten aus, welche an der St. Marcuskirche daselbst wirkten, und denen seit dem Ende des folgenden Jahrhunderts auch ein Capellmeister beigegeben wurde, der dem regen musikalischen Leben dieser Stadt einen noch höheren Aufschwung zu geben vermochte. Der Ruf dieser ausgezeichneten Musiker zog eine grosse Anzahl von lernbegierigen Kunstjüngern herbei, welche sodann entweder als Nachfolger ihrer Meister in jener Stadt verblieben, oder die erworbenen Kenntnisse nach andern Orten hin verpflanzten. Aber auch die namhaften Künstler Italiens, Deutschlands und der Niederlande besuchten die üppig blühende Inselstadt, um eine Stellung in derselben zu gewinnen oder sich mit ihren ruhmgekrönten Tonkünstlern zu messen. So erschien um 1364 der als Dichter und Orgelspieler hochgepriesene blinde Florentiner **Francesco Landini** in Venedig, als der Doge Lorenzo Celsi dem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

daselbst anwesenden Könige von Cypern und dem Erzherzoge von Oesterreich zu Ehren die glänzendsten Feste veranstaltete. Bei einer dieser Feierlichkeiten, und in Gegenwart des allverehrten Petrarca, wurde Landini als Dichter mit dem Lorbeer gekrönt, im Orgelspiel aber gewann ihm der seit 1336 bei der St. Marcuskirche angestellte **Francesco da Pésaro** den Preis ab. Unter den späteren Nachfolgern des Letzteren zeichnete sich auch **Bernhard der Deutsche** aus, dem zugleich die Erfindung des Orgelpedales zugeschrieben wird, und der in den Registern jener Kirche als Bernardo di Stefanino Murer verzeichnet steht. Seit 1527 war der Niederländer **Adrian Willaert,** von den Italienern häufig Maestro Adriano genannt, Capellmeister an St. Marcus; er wurde der Begründer der nachmals so berühmten venetianischen Musikschule, und besonders ihm und seinen Schülern verdanken wir die Entwickelung eines lebendigeren und kunstvolleren Instrumentalstiles. Willaert war der Erfinder der Tonstücke für zwei und drei Chöre, deren jeder eine vollständige Harmonie zu bilden hatte, und ebenso ausgezeichnet in der Composition geistlicher Messen und Motetten als weltlicher Madrigale und Canzonen. Von ihm geschaffen und angeregt erschienen in Venedig zuerst jene Fantasien und „Ricercari“, welche anfänglich für den Gesang oder auch für die Orgel oder andere Instrumente bestimmt waren, später aber der Orgel allein zur Ausführung überlassen wurden. Bei der zweiten der beiden in St. Marcus befindlichen Orgeln wurde 1541 der Niederländer **Jaches Buus** angestellt. Er veröffentlichte 1547 in Venedig bei Antonio Gardane ein Buch „Ricercari da cantare e sonare d'organo et altri stromenti“, dem 1549 ein ähnliches zweites folgte. Seine Ricercari sind ausgeführte fugirte Sätze. Eine der Stimmen beginnt mit dem Thema in der Haupttonart; die folgende bringt dasselbe eine Quint höher oder eine Quart tiefer transponirt, jedoch ohne dabei die Haupttonart zu verlassen; die übrigen Stimmen wechseln beim Eintreten in gleicher Weise mit dem Führer und dem Gefährten ab. Grösstentheils bewegen sich die Stimmen diatonisch in der Haupttonart, und Modulationen kommen nur vorübergehend nach den Tonarten der Ober- und der Unterdominante vor. Den Instrumentalcompositionen jener Zeit fehlt jedoch noch ein bestimmt ausgesprochener Charakter und den Melodien ein ansprechend lebendigerer Fluss, um mehr als ein historisches Interesse in Anspruch nehmen zu können. Als Buus 1551 Venedig verliess, wurde Willaerts Schüler **Girólamo Parabosco** sein Nachfolger im Amte bei der Kathedrale. Von diesem ausgezeichneten Organisten werden nun schon die freien Fantasien

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und improvisirten „Sonaten“ auf dem „Instrumento da penna“ (Clavicimbel) besonders gerühmt.[1]

Wie in England das Virginal seinen Namen vielleicht von der Vorliebe der Jungfrauen für dies Clavicimbel kleineren Formates erhalten hatte, so war auch in Italien das Monacord (Clavicord) schon damals das Lieblingsinstrument der jungen Mädchen. Im 16. Jahrhundert war es dort Sitte, die Töchter reicher Eltern in den Nonnenklöstern erziehen und in den Wissenschaften und Künsten, so namentlich auch in der Musik unterrichten zu lassen. Wir hören, dass zur Zeit, als Adrian Willaert in Venedig wirkte, er selbst und die Organisten der St. Marcuskirche zugleich auch Clavierlehrer in solchen Klöstern waren, und dass um 1529 Elena, die Tochter des als Gelehrter und als Dichter berühmten Pietro Bembo, den Vater gebeten hatte, an jenem Unterrichte Theil nehmen zu dürfen. Bembo's schriftliche Antwort ist uns aufbewahrt worden, und die Stelle seines Briefes, welche sich über die schon damals allgemein werdende Liebe für das Clavierspiel ausspricht, lautet wie folgt: „Was Deine Bitte betrifft, das „Monacord“ spielen lernen zu dürfen, so erwidere ich darauf, da Du es Deines zarten Alters wegen noch nicht wissen kannst, dass sich das Spielen nur für eitle und leichtfertige Frauen schickt; ich aber wünschte, dass Du das liebenswürdigste und reinste Mädchen der Erde wärest. Auch würde es Dir wenig Vergnügen und Ruhm verschaffen, wenn Du schlecht spieltest. Um aber gut zu spielen, müsstest Du dieser Uebung zehn bis zwölf Jahre spenden, ohne je an etwas Anderes denken zu können. Ueberlege einmal selbst, ob sich das für Dich schicken würde. Wenn nun Deine Freundinnen wünschen, dass Du spielen lernen möchtest, um ihnen Vergnügen zu machen, so sage ihnen, Du wollest Dich vor ihnen nicht lächerlich machen, und begnüge Dich mit den Wissenschaften und mit Handarbeiten.“[2]

[1] S. Caffi, storia della musica sacra etc. Venezia 1854, Vol. I, p. 111 und 113.

[2] Caffi a. a. O. Vol. I, p. 95 theilt den Brief mit wie folgt: „Quanto alla gratia che tu mi richiedi, che io sia contento che tu impari di sonar di monacordo, ti fo intender quello che tu forse per la tua troppo tenera età non puoi sapere: che il sonare è cosa da donna vana e leggiera. Et io vorrei che tu fossi la più gentile e la più casta et pudica donna che viva. Oltre a questo, se tu saperai sonar male, ti fia il sonar tuo poco piacere, et di non poca vergogna. Sonar poi bene non ti verrà fatto se tu non ispendi in questo esercitio diece o dodeci anni senza mai pensare ad altro. Et quanto questo faccia per te, il puoi considerar da per te senza che io il dica. Et se le tue compagne desiderano che tu impari a sonare per dar loro piacere, dì loro che tu non vuoi dar loro da ridere con tua vergogna. E contentati nell' esercitio delle lettere et nel cuscire.“

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Willaert, geliebt und geachtet von allen seinen Zeitgenossen und namentlich hoch verehrt von seinen zahlreichen Schülern, starb 1562 in Venedig, und wie freisinnig und umfassend sein Unterricht gewesen sein muss, ergiebt sich aus dem Umstande, dass viele seiner Zöglinge bei der bald nach seinem Tode beginnenden gänzlichen Umgestaltung der Tonkunst als eifrigste Reformatoren angeführt werden. Die acht Kirchentöne, die sich je nach der Stellung ihrer Halbtöne von einander unterschieden, wurden nämlich in jener Zeit noch in ihrer ganzen diatonischen Reinheit gelehrt und ausgeübt. Willaert aber machte darauf aufmerksam, dass das Intervall eines jeden Ganztones in zwei Halbtöne, eine jede Octave also, wie schon die Griechen gelehrt, in zwölf ihrem gegenseitigen Verhältnisse nach ganz gleiche Halbtöne getheilt werden könne. Wenn er selbst nun aus diesem Umstande auch noch keinen praktischen Nutzen hat ziehen wollen, so trugen doch seine ausgezeichneten Schüler **Nicolò Vicentino** und **Cipriano de Rore** später wesentlich dazu bei, der neu auftauchenden chromatischen Musik, welche nachmals der diatonischen den Untergang bereiten sollte, Eingang und Geltung zu verschaffen. Ebenso erscheint deren Mitschüler **Gioseffo Zarlino** als der bedeutendste und aufgeklärteste Theoretiker seiner Zeit, dessen Autorität noch bis zum Erscheinen Rameau's im 18. Jahrhundert fast ausschliesslich und allgemein anerkannt wurde.

Von den hierher gehörenden Compositionen Willaerts und seiner Schüler erschienen 1549 in Venedig bei Ant. Gardane die folgenden: Fantasie o Ricercari dall' eccellentiss. Adr. Vuigliart e Cipr. Rore, suo discepolo, a 4 e 5 voci; ferner 1559: Fantasie, Ricercari, Contrapunti a tre voci di M. Adriano et altri autori, appropriati per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti. Den Fantasien und Ricercari liegen vom Componisten selbst erfundene Motive zu Grunde, bei den Contrapunti aber sind einer gewählten geistlichen Melodie oder einem bestimmten Canto fermo die Gegenstimmen hinzugefügt. Die grösstentheils nur kurzen Motive treten in den verschiedenen Stimmen fugenartig in der Oberquint, Unterquart oder der Octav auf, und das Gewebe des Tonstücks wird oft durch Imitationen in den verschiedenen Stimmen vermittelt.

Ausser den schon erwähnten Organisten bei den beiden Orgeln der St. Marcuskirche ist weiterhin **Claudio Mérulo da Correggio** noch ganz besonders hervorzuheben. Er wurde 1533 in Correggio geboren, studirte die Musik gleichzeitig mit Ciprian Rore bei Willaert und erhielt noch im jugendlichsten Alter die Organistenstelle am Dome zu Brescia. Als aber mit dem Ableben des obenerwähnten Parabosco im Jahre 1557 die zweite Orgel der Kathedrale von Venedig eines

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Spielers bedurfte, gewann Mérulo neun namhaften Bewerbern um diese Stelle den Rang ab. Er und sein Amtsgenosse **Annibale Padovano** liessen nun häufig bei feierlichen Gelegenheiten gleichzeitig und abwechselnd beide Orgeln des Domes erschallen, und nach dem Tode des Annibale erhielt Mérulo dessen Stelle als erster Organist, während der nachmals so berühmte **Andrea Gabrieli** die Vorträge auf der zweiten Orgel übernahm. Mérulo's Freunde und Mitschüler Ciprian Rore und Gioseffo Zarlino waren nach einander ihrem Meister Willaert im Amte gefolgt, und als Mérulo im Jahre 1584 Venedig verliess, um dem ehrenvollen Rufe eines Hoforganisten des Herzogs von Parma nachzukommen, wurde seine Stelle dem als Tonsetzer und Lehrer so verdienstvollen und einflussreichen **Giovanni Gabrieli,** dem Neffen des soeben erwähnten Andrea Gabrieli, übergeben. Alle diese Tonkünstler aber gehörten der durch Willaert herbeigeführten freieren Richtung an, und ihrem gemeinsamen Wirken besonders verdanken wir die allmälige Lösung der Instrumentalmusik aus den Fesseln der Diatonik und den Schranken der Gesangmusik. Claudio Mérulo wirkte als Organist, Componist und Lehrer der Tonkunst noch zwanzig Jahre in Parma, mit Gunstbezeugungen aller Art überhäuft und von dem Herzoge mit der goldnen Kette und dem Titel Cavaliere ausgezeichnet, und starb daselbst im Jahre 1604. Wie seine zahlreichen drei- bis sechsstimmigen Madrigale auf die Entfaltung eines lebendigeren weltlichen Gesanges von grösstem Einfluss waren, so waren es seine für die Orgel und andere Tasteninstrumente bestimmten, in Rom und in Venedig herausgegebenen Toccate und Ricercari hinsichtlich der Ausbildung eines von dem Gesangstil unterschiedenen eigentlichen instrumentalen Stiles. Sie erschienen unter dem Titel: Toccate d'intavolatura d'organo di Claudio Merulo da Correggio, organista del sereniss. Sig. Duca di Parma e Piacenza. Libro primo. In Roma, app. Simone Verovio, 1598. Libro secondo, 1604; ferner Ricercari d'intavolatura d'organo lib. primo. In Venetia, 1567, 1605 und 1607; lib. secondo, 1608. Die **Toccata** mit ihren gebrochenen Accorden, bewegteren Gängen und lebendigeren Figuren war ursprünglich für die schnell verhallenden Töne des Claviers bestimmt gewesen und sodann auf die Orgel übertragen worden. In den Toccaten des Mérulo zeigt sich schon ein deutlicher innerer Zusammenhang; die figurirten Gänge werden bald von der einen, bald von der anderen Stimme übernommen und von gehaltenen Tönen unterstützt, und ebenso wechseln einfache melodische Abschnitte mit bewegteren Passagen auf mannigfaltige Weise ab.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wie die Toccata durch Claudio Mérulo, so gewann auch die Canzone und die Sonate durch den oben erwähnten Andrea und seinen Neffen Giovanni Gabrieli eine ausgebildetere künstlerische Form: A. Gabrieli, Canzoni alla francese per l'organo, Venezia 1571 und 1605; Sonate a cinque per i stromenti, Venezia 1586, und von G. Gabrieli: Intonazioni d'organo, lib. 1, ebendas. 1593; Ricercari per l'organo, lib. 2, ebendas. 1595; lib. 3, ebendas. 1595. In der **Canzone,** anfänglich mit der Bezeichnung „per sonar" zum Unterschiede von der zum Singen bestimmten Canzone versehen, tritt eine Hauptmelodie auf, die im Verlaufe des Tonstücks häufig im Takte und Rhythmus verändert erscheint, und wie bei der **Sonate** der Klang, so war bei der **Canzone** der Gesang Träger der Motive und ihrer Nachahmungen. In den Canzonen des Giovanni Gabrieli begegnen wir schon mannigfaltigen und interessant gebildeten Formen; ein wesentlicher melodischer Gedanke ist der Träger des Tonstücks; die Passagen der Toccata sind darin aufgenommen, rhythmische Gegensätze erscheinen, und in den häufig angebrachten Nachahmungen sind schon Führer und Gefährte, regelmässig mit einander abwechselnd, deutlich zu erkennen. Den Unterschied der Sonaten und Canzonen giebt Michael Prätorius in seinem Syntagma musicum, Tom. 3, pag. 24, im Jahre 1620 folgendermassen an: „Sonata à sonando wird also genennet, dass es nicht mit Menschen Stimmen, sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen musicirt wird; derer Art gar schöne in Joh. Gabrieli's und andern Autoren Canzonibus und Symphoniis zu finden seyn. Es ist aber meines erachtens dieses der unterscheid: dass die Sonaten gar gravitetisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd; die Canzonen aber mit vielen schwartzen Notten frisch, fröhlich und geschwind hindurch passiren."

Die Präludien, Intonazionen und Fantasien waren für die Orgel zu Vor-, Zwischen- und Nachspielen bestimmte, accordlich componirte und oft mit bewegteren Passagen untermischte Tonsätze. Die Sinfonien jener Zeit aber waren nicht nur der Orgel, sondern auch vier, fünf, sechs und mehr selbständigen Instrumenten gewidmete ausgeführtere Sätze, welche mit kürzeren Imitationen ausgestattet und namentlich besonders volltönig gearbeitet waren.

Fuga ist ursprünglich der Name eines Tonstücks für zwei, drei oder mehr Stimmen. Eine derselben beginnt mit einer Melodie, welche die nach und nach eintretenden übrigen Stimmen genau nachahmen, während die Anfangsstimme ihren Gesang bis zum Schlusse

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

fortsetzt und stets von den anderen Betheiligten in gleicher Weise verfolgt wird. Tinctoris (sic) erklärt deshalb in seinem gegen 1474 gedruckten, frühesten musikalischen Wörterbuche die Fuge als eine strenge Imitation der Stimmen eines Gesanges.[1] Eine solche Fuge konnte von den Personen, für welche sie bestimmt war, aus einer einzigen Stimme executirt werden, wenn der Autor derselben zu Anfang eine Regel (Canon) gab, nach welcher die Folgestimmen einzutreten hatten, ob nach einem oder nach mehr Takten, im Nieder- oder Aufschlage, mit vergrösserten oder verkleinerten Noten u. s. w. Diese Vorschrift wurde oft in räthselhafter Weise gegeben. Stand z. B. über den Noten der für sämmtliche Betheiligte bestimmten Stimme „Canon: Crescit in duplo," so meinte damit der Contrapunktist, die Folgestimme solle den Werth der Noten ihres Vorgängers verdoppeln. Mit dem „Canon: Qui se exaltat humiliabitur" schrieb der Componist vor: die Folgestimme solle hinaufsteigen, wenn die Anfangsstimme hinabfiel, und abwärts gehen, wenn diese emporstieg. Tinctoris erklärt das Wort Canon als eine Vorschrift, die den Willen des Componisten in dunkler Weise andeutet.[2] Schon als Zarlino 1558 sein berühmtes Werk „Le istitutioni harmoniche" zu Venedig herausgab, nannten „einige, wenig verständige Musiker", wie er missbilligend bemerkt, die oben besprochene strenge Fuge: Canon. Auch die Contrapunktisten in Venedig wollten ihre freiere von jener strengen Fuge, der Fuga legata, unterscheiden und nannten sie deshalb Fuga ricercata (ausgesuchte, auserwählte Fuge). Ein solches fein ausgearbeitetes Tonwerk wurde sodann auch una Ricercata oder un Ricercare genannt, Ausdrücke, die der überaus gründliche Zarlino jedoch niemals gebrauchte, obgleich er 23 Jahre mitten unter seinen Collegen, den genannten Ricercari-Componisten, in Venedig lebte und wirkte. Der praktische Theoretiker G. M. Bononcini bespricht in seinem 1688 zu Bologna gedruckten „Musico prattico" die Fuga sciolta ò libera, die freie Fuge, ferner die Fuga legata overo obligata, die gebundene, strenge, sowie noch mehrere andere Fugen und bemerkt dabei (pag. 78): die strenge Fuge ist dasselbe wie der Canon.

Gegenwärtig gebrauchen wir das Wort „Kanon" bald im griechischen Sinne, als Richtschnur oder Vorschrift, bald für das durch-

[1] Fuga est idemtitas partium cantus quo ad valorem, nomen, formam et interdum quo ad locum notarum et pausarum suarum.

[2] Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gehends aus strengen Nachahmungen aller Mitwirkenden bestehende Tonstück, während wir unter „Fuge“ nur jenes kunstvoll gearbeitete, in den selbständigen Stimmen sich freier bewegende Tonstück verstehen. Unsere heutige strenge Fuge soll eigentlich nur aus Motiven des Haupt- und des Gegenthema's organisch emporwachsen, während unsere freie Fuge ihr Gewebe, namentlich in den Zwischensätzen, auch mit neuen, symmetrisch wiederkehrenden Motiven ausschmückt.

Alle bisher genannten Tonstücke kamen bei den verschiedenen Componisten auch in verschiedener Form vor. Die contrapunktirten Sätze bekamen zuweilen einen accordlich gearbeiteten Vorder- und Nachsatz, aus deren Motiven die Imitationen des Mittelsatzes gebildet erschienen, oder es wurden den verschiedenen Theilen einer Canzone oder eines anderen ernsteren Musikstückes verschiedene Motive zur Durchführung übergeben, um durch diese und ähnliche Mittel die Aufmerksamkeit der Hörer fortwährend wach zu erhalten.

Ein neues, befruchtendes Element aber erhielten diese monotonen Studienwerke durch die Aufnahme der melodisch ansprechender und rhythmisch symmetrischer auftretenden Weisen der Volkslieder und Volkstänze, die zu allen Zeiten in Italien, wie in allen Ländern der Erde, geliebt und gepflegt worden waren. Schon vor dem Anfange des 16. Jahrhunderts hatten die gelehrten Tonsetzer ihren Compositionen, selbst ihren Messen und geistlichen Motetten dergleichen populäre Melodien zu Grunde gelegt und diese mit künstlichen Contrapunkten umgeben. Obgleich nun ein solcher Cantus firmus gewöhnlich dem besonders hervortretenden Tenor zugetheilt wurde, so konnte er doch, der seine Melodie und namentlich deren Rhythmus gänzlich verhüllenden übrigen Stimmen wegen, von keinem bedeutenden Einfluss auf den Charakter des ganzen Tonstücks sein. Erst als man anfing, volksthümlich gehaltene Melodien in die am meisten hervortretende Oberstimme zu legen und deren Begleitungsstimmen mehr accordlich als contrapunktisch auszubilden, zeigten diese leicht verständlichen weltlichen Gesänge auch mehr pulsirendes Leben.

Diesen Fortschritt nahm auch die Instrumentalmusik in sich auf, und deren Canzoni villanesche, napolitane und francesi, sowie die ebenfalls accordlich harmonisirten Tanzmelodien der Gagliarden, Correnten, Ciaconen u. s. w. fanden überall den freundlichsten Eingang. Später fasste man mehrere solcher ernsten und heiteren, im Sinne der Volksweisen erfundenen Musikstücke zusammen, stattete sie kunstvoller aus, gab ihnen eine Einleitung und ein lebendiges Finale, häufig eine Giga, und bewahrte die Einheit in dieser Mannig-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

faltigkeit durch eine festgehaltene Haupttonart und eine Gleichheit in der Bearbeitung der verschiedenen Sätze. Dergleichen cyklische Tonstücke nannte man Partite, Suites oder Parthien.

Die oben genannten, 1547 zu Venedig erschienenen Ricercari da cantare e sonare von Buus sind die ersten neben dem Gesange auch der Orgel und andern Instrumenten gewidmeten contrapunktischen Arbeiten, welche in Italien gedruckt worden waren. Es folgten sodann: Fantasie, Ricercari, Contrapunti a tre voci di M. Adriano (Willaert) et altri autori appropriati per cantare e sonare d'ogni sorti di stromenti. Venezia, A. Gardane, 1549. Zwei Jahre später erschienen in demselben Verlage: Intabulatura nova di varie sorte di balli da sonare per Arpichordi, Clavicembali, Spinette e Manachordi, raccolti de diversi eccellentissimi Autori. Libro primo. Die Oberstimme der darin befindlichen Pass' e mezi, Gagliarden, einer Pavane und eines Saltarello ist durch eine accordlich sehr einfache Harmonie unterstützt. In den später in Venedig und in anderen Orten gedruckten Sammlungen solcher Tänze ist jedoch die Begleitung der Oberstimme schon harmonisch interessanter ausgearbeitet.[1]

Dass bereits im 16. Jahrhundert ein Unterschied bestand zwischen Contrapunktlehre, welche bei Bearbeitung der Ricercari und anderer kunstvollen Tonstücke Anwendung fand, und der Harmonielehre, nach deren freieren und leichter anzuwendenden Regeln die so eben genannten Sammlungen von Tänzen grösstentheils ihre accordliche Begleitung fanden, geht hervor aus einem Capitel des überaus seltenen Buches: Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini de Pres. Impressum Norimbergae — — — 1552. Das Capitel beginnt Bogen L II^{b}, oder Seite 84, wenn man die Blätter, vom Titel an, paginirt. Ich lasse es, weil bisher noch nicht mitgetheilt, hier folgen, soweit es nämlich unsern Gegenstand betrifft.

„Ueber die Regel der Composition und über die Synkopen und Ligaturen der Noten."

„Es hat Mehrere gegeben, welche sich rühmten, Componisten zu sein, weil sie die Regeln und Consonanzen der Composition (compositionis) befolgend, nicht jedoch dem bestehenden Gebrauche des Contrapunktes gemäss, Vieles componirten. Diese verachtete Domi-

[1] Von den meisten der bisher genannten Tonwerke, den Ricercari, Canzoni bis zu den letzterwähnten Tänzen finden wir charakteristische Proben in dem sorgsam gearbeiteten und reich ausgestatteten Buche: „Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert von W. J. v. Wasielewski. Berlin, 1878, J. Guttentag (D. Collin)."

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nus Josquinus und hatte sie zum Besten, indem er sagte, sie wollten fliegen ohne Flügel.“

„Das Erste also, was von einem guten Compositoren verlangt wird, ist: dass er den extemporirten Contrapunkt zu singen (contrapunctum ex tempore canere) verstehe. Ohne das wird er keiner sein.“

„Das Zweite: dass er zum Componiren durch ein grosses Verlangen geführt und durch einen gewissen natürlichen Drang zur Composition getrieben werde, so dass ihm weder Speise noch Trank schmecke, bevor er den Gesang vollendet habe. Denn in einer Stunde bringt er, wenn jener natürliche Drang ihn also treibt, mehr zu Stande als sonst in einem ganzen Monate. Untauglich also sind die Componisten, denen diese besonderen Antriebe fehlen.“

„Das Dritte: dass er die vollkommenen Consonanzen (species perfectas, den Einklang und die Quinte sowie deren Verdoppelungen, die Octave, Duodecime u. s. f.) und die unvollkommenen Consonanzen (species imperfectas, die Terzen und Sexten und deren Verdoppelungen) gehörigen Ortes anzuwenden verstehe, wie es in der Regel des Contrapunktes gelehrt ist. Denn die Regel der Composition ist von der Regel des Contrapunktes um Etwas verschieden. Die Regel der Composition ist freier, und in dieser ist mehr erlaubt als im Contrapunkte. Denn schlechte Arten (von Intervallen), die Secunde nämlich, die Quarte und beider höhere Lagen sind sehr gut in den Compositionen, dafern nur eine Octave oder eine Sexte in einer der unteren Stimmen sie entschuldiget, und man nennt dies auf französisch faubordon (faux bourdon); das heisst, schlechte Intervalle, welche gegen die Oberstimme stehen (z. B. g—$\bar{c}$), werden entschuldigt durch Sexten oder Octaven in der Unterstimme (z. B. e — g — $\bar{c}$ oder c — g — $\bar{c}$).“ — — —

„Desgleichen ist es in der Composition erlaubt, mit vollkommenen Consonanzen (cum speciebus perfectis) auf- und abzusteigen und fa contra mi zu machen (f — h), indem man ein b vorsetzt (f — b), was im Contrapunkte nicht gestattet ist.“

„Doch auch in der Composition ist es höchlich zu verhüten, dass zwei vollkommene Consonanzen (species perfectae) unmittelbar auf einander folgen, nämlich zwei Octaven, oder zwei Quinten, oder deren höhere Lagen, wenn nicht die eine Stimme derselben aufsteigt, die andere aber herabsteigt (z. B. $\frac{g}{c} \times \frac{a}{d}$).“ —

Coclicus belehrt uns in diesem Capitel, dass die Tonsätze des 16. Jahrhunderts nicht jederzeit contrapunktirt, sondern bisweilen auch freier, accordlich, bearbeitet wurden. Dies Verfahren gab später zu der Epoche machenden Erfindung des Basso continuo für den

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ein Gesangstück begleitenden Organisten Veranlassung, einer Bassstimme nämlich, deren Noten bald auch mit Ziffern versehen wurden, die den Accord andeuteten, welcher zu denselben auszuführen war.

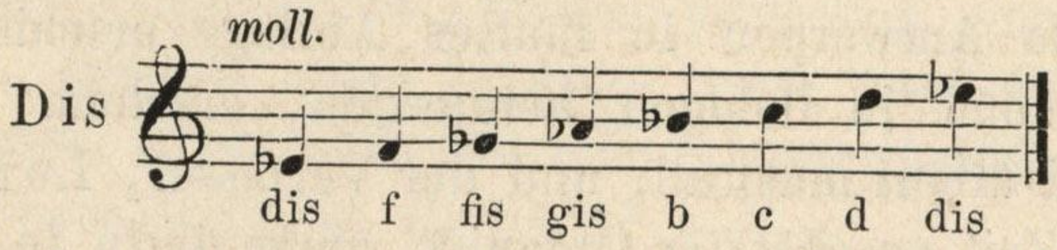
In Venedig erschien denn auch die erste geordnete Orgel- und Clavierschule von dem **P. Girólamo Diruta** unter folgendem Titel: Prima parte del Transilvano, diálogo sopra il vero modo di sonar organi ed instrumenti da penna, unter welchen letzteren der Flügel, das Spinet und ähnliche Instrumente begriffen waren, deren Saiten durch Federkiele zum Tönen gebracht wurden. Die Zueignung an den Fürsten von Transsylvanien, mit welchem der Verfasser diese Gespräche hält und welchem das Werk seinen Namen verdankt, trägt die Jahreszahl 1593. Der zweite, ebenfalls in Venedig gedruckte Theil erschien 1609. Diruta lehrt im ersten Theile die Tastatur kennen, zeigt die Lage der Hände und den Gebrauch der Finger, erklärt die Intavolatur (die italienische Tabulatur oder Partitur) und beweist sodann die Wahrheit und Nothwendigkeit seiner Regeln durch mehrere mitgetheilte Toccaten von ihm selbst, von Claudio Mérulo, Andrea Gabrieli, deren Arbeiten er ganz besonders rühmt, und Anderen, wobei er ausdrücklich auf den Unterschied, die Orgel oder das Clavier zu spielen, aufmerksam macht. Der zweite Theil lehrt einen jeden Gesang in Intavolatur zu setzen, giebt contrapunktische Regeln und eine Anweisung zum Fantasiren mit Beispielen von Luzzasco Luzzaschi, Gabriele Fattorini und Adriano Banchieri, lauter Namen berühmter Organisten der damaligen Zeit. Er handelt ferner von den Kirchentönen und deren Transposition, lehrt einen Choral harmonisch zu begleiten, und giebt endlich noch eine kurze Anweisung zum Singen. Die vielen Auflagen, welche von beiden Theilen dieses Buches im Anfange des 17. Jahrhunderts nothwendig wurden, geben uns zugleich ein gültiges Zeugniss seiner Klarheit, Verständlichkeit und praktischen Brauchbarkeit.

Wie der **Fingersatz** bei den Tasteninstrumenten aber selbst noch hundert Jahre später beschaffen war, können wir aus einem 1690 zu Antwerpen in fünfter Auflage erschienenen Werke, dessen erste 1656 in Bologna herauskam, ersehen. Es führt den Titel: Li primi albori musicali, und der Verfasser, Lorenzo Penna, ein zu seiner Zeit geschätzter Organist, giebt darin (p. 195) folgende allgemeine Regeln über die Applicatur: Aufsteigend bewegen sich die Finger der rechten Hand einer nach dem andern, zuerst der mittlere, dann der Ringfinger; wieder der mittlere, und so laufen sie abwechselnd fort, wobei wohl zu beachten, dass die Finger nicht

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zusammen anschlagen. Im Herabsteigen aber bewegen sich der mittlere, dann der Zeigefinger, wieder der mittlere u. s. f. Die linke Hand verfahre beim Aufsteigen umgekehrt, d. h. sie nehme erst den mittleren, dann den Zeigefinger u. s. f., beim Herabsteigen aber erst den mittleren, dann den Ringfinger u. s. f. Dabei giebt der Verfasser noch die Regel, dass beide Hände nicht tiefer als die Finger liegen dürften, sondern hoch, die Finger aber ausgestreckt gehalten werden müssten.

Auch im folgenden Jahrhundert war die Fingersetzung noch nicht rationeller ausgebildet, wie wir aus einem von Mattheson sehr anerkennend poetisch eingeführten Buche ersehen. Es führt den Titel: J. F. B. Caspar Majers, Organistens bey St. Catharein in Schwäbischen Hall, neueröffneter theoretisch- und praktischer Music-Saal etc. Zweite Auflage, Nürnberg, Joh. Jac. Cremer, 1741. In dem Capitel „von denen Instrumentis Pulsatilibus, oder die da geschlagen werden“ finden wir folgende Bemerkungen: Die weissen Claves werden genannt c d e f g a h c und so fort durch die vier Octaven des Claviers. „Die schwarzen Claves aber, so neben denen weissen, doch ruckwerts, und höher, als jene stehen, haben ihren Nahmen von denen weissen, und heisst der erste schwarze Clavis von unten an cis, weil er herkommt vom c, der andere dis, weil er herkommt vom d, der folgende heisset fis, der nächste gis, weil er neben dem g stehet. Nur ist dieses zu beobachten, dass der schwarze Clavis allein bey dem a stehend, b durch die vier Octaven genennet wird.“ Seite 64 und 65 sind die 24 musikalischen Modi neben einander gestellt. Da finden wir z. B. unter der Bezeichnung: Gis dur die Noten as b c des es f g as, ohne Vorzeichnung, jedoch mit den nothwendigen Versetzungszeichen versehen; unter diesen Noten aber stehen die damals gebräuchlichen Namen derselben: gis b c cis dis f g gis. Mit der Bezeichnung Dis moll sehen wir ebenso die Noten es f ges as b c d es und unter denselben deren Namen dis f fis gis b c d dis.



Um die Applicatur beim Claviere besprechen zu können, giebt der Autor zuvörderst die Bezeichnung der Finger in beiden Händen an: 0 bedeutet den nur selten benutzten Daumen, 1 den Zeigefinger, 2 den Mittelfinger, 3 den Goldfinger und 4 den kleinen Finger. Diese

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bezeichnung ist noch heute in den Vereinigten Staaten Nordamerika's die herrschende. Die Lehre vom Fingersatze ist in dem vorliegenden „Music-Saal“ sehr kurz zusammengefasst und durch folgende Tabelle erläutert:

Linker Hand greift man die	Secunden hinaufwärts	mit dem	Zeigefinger und Daumen.	Rechter Hand	Mittel- und Goldfinger.
	Secunden hinabwärts		Mittel- und Goldfinger.		Mittel- und Zeigefinger.
	Terz und Quarten		Gold- und Zeigefinger.		Gold- und Zeigefinger.
	Quint und Sexten		Goldfinger und Daumen.		Zeig- und kleinen Finger.
	Sept und Octaven		kl. Finger und Daumen.		kl. Finger und Daumen.

Die erste rationell begründete Fingersetzung beim Claviere verdanken wir Carl Philipp Emanuel Bach, dem Sohne des grossen Tonmeisters Sebastian Bach, dessen „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ im Jahre 1753 zu Berlin gedruckt wurde.

Als mit dem Erscheinen der Monodie und des recitativischen Gesanges in Italien, um 1580, zum ersten Male eine Hauptstimme auftrat, welche nicht, wie stets bisher, von gleichwichtigen contrapunktirenden Stimmen umgeben war, sondern von einem geeigneten Instrumente, wie der Laute oder dem Clavicembalo, nur harmonisch unterstützt wurde, versah man dieselbe mit einer Bassstimme, welche dem Spieler als Richtschnur für die jene Hauptstimme begleitenden Harmonien dienen sollte. Lodovico Viadana, nach und nach Capellmeister an mehreren Kathedralen der Staaten von Urbino, von Venedig und zuletzt von Mantua, erfand hierauf um 1596, zu welcher Zeit er sich in Rom befand, eine neue Art von Gesängen, welche er Kirchenconcerte nannte, und in welchen ebenfalls bald eine Stimme allein, bald zwei, drei oder vier Stimmen zusammen auftraten, denen eine begleitende Bassstimme für die Orgel, ein **Basso continuo**, beigegeben war. Gedruckt aber wurden hundert derselben erst im Jahre 1602 zu Venedig in vier einzelnen Singstimmen und einer fünften mit dem Titel: Basso per sonar nell' organo. Dem Organisten giebt er in der Vorrede den Rath, nur die zu jedem Satze gehörenden Singstimmen zu spielen, diese deshalb vor der Ausführung durchzusehen, und nicht durch Verzierungen zu verdunkeln. Der Basso continuo dieser ersten Ausgabe zeigt indessen über den Noten noch keine Ziffern oder sonstige Zeichen als Andeutung der zu denselben zu nehmenden Harmonien.

Der recitativische und der Einzelgesang, welcher im letzten Zehntheil des 16. Jahrhunderts zugleich mit den ersten Versuchen eines durchgehends mit Musik versehenen Drama's in Florenz ins Leben getreten war, und zu dessen Anregung die dort anwesenden Römer Emilio del Cavaliere und Giulio Caccini neben Vincenzo Galilei

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und Jacopo Peri besonders thätig gewesen waren, hatte auch dort eine denselben begleitende ähnliche Bassstimme nothwendig gemacht. Auch das für den Betsaal bestimmte geistliche musikalische Drama fand in jener geist- und lebenvollen Zeit seine Entstehung, und in einem solchen 1600 gedruckten Oratorium des eben genannten Emilio del Cavaliere: La rappresentazione di anima e di corpo; ferner in der in demselben Jahre zu Florenz veröffentlichten Oper Eurydice von Giulio Caccini; ebenso auch in der gleichnamigen und 1608 zu Venedig erschienenen Oper des Jacopo Peri — haben die Bassstimmen schon Ziffern und Versetzungszeichen über den Noten, und der Herausgeber des genannten Oratoriums, Alessandro Guidotti, giebt in seinen demselben beigefügten „Avvertimenti particolari per chi canterà recitando e per chi sonerà“ schon einige Anmerkungen über die Bedeutung jener Bezifferung. Da nun Lodovico Viadana erst in der zweiten Ausgabe seiner „Cento concerti“, welche 1609, also später als die so eben genannten Werke, in Venedig erschien, diesen einen ebenfalls mit Ziffern versehenen Basso continuo, jedoch jetzt schon mit einer ausführlicheren Anweisung zum Spielen desselben, beigegeben hat, so bleibt es zweifelhaft, ob wir diesem Tonsetzer, oder dem Emilio del Cavaliere, dem Caccini oder Peri die Erfindung und die Einführung des Generalbasses zu danken haben. Da aber die Ausführung solcher bezifferten Bässe weltlicher Compositionen von jener Zeit an gewöhnlich einem Clavierspieler übertragen wurde, so musste dieser, wie der Organist, welcher die geistlichen Tonstücke auf gleiche Weise zu begleiten hatte, mit dem **Generalbassspielen** vertraut sein, und die Lehre vom Accompagnement bildete nunmehr einen wichtigen Theil der musikalischen Unterweisung eines jeden Clavierspielers.

Der Verlauf unserer Betrachtungen hat gezeigt, wie sich erstens in Venedig aus den für den Gesang bestimmten Compositionen nach und nach diejenigen Kunstformen heraus bildeten, welche dem Charakter der Instrumentalmusik im Allgemeinen und dem der Tasteninstrumente im Besonderen angemessen waren, und wie sodann in Florenz das Clavier nicht allein, wie vormals, zur Ausführung contrapunktisch gearbeiteter Sätze, sondern auch zur freieren harmonischen Unterstützung des dramatischen Einzelgesanges benutzt und dadurch seine leicht zu erweckende Volltönigkeit zur Geltung gebracht wurde. Wir wenden uns jetzt nach Rom, wo das Clavier mit seinen nicht fortsingenden, sondern schnell verhallenden Tönen durch zwei in der Geschichte der Musik hervorragende Männer, durch **Girólamo**

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Frescobaldi und **Bernardo Pasquini,** endlich eine seiner Eigenthümlichkeit entsprechende Behandlung erfuhr, und damit auch claviermässig und kunstvoll zugleich gearbeitete Tonstücke für dasselbe an das Licht traten. Als Lehrer des hier zuerst genannten Frescobaldi werden die beiden vorzüglichen Organisten und Tonsetzer Luzzasco Luzzaschi und Alexandre Milleville angeführt, beide wie er selbst in Ferrara geboren. Luzzaschi war einer derjenigen Tonkünstler, welche gegen das Ende des 16. Jahrhunderts die drei Klanggeschlechter der Griechen aufs Neue zu beleben und der Praxis ihres Zeitalters anzupassen unternahmen, und wie Willaerts oben genannte Schüler Vincentino und Zarlino, liess auch er deshalb ein Clavier bauen, auf welchem das diatonische, chromatische und enharmonische Klanggeschlecht zu Gehör gebracht werden konnte; ein Umstand, der von dem nachhaltigsten Einflusse auf die Bildung der ihm anvertrauten Zöglinge war. **Girolamo Frescobaldi** war einer jener reichbegabten, Epoche machenden Geister, deren die Geschichte einer Kunst jederzeit nur wenige aufzuweisen hat. Als Virtuose auf der Orgel und dem Claviere unübertroffen und von allen seinen Zeitgenossen enthusiastisch verehrt, erscheint er für die genannten Instrumente auch als gediegener, scharfsinniger und im höchsten Grade erfindungsreicher Tonsetzer. Nur wenige von seinen Lebensschicksalen sind uns bekannt geworden, desto grösser aber ist die Anzahl seiner uns überlieferten Tonwerke, aus denen uns durchweg der mit den Kunstgesetzen vertraute, jedoch hoch über denselben stehende, für alles Neue empfängliche und vor keiner Schwierigkeit zurückschreckende Künstler entgegentritt. Er war 1587 oder 1588 in Ferrara geboren und genoss dort den Unterricht der oben bereits genannten ausgezeichneten Musiker und Organisten, ging sodann auf mehrere Jahre nach den Niederlanden, wandte sich 1608 von Antwerpen nach Mailand und im Jahre 1614 mit seinem Lehrer Milleville nach Rom. Hier war ihm bereits ein so glänzender Ruf vorangegangen, dass, wie uns berichtet wird, sein erstes Auftreten als Orgelspieler in der St. Peterskirche 30,000 Zuhörer herbeizog. Schon im folgenden Jahre war er, wie der Titel einer seiner Sammlungen von Toccaten und Partiten für das Clavier sagt, als Organista di San Pietro angestellt, welches Amt er bis zu seinem Tode verwaltet zu haben scheint. Sein berühmtester Schüler war der schon als Kind bewunderte **Johann Jacob Froberger,** welcher vom Kaiser Ferdinand III. nach Rom geschickt wurde und nach einem dreijährigen Aufenthalte daselbst als der grösste deutsche Clavier-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und Orgelspieler seiner Zeit in sein Vaterland zurückkehrte. Die von Frescobaldi herausgegebenen zahlreichen Werke bestehen in Ricercari, Canzoni, Fantasie, Toccate, Capricci und Partite für das Clavier und für die Orgel. In allen diesen Tonstücken finden wir nun zwar hauptsächlich fugirte Sätze, doch zeigen nur die **Ricercari** die strenge und regelmässige Durchführung eines bestimmten Hauptmotives, während die fugirten Melodien der **Canzonen** zuweilen durch einige choralmässige Takte eingeleitet und unterbrochen werden. Die nunmehr schon einen bestimmten Charakter tragende Hauptmelodie der Canzone bleibt auch bei dem Taktwechsel in derselben jederzeit noch erkennbar. Das **Capriccio** bestand vor Frescobaldi häufig aus einem Tonsatze in gerader Taktart, in welchem zwei verschiedene Motive durchgeführt wurden. Diesem folgte ein kurzer, einer Tanzweise ähnlicher, bewegter Satz in ungerader Taktart, und ein neues, fugirtes Motiv beschloss sodann das Musikstück. Den Capricci des Frescobaldi liegt hingegen stets irgend ein sonderbarer Vorsatz, eine bizarre Aufgabe zu Grunde, und hier ganz besonders zeigt sich dieser Tonsetzer durch die reichste Erfindungsgabe, sowie durch die Leichtigkeit und Gewandtheit, mit welcher er seinen Stoff zu bewältigen weiss, als einen seine Zeitgenossen weit überflügelnden Genius. So finden sich in seinem Capriccio di durezze absichtlich aufgesuchte harmonische Härten; in dem Capriccio cromatico con ligature al contrario chromatisch durchgeführte Gänge mit aufsteigenden Auflösungen aller darin vorkommenden Bindungen — eine damals unerhörte Kühnheit! Ebenso befolgt ein anderes seiner Tonstücke den Zwang (obligo), dass keine der darin auftretenden vier Stimmen stufenweise fortschreite, und der Spieler eines anderen vierstimmigen Satzes hat zu demselben fortwährend eine aus acht Tönen bestehende Melodie zu singen. Während ferner in den Fugen (Ricercari) älterer und jüngerer Zeitgenossen Frescobaldi's die Kirchentöne noch festgehalten werden, erkennen wir in denen des Frescobaldi häufig schon das Streben, sich unsern heutigen Tonarten mit den diesen eigenen Leitetönen zu nähern. Auch die erste Einführung einer übersichtlicheren Schreibweise der für Tasteninstrumente bestimmten Tonwerke haben wir besonders diesem thätigen Meister zu danken. So sind in dem 1615 zu Rom bei Nicolo Borboni in Kupfer gestochenen Werke: Toccate e partite d'intavolatura di Cembalo di Girolamo Frescobaldi, organista di San Pietro in Roma, sowie in mehreren seiner später herausgegebenen ähnlichen Tonstücke die Noten der rechten Hand auf sechs Linien, die der linken aber auf acht Linien geschrieben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zu seinen übrigen noch vorhandenen Compositionen gehören die folgenden: Il primo libro di Fantasie a 2, 3 e 4. In Milano, 1608; Ricercari et Canzoni francesi, fatti sopra diversi oblighi, in partitura. Roma, 1615; Il secondo libro di Toccate, Canzoni, Versi d'inni, Magnificat, Gagliarde, Correnti ed altre partite d'intavolatura di cembalo ed organo. In Roma, 1616; Capricci sopra diversi sogetti (mit dem Bildnisse des Frescobaldi). In Roma, 1624; Il primo libro di Capricci, Canzoni francesi e Ricercari, fatti sopra diversi sogetti et Arie: in Partitura. In Venetia, 1626; Il primo libro delle Canzoni a 1, 2, 3, 4 voci, per sonare, o per cantare con ogni sorte di stromenti. In Roma, 1628 (in einzelnen Stimmen und später in Partitur gesetzt durch Frescobaldi's Schüler, Bartolomeo Grassi); Fiori musicali di Toccate, Kyrie, Canzoni, Capricci e Ricercari in Partitura per sonatori con basso per organo. In Roma, 1635; Toccate d'intavolatura di Cembalo ed Organo, Partite di diverse Arie, Correnti, Balletti, Ciacone, Passacagli etc. In Roma, 1637.

Wie Frescobaldi als der grösste Orgel- und Clavierspieler in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, so erscheint als solcher in der zweiten Hälfte desselben der 1637 geborne Toscaner **Bernardo Pasquini**, ein Schüler des als Cantaten- und Operncomponist bekannten Antonio Cesti. Schon in jüngeren Jahren war Pasquini nach Rom gekommen und hatte dort die Organistenstelle an der Kirche Santa Maria maggiore erhalten. Bald aber erlangte er durch seine ausgezeichneten Vorträge einen so glänzenden Ruf, dass der Kaiser Leopold ihm mehrere Zöglinge zur Ausbildung überwies und ihn mit seinem Bildniss an einer goldenen Kette beschenkte. In Florenz und in Wien wurde er mit Ehren überhäuft, ebenso in Paris, woselbst der Cardinal Chigi ihn Louis XIV. vorstellte, und auf seinem Denkmale zu Rom in der Kirche S. Lorenzo in Lucina wird ihm der bedeutungsvolle Titel: S. P. Q. R. organoedus, Organist des Senats und des römischen Volkes, zugetheilt. Im Jahre 1679 schrieb er die Oper: Dov' è amore e pietà zur Eröffnung des Theaters Capránica, bei welchem er als Clavierspieler engagirt war, während der nicht minder berühmte Corelli die Leitung der Geigen übernommen hatte. Er starb 1710 in Rom. Zu seinen Schülern gehörte auch **Francesco Gasparini,** ein nachmals in Italien sehr geschätzter Lehrer und Tonsetzer und Verfasser einer Generalbasslehre für Clavierspieler: l'Armonico prattico al cembalo etc., welche seit ihrem ersten Erscheinen in Venedig, 1683, bis zum Jahre 1802 sieben Auflagen erlebte. Von Pasquini's Claviercompositionen sind nur wenige gedruckt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

worden, so z. B. Toccates et suites pour le Clavecin de MM. Pasquini, Paglietti et Gaspard Kerle. Amsterdam, Roger, 1704, doch bemerkt man in diesen deutlicher noch als in denen Frescobaldi's das Streben, jenen früheren strengen Stil zu verlassen und dafür einen dem Clavier angemesseneren freieren und gefälligeren einzuführen. Seine **Toccaten** erscheinen daher nicht mehr als für eine bestimmte Anzahl von Stimmen contrapunktisch gearbeitete Tonstücke, sondern er folgt in denselben dem leichteren Fluge seiner Phantasie, arpeggirt bald in vollgriffigen Accorden, bald lässt er durch längere Triller die dem Claviere mangelnden ausgehaltenen Töne ersetzen; er tritt bald mit einer, bald mit zweien oder mehreren Stimmen auf, führt bald mit der rechten, bald mit der linken Hand fliessende Passagen aus und fugirt dann ein oder mehrere Motive in einem strenger gehaltenen Satze, dessen zweiter Theil die bewegteren Gänge des ersten Satzes wieder aufnimmt und mit denselben das Tonstück zu Ende führt.

Als seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts unsere heutigen Dur- und Molltonarten an die Stelle der Kirchentöne getreten waren und die nunmehr festgestellte gleichschwebende Temperatur der Stimmung des Claviers es erlaubte, Compositionen in allen unseren heutigen Tonarten für dasselbe zu setzen, womit denn auch der Modulation ein neues, weites Feld eröffnet worden war, fehlte es noch an einem Genius, welcher die von den bisher genannten Meistern ausgebildeten Kunstformen und Wirkungsmittel des Claviers nicht allein, wie bisher, zur sinnlichen Ergötzung des Ohres zu benutzen, sondern zum Ausdrucke innerer Empfindungen und Zustände der Seele anzuwenden befähigt gewesen wäre, um damit den für dasselbe bestimmten Tonschöpfungen erst einen lebendigen Geist einzuhauchen. Die von jenen älteren Tonsetzern so reichlich ausgestreute Saat musste befruchtet, der bereits so kunstvoll ausgebildeten Form ein geistig anregender Inhalt gegeben werden, wenn auch die für das Clavier bestimmten Compositionen dem höheren Zwecke der Tonkunst, allen Gefühlen und Stimmungen der Seele einen verständlichen Ausdruck zu geben, entsprechen sollten.

In Neapel, wo schon seit den frühesten Zeiten das der heissblütigen Natur der Italiener am meisten entsprechende melodische Element besonders gepflegt und veredelt worden war, wirkte seit 1709 der grosse Reformator und Beleber der Oper **Alessandro Scarlatti** durch Wort und Werke, und die neapolitanische Schule, welche schliesslich den reinen Satz der römischen mit der freieren Formen-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bildung der venetianischen Schule in sich vereinigte, gewann, besonders als sein berühmter Schüler Francesco Durante an die Spitze derselben getreten war, allen übrigen Schulen Italiens den Rang ab. Ebenso erfindungsreich und reformatorisch wie Alessandro Scarlatti auf dramatischem Gebiete, wirkte sodann auch sein Sohn Dominico auf dem Felde der Clavierliteratur, und von seinen Vorträgen wurden nicht nur seine eigenen Landsleute, sondern auch die mit ihm zusammentreffenden deutschen Tonkünstler, wie der gleichfalls als Tonsetzer und Clavierspieler hervorragende **Johann Adolph Hasse** (il Sassone; 1699—1783), mit dem grössten Enthusiasmus erfüllt. **Dominico Scarlatti** wurde 1683 in Neapel geboren, begann seine musikalischen Studien bei seinem Vater und beendete dieselben in Rom unter der Leitung des oben erwähnten Gasparini. Im Jahre 1709 traf er mit Händel in Venedig zusammen und begleitete diesen von ihm hochverehrten Meister nach Rom, um dessen Compositionen und Orgel- und Claviervorträge längere Zeit zu studiren. Die damals schon in voller Blüthe stehende deutsche Schule übte demnach von dieser Zeit an ihren wohlthätigen Einfluss auf die italienische aus, so dass der Ruhmesnachfolger des Scarlatti, der mit einer ebenso glühenden Phantasie begabte Clementi, sich zu einem der Häupter der neueren, universalen Schule des Clavierspiels aufzuschwingen vermochte. Dominico Scarlatti wurde 1715 zum Capellmeister des Vaticans zu Rom ernannt, ging 1719 nach London, um daselbst eines seiner musikalischen Dramen zur Aufführung zu bringen und die Stelle eines Clavierspielers bei der italienischen Oper einzunehmen, und reiste 1721 nach Lissabon, woselbst ihn der König unter den ehrenvollsten Bedingungen an seinen Hof fesselte. Wir finden ihn 1726 wieder in Neapel, später in Rom, und endlich seit 1729 am spanischen Hofe zu Madrid, woselbst er in den günstigsten Verhältnissen lebte und als der grösste Virtuose seiner Zeit und der einflussreichste Tonsetzer für sein Instrument im Jahre 1757 starb. Das persönliche Auftreten dieses genialen Meisters an den verschiedenen genannten Orten war überall von der nachhaltigsten Wirkung, und seine kunst- und effektvollen Compositionen, von denen der Abt Santini in Rom allein 349 für Clavier und Orgel besass, sichern ihm einen bleibenden Namen in der Geschichte der Musik. Sie bekunden sämmtlich eine ausserordentliche Erfindungsgabe, enthalten ansprechende, wenn auch noch nicht breiter ausgedehnte Melodien, überraschende Rhythmen und im schnellsten Tempo ausführbare fliessende Passagen, in denen er oft von dem Uebersetzen der einen Hand

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

über die andere Gebrauch macht. Es sind nicht mehr die allein mit dem Verstande gebildeten Kunstformen der Niederländer, sondern die Herzensergiessungen eines von seiner Kunst begeisterten Italieners, und seine noch bei Weitem nicht nach Verdienst anerkannten Tonsätze enthalten Spielarten und Klangeffekte, die erst lange Zeit nach ihm von Neuem mit grösster Wirkung in Anwendung gebracht wurden. So finden wir in seinen Sonaten (gewöhnlich aus einem einzigen Satze bestehenden Klangstücken) schon fortlaufende Terzen- und Sextenpassagen; das schnelle Anschlagen einer bestimmten Taste mit verschiedenen Fingern; die eine Octave überschreitenden Sprünge in einer Hand; in der Gegenbewegung gebrochene Accorde für beide Hände und andere der damaligen Zeit ganz neue Spielarten. Seine Tonstücke halten zwar gewöhnlich ein gewähltes charakteristisches Hauptmotiv einheitlich fest, doch sind dabei auch die begleitenden Stimmen und namentlich die Bässe jederzeit interessant und wirkungsvoll ausgestattet. Eine Sammlung seiner Clavierwerke erschien unter dem Titel: Oeuvres complettes de D. Scarlatti, Cah. 1—8, Wien, bei Riedl; eine andere, redigirt von Carl Czerny mit dem Titel: Sämmtliche Werke für das Pianoforte (?) von D. Scarlatti, 15 Lieferungen (120 Tonstücke), Wien, Haslinger; einzeln erschienen: Fugues, Paris, Janet et C.; Sonata con fuga, Wien, Cappi.

Die Bezeichnung „für das **Pianoforte**“ auf der von Czerny besorgten Ausgabe seiner Clavierwerke beruht augenscheinlich auf einem Irrthum. Denn wenn auch schon **Bartolomei Cristofori** im Jahre 1711 in Italien Claviere hergestellt hatte, deren Saiten durch Hämmer piano oder forte angeschlagen werden konnten, so verdanken wir doch erst den seit 1726 unablässig fortgesetzten Versuchen und Verbesserungen unseres **Gottfried Silbermann** die Herstellung praktisch brauchbarer Pianoforte's, die jedoch, wie aus der den Schluss dieses Buches bildenden Geschichte des Claviers zu ersehen ist, erst nach dem Tode Scarlatti's eine weitere Verbreitung fanden.

In den Tonstücken des Scarlatti ist der erste Satz unserer heutigen Sonate, also die eigentliche **Sonatenform**, ihren Grundzügen nach bereits festgestellt. Sie bestehen gewöhnlich aus zwei Theilen, deren jeder wiederholt werden soll. Der erste enthält die Exposition des Tonstückes; er beginnt mit dem Hauptthema oder Motive in der Haupttonart, wendet sich mit den folgenden Passagen und Gängen nach einer verwandten Nebentonart und schliesst in dieser mit einer ausgeführteren Cadenz. Die Durtonart wählt gewöhnlich die Tonart der Oberdominante, die Molltonart entweder die parallele

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

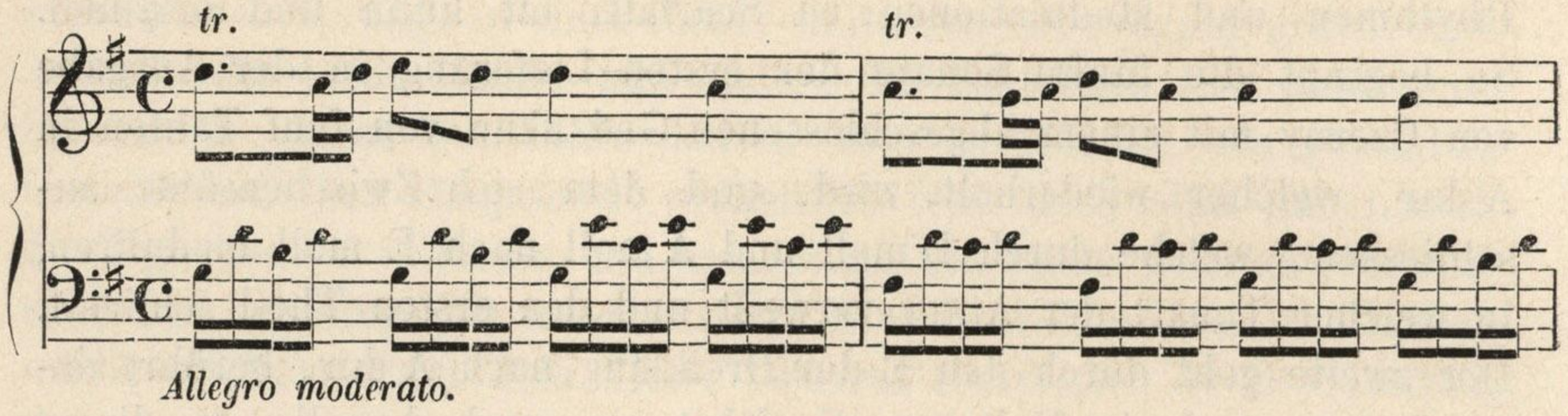
Dur-, oder die Moll- oder Durtonart der Oberdominante als modulatorischen Gegensatz. Der zweite Theil verarbeitet sodann das Material des ersten und modulirt dabei in die Haupttonart zurück, nimmt sodann den Anfang des Tonstücks oder auch eine spätere Stelle der Exposition wieder auf, wiederholt die Motive des ersten Theiles nunmehr in der Haupttonart und schliesst in derselben gewöhnlich mit einer Cadenz, welche der des ersten Theiles ähnlich ist. Zuweilen tritt mit dem modulatorischen Gegensatze des ersten Theiles ein von dem Hauptmotiv wesentlich verschiedener Gedanke auf, womit denn schon gänzlich an unsere heutige Sonatenform erinnert wird. In seinen Rhythmen und Modulationen ist Scarlatti oft kühn und originell. So beginnt die fünfte Sonate der ersten Lieferung in der Ausgabe von Czerny mit einem abgeschlossenen Gedanken von fünf Takten in A dur, welcher wiederholt wird, und dem sich Zwischensätze anschliessen, welche durch D moll und A moll nach E moll moduliren, in welcher Tonart der Autor verweilt und den ersten Theil schliesst. Der zweite geht durch den E dur-Dreiklang nach A dur, berührt dabei D dur, und ein Halteton, E, führt uns nach A moll. In dieser Tonart werden nun die Motive des ersten Theiles wiederholt, und die Sonate schliesst in derselben ähnlich wie im ersten Theile.

Zu denjenigen Tonsetzern, welchen wir die Erweiterung der Claviersonate durch die Verbindung mehrerer äusserlich verschiedener, innerlich aber harmonisch zusammengehörender Tonstücke verdanken, gehört auch der oben erwähnte **Francesco Durante.** In seinen sechs zu Neapel herausgegebenen „Sonate per Cembalo, divise in studii e divertimenti“ folgt einem jeden Studio oder lebhaften, in freier Weise fugirten und mit fliessenden Passagen und verschiedenartig gebrochenen Accorden ausgestatteten Satze, in welchem zu zweien Stimmen mitunter eine dritte und vierte hinzutritt, ein aus zwei Theilen bestehendes kürzeres, weniger kunstvoll gearbeitetes, aber lebendig ansprechendes Divertimento in gleicher Tonart. Diese Zusammenstellung von zwei Tonstücken verschiedenen Charakters zu einer Sonate wurde seitdem von mehreren einflussreichen Tonsetzern Italiens beibehalten, weiter ausgebildet oder völlig umgebildet. So waren die anfangs handschriftlich verbreiteten und später in Paris und in London gedruckten: VIII Sonate per Cembalo, opera prima da **Dominico Alberti** (mir liegt die bei J. Walsh in London gedruckte Ausgabe vor) eine Zeit lang sehr gesucht und beliebt. Eine jede derselben besteht aus einem gewöhnlich längeren Allegro oder Andante von zwei Theilen in der oben angedeuteten Sonatenform, welchem sodann ein bald

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kürzerer, bald längerer Satz in der Tonart des vorhergehenden folgt, der als Andante, Allegro, Menuet, Giga-Presto, Tempo di Menuet mit Variationen oder Presto assai auftritt. Das Hauptthema sowohl wie die übrigen Absätze der Sonate aber werden nicht, wie in den früher besprochenen Arbeiten, von einem contrapunktisch selbständigen Basse begleitet, sondern dieser dient hier nur als untergeordnete Stütze der herrschenden Oberstimme und bricht dabei häufig mehrere Stimmen eines volleren Accordes in folgender Weise:

Sonata VI.



Allegro moderato.

Den Dilettanten besonders war diese Begleitungsart der linken Hand bequemer, als die contrapunktirten Passagen des Basses bei Durante und anderen gediegenen Tonsetzern. Man gab ihr den Namen „Albertischer Bass“,[1] und der Missbrauch, welchen spätere Componisten davon machten, ist Ursache, dass der Ausbildung der linken Hand des Clavierspielers häufig nicht mehr die früher nothwendig erachtete Sorgfalt gewidmet wurde. Im Jahre 1737 befand sich der zwanzigjährige Dominico Alberti im Gefolge des venetianischen Gesandten zu Rom und war dort durch sein einnehmendes Talent zur Musik als Sänger und als Clavierspieler hoch geachtet. Die zwölf „Sonate di Gravicembalo da **Pier Domenico Paradies,** Napolitano“ zeigen nicht mehr den fugirten Stil früherer Contrapunktisten, sind aber musikalisch und technisch bei weitem werthvoller gearbeitet als die Alberti's, welche ebenfalls den strengen Satz aufgegeben hatten. Domenico Paradies war gegen 1710 in Neapel geboren und hatte daselbst seine Musikstudien vollendet. Nachdem er in Lucca und in Venedig mehrere seiner Opern hatte aufführen lassen, begab er sich 1747 nach London, setzte dort eine neue tragische Oper seiner Composition in Scene und liess sich sodann in dieser allen bedeutenden fremden Künstlern stets freundlich entgegen-

[1] S. Cramer, Magazin der Musik. Hamburg, 1783. Seite 1377.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kommenden Stadt als Clavierlehrer nieder. Im Jahre 1754 gab er bei J. Blundell in London die oben erwähnten zwölf Sonaten heraus. Wie die Sonaten Durante's, bestehen auch die des Paradies aus zwei in der Tonart gleichen, im Tempo aber verschiedenen Sätzen. Der erste, länger ausgesponnene Satz besteht aus zwei Theilen, deren erster regelmässig in der Dominante der Haupttonart schliesst. Das Tempo desselben ist entweder Allegro, dem als zweiter, kürzerer Satz ein Vivace oder Presto, zuweilen auch eine sanft melodische Aria folgt; oder die Sonate beginnt mit einem Andante, dem ein gravitätisches Minuetto oder eine lebhafte Giga folgt. Die Zweistimmigkeit, welche dem Klange und der Spielart der damaligen Clavichorde, Spinette und Virginale am angemessensten war, liegt auch diesen Tonstücken zu Grunde, sie sind aber so schwungvoll und brillant gesetzt, dass sie selbst dem Grossmeister Clementi noch als Studien gedient haben.

Von den bisher genannten Meistern hat E. Pauer bei Bartholf Senff in Leipzig in der Sammlung: Alte Claviermusik folgende Werke neu herausgegeben: Frescobaldi, Corrente und Canzona; Alessandro Scarlatti, Fuge; Domenico Scarlatti, drei Studien; Durante, Studio; Pietro Domenico Paradisi, Sonate. Der richtige Name des Letzteren ist: Pier Domenico Paradies. Eine ähnliche, sehr sorgsam veranstaltete Sammlung hat H. M. Schletterer bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig unter folgendem Titel herausgegeben: Classische Claviercompositionen aus älterer Zeit. Darin: F. Durante, 3 Studii e Divertimenti und Scarlatti, 18 Sonaten, sämmtlich in einem Satze. Bei Breitkopf und Härtel erschienen ferner: 60 Sonaten von Scarlatti, einzeln, in 6 Heften und in einem Bande.

Um die Musik früherer Zeit unbefangen und gerecht zu beurtheilen, darf man sie nicht schroff neben die heutige stellen und mit dieser vergleichen wollen, sondern muss sie als ein nothwendiges, vermittelndes Glied in der Culturgeschichte unserer Kunst betrachten und sich dabei zugleich in die Zeit der Entstehung des betreffenden Tonwerkes und in das Wesen und Wirken des Volkes hineinversetzen, in dessen Mitte es entstand.

Das heut öfter vorkommende Modernisiren eines älteren Tonstücks durch Fortstreichen gewisser anscheinend melodischer, harmonischer oder rhythmischer Härten, durch Hinzufügen klangvollerer Accorde, brillanter klingender Figuren u. s. w. nimmt dem ursprünglichen Werke seinen wahren Charakter, giebt dem verdienstvollen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

älteren Componisten eine ihm und seiner Zeit nicht passende, häufig verunstaltende Bekleidung und ist unter allen Umständen durchaus zu vermeiden.

Die ältere englische Clavierschule.

Schon im 7. Jahrhundert wurde der Gregorianische Kirchengesang durch päpstliche Sänger in England verbreitet, und im 15. Jahrhundert lebte **John Dunstable** dort († 1458), der sich nicht nur als Musiker, sondern auch als Astronom berühmt gemacht hat. Dieser wird von Tinctoris, Gaforius und anderen älteren Theoretikern unter dem Namen Dunstaple und Donstable oft neben Binchoys und Dufay als musikalische Autorität citirt.[1] Um 1550 waren in der Capelle Eduards VI. neben den Sängern, Lautenschlägern, Harfen-, Flöten-, Rebeck- und Sackpfeifenspielern, den Trompetern und Trommelschlägern auch drei Virginalspieler thätig, und im Jahre 1575 finden wir **Thomas Tallis** und dessen berühmten Schüler, **William Bird,** als Organisten der Königin Elisabeth angestellt. In einem noch vorhandenen Manuscripte, welches unter dem Namen „Queen Elisabeth's Virginal book" bekannt ist, sind uns Claviercompositionen der beiden genannten Musiker, ebenso von **Giles, Farnaby, Dr. Bull** u. A. aufbewahrt, unter denen wir die **Fancie** oder **Fantasie** finden, welche verschiedene einander folgende Motive imitirt und fugirt, ferner die **Pavane** im geraden

[1] Burney zeigt (History of Music. Vol. II, p. 399) einen Tractat Dunstable's: „De mensurabile musica" als verloren an. Er ist aber wieder aufgefunden worden und befindet sich, lateinisch abgefasst, in alter Papierhandschrift, im Britischen Museum zu London: Add. Mss. 10,336, Blatt 6 bis 18 unter verschiedenen musikalischen Abhandlungen. Da dieser Tractat bisher noch nicht beschrieben worden ist, und überhaupt nur von einem Musiker, der zugleich mit der Paläographie vertraut ist, verstanden werden kann, so theile ich hier nach eigener Ansicht wenigstens den Inhalt dieses Unicums mit. Der Autor handelt von den verschiedenen Notengattungen, zeigt die schwarzen Figuren der Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis und Minima, bespricht deren Geltung unter gewissen Verhältnissen und gibt sieben Regeln über ihren Werth, wenn eine derselben vor, zwischen oder nach einer von ihr verschiedenen Notengattung steht. Er handelt ferner von den Pausen, Prolationen, Perfectionen, von dem Punkte bei einer Note, welcher punctus perfectionis oder divisionis sein kann, von den rothen und schwarzen, vollen und leeren Noten, stellt acht Regeln auf über die Geltung der Figuren in den Ligaturen, bespricht die Synkopen und erläutert sämmtliche Punkte durch zahlreiche Notenbeispiele. Der sehr deutlich unterschriebene Name lautet: Dunstable.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Takte, deren Thema eine sich ihr anschliessende **Galliarde** im ungeraden Takte wiederholt, und die **Variationen**, deren Melodie, gewöhnlich ein damals beliebtes Volkslied, durchgängig von einer Stimme gespielt wird, während die anderen Stimmen imitirte Gänge und Passagen dazu hören lassen. Für jede Hand ist hier ein System von sechs Linien in Anwendung gebracht, doch erscheinen selbst die in diesem Clavierbuche befindlichen siebenzig Compositionen des von den Engländern viel gepriesenen William Bird, wenn auch oft sinnreich und künstlich gearbeitet, dennoch schwerfällig und ohne Anmuth; Dr. Bull aber stellt dem Clavierspieler schon die schwierigsten Aufgaben und lässt in einer Folge von Variationen zu einem Cantus firmus der Oberstimme bald zwei Noten gegen drei auftreten, bald mit der linken Hand bewegtere Terzen- und Sextenpassagen ausführen u. s. f. Mehrere diesem Virginalbuche der Königin Elisabeth entnommene Tonstücke findet man in Burney's History of Music, Vol. III, p. 89, 115 u. f. Im Drucke erschienen die ersten Clavierstücke in England unter Elisabeths Nachfolger, Jakob I. (1603—1625), und zwar mit folgendem Titel: „Parthenia, or the Maidenhead of the first Musiche that ever was printed for the Virginalls. Composed by three famous masters: William Bird, Dr. John Bull and Orlando Gibbons, Gentlemen of her Majesties Most Illustrious Chappel.“ Die bedeutendsten englischen Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, Orlando Gibbons (1583—1625), Pelham Humphry (1647—1674) und Henry Purcell (1658—1695), schrieben zwar vorzüglich für den Gesang, und der letztere war zugleich ein ausserordentlich beliebter Operncomponist; doch sind von ihnen auch noch Tonstücke für die Orgel vorhanden, und **Henry Purcell** liess im Jahre 1683 in London eine Sammlung von Claviersonaten drucken. Die Eigenthümlichkeit jener älteren englischen Clavierschule drückt sich in einer ermüdenden Monotonie ihrer Melodien, Rhythmen und Modulationen aus, sie ist deshalb auch ohne jeden Einfluss auf die Weiterbildung der Kunst des Clavierspiels geblieben; diese aber konnte in England einen höheren Grad der Vollkommenheit erst durch die Pflege der dort stets mit wohlthuender Anerkennung aufgenommenen Meister anderer Länder erreichen.

Von den hier genannten älteren englischen Meistern theilt E. Pauer in seiner Sammlung „Alte Claviermusik“ folgende Compositionen mit: W. Bird, Präludium und the carman's whistle; Dr. John Bull, the Kings hunting Jigg; O. Gibbons, Präludium und Galliarde. Die oben angegebene erste Sammlung englischer Clavierwerke „Parthenia“

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hat der Musikgelehrte Edward F. Rimbault neu herausgegeben (London, Mus. antiq. society) und mit einem Berichte über die früheste Epoche des Clavierspiels versehen. Derselbe ist ferner Verfasser eines vorzüglichen, 1860 in London bei Rob. Cocks erschienenen Werkes: The Pianoforte, welches den Ursprung, Fortschritt und Bau dieses Instruments ausführlich behandelt, Notizen über dessen Vorgänger, wie das Clavichord, Virginal, Spinett und Harpsichord giebt, und dem ferner Proben älterer Clavierstücke der besten Meister beigegeben sind.

Die ältere französische Clavierschule.

Eine in Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts aufblühende Orgel- und Clavierschule, deren letzter bedeutender Zögling, Jean Philippe Rameau († 1764), zugleich Reformator der französischen Oper und Gründer eines zum Theil noch heute beibehaltenen Harmoniesystemes war, hat besonders durch die Ausbildung eines eleganteren, rhythmisch gegliederten und reich verzierten Claviersatzes einen nachhaltigen Einfluss auf die Vervollkommnung unserer Kunst ausgeübt. Als das Haupt jener älteren französischen Schule des Clavierspiels ist der zu seiner Zeit sehr hochgeschätzte Hofclavierspieler Ludwigs XIV., **André Champion,** nach einer Besitzung seiner Gattin gewöhnlich **de Chambonnières** genannt, anzusehen. Dem Berichte eines seiner Zeitgenossen, Le Gallois, nach soll er durch einen besonderen Anschlag der Tasten so ungewöhnlich markige Töne aus dem Clavecin zu ziehen verstanden haben, dass nur sein Schüler **Hardelle** es vermochte, ihm in dieser Kunst einigermassen nahe zu kommen. Als die vorzüglichsten seiner Schüler schliessen sich diesem die folgenden an: Buret, Gautier, le Bègue, d'Anglebert, Louis Couperin und François Couperin. In den von Chambonnières in Paris herausgegebenen zwei Büchern von Clavierpièçen, deren erstes die Jahreszahl seines Todes, 1670, trägt, finden wir schon die Grundlagen jenes bunt ausgeschmückten Claviersatzes, welcher sich bis zu Rameau hin verpflanzte. Fétis, welchem jene jetzt nur noch in wenigen Exemplaren vorhandenen Compositionen vorlagen, findet den Stil derselben naiv und graziös und ihre reine harmonische Bearbeitung der grössten Beachtung werth.

Der oben erwähnte **Jean Henry d'Anglebert** war ebenfalls Clavier-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

spieler am Hofe Ludwigs XIV., dessen üppige Pracht und kleinlich ausgebildete Etikette sich uns in den noch vorhandenen Compositionen jener älteren Schule deutlich vergegenwärtigt. Er gab im Jahre 1689 ein Werk unter folgendem Titel heraus: Pièces de clavecin avec la manière de les jouer, diverses chaconnes, ouvertures, et autres airs de M. de Lully, mis sur cet instrument, quelques fugues pour l'orgue, et les principes de l'accompagnement. Livre premier. Unter den Clavierstücken dieser Sammlung finden wir 22 Variationen über das auf ähnliche Weise schon von Corelli und später von Scarlatti bearbeitete Thema der „Folies d'Espagne," und die für die Orgel gesetzten Fugen sind strenge und fleissig gearbeitet.

Mit den oben gleichfalls als Schüler Chambonnières' erwähnten beiden Couperins lernen wir eine Familie kennen, deren Glieder ihren Ruhm als bedeutende Tonkünstler bis zum 19. Jahrhundert bewahrt haben. **Louis Couperin,** 1630 in Chaume geboren, war, wie seine beiden jüngeren Brüder, mit einem hervorragenden musikalischen Talent begabt. In erster Jugendblüthe ging er nach Paris und erhielt dort die Organistenstelle bei der Kirche St. Gervais. Von seinen Compositionen sind nur drei Folgen von Clavierstücken handschriftlich bekannt geworden. **François Couperin** erhielt nach dem Tode seines Bruders Louis dessen Amt bei der Kirche St. Gervais. Er erwarb sich einen ausgezeichneten Ruf als Clavierlehrer, und die Strenge des Stiles seiner Orgelcompositionen wurde sogar von keinem späteren französischen Tonsetzer wieder erreicht. Der jüngste dieser Brüder, **Charles Couperin,** folgte seinem Bruder als Organist bei der genannten Kirche und bewahrte diese Stelle bis zu seinem 1669 erfolgten Tode. Des Letzteren Sohn, wie sein Oheim, **François Couperin** genannt, erhielt den Beinamen le Grand nicht mit Unrecht. Denn durch sein vorzügliches Orgel- und Clavierspiel, sowie durch seine ansprechenden Compositionen überragte er bei weitem die Mehrzahl der ihn umgebenden Rivalen in diesen Zweigen der Tonkunst. Er wurde im Jahre 1701 Hofclavierspieler und zugleich Organist der königlichen Capelle und starb 1733 im Alter von 65 Jahren. Wir besitzen von ihm vier in Paris (1713 u. ff.) herausgegebene Bücher von Clavierstücken, ferner: Les gouts réunis ou nouveaux concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en Trio. Paris 1717, und schliesslich L'apothéose de l'incomparable L(ully). Couperin veröffentlichte ferner 1717 in Paris eine **Clavierschule** unter dem Titel: L'art de toucher du clavecin, worin, wie Türk 1789 in einem ähnlichen Werke bemerkt, „gleichsam die Bahn gebrochen, und Andern vorgearbeitet

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ward.“ Einen eigenthümlichen, kunstreichen und brillanten Compositionsstil hat Couperin durch die grosse Anzahl der von ihm veröffentlichten Tonwerke stets bewahrt. Seine Claviersätze sind zwei-, selten dreistimmig oder mit einem vollgriffigen Accord versehen; sie sind fast durchgehends contrapunktirt, doch führt die Oberstimme grösstentheils die Hauptmelodie, und diese sowohl wie die Mittelstimmen und der Bass sind mit Vorschlägen, Trillern und anderen Verzierungen dergestalt überladen, dass die zuweilen ganz elegant und graziös auftretende Melodie dadurch gleichsam wie eine hochtoupirte und mit einem reich ausstaffirten Spitzenschleier umhüllte Schöne erscheint. Er modulirt nach den terz- und quintverwandten Tonarten der Tonica, und besonders tritt bei ihm die Eigenthümlichkeit jener Schule hervor, den schwächlichen Tönen des Clavecins dadurch mehr Fülle zu verschaffen, dass die Tasten auch bei den auf mannigfaltige Weise gebrochenen Accorden mit allen dabei beschäftigten Fingern niedergedrückt, deren Saiten also tönend erhalten werden.

Ein ebenso berühmter Orgel- und Clavierspieler, jedoch bei Weitem nicht so schätzenswerther Componist als François Couperin, war dessen Zeitgenosse **Louis Marchand.** Dieser wurde 1669 zu Lyon geboren und erhielt schon in seinem 14. Jahre die Organistenstelle an der Kathedrale zu Nevers. Er verweilte dort zehn Jahre, ging hierauf nach Auxerre und sodann nach Paris, woselbst er Anfangs bei der Jesuiterkirche, endlich aber gleichzeitig noch bei mehreren anderen Kirchen die Organistenstelle erhielt. Der König gab ihm später noch das Amt eines Hoforganisten in Versailles und ernannte ihn zum Ritter des St. Michaelordens. Mit seinem Ruhme aber wuchs auch sein Stolz und sein Uebermuth, und in Genüssen aller Art schwelgend liess er es seiner allgemein geachteten Gattin oft an dem Nothwendigsten fehlen. Der König, welcher davon unterrichtet wurde, gab den Befehl, fortan die Hälfte von dem Gehalte Marchands einzubehalten und seiner Gattin auszuzahlen. Bald nach der ersten Ausführung dieses Befehles hatte Marchand in Gegenwart des ganzen Hofes die Messe zu Versailles zu spielen. Beim Agnus Dei verstummte die Orgel plötzlich, Marchand verliess die Kirche, und Jedermann glaubte ihn von einem ernsten Unwohlsein befallen. Nach Beendigung des Gottesdienstes fand ihn jedoch der König wohl und munter in der Nähe des Schlosses spazieren gehend. Er fragte ihn nach der Ursache jener störenden Unterbrechung der heiligen Handlung, und Marchand erwiderte: „Sire, da meine Frau die Hälfte meines Ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

haltes bezieht, so kann sie auch die Hälfte der Messe spielen!“ Der König nahm diese dreiste Antwort so ungnädig auf, dass er ihn auf längere Zeit aus Frankreich verbannte. Das hierauf erfolgte Zusammentreffen dieses in Frankreich einst so gefeierten Organisten mit unserem **Sebastian Bach** erzählt Marpurg nach dem eigenen Berichte Bachs mit folgenden Worten: „Marchand kam während seiner Verbannung aus Frankreich im Jahre 1717 nach Dresden, liess sich vor dem Könige von Polen mit besonderem Beifall hören und war so glücklich, dass ihm ein königlicher Dienst von etlichen tausend Thalern angeboten ward. Bei der Capelle dieses Fürsten befand sich damals ein französischer Concertmeister, Namens Volumier, der entweder über das seinem Landsmann bevorstehende Glück scheel zu sehen anfing, oder von ihm zufälliger Weise indisponirt worden war. Selbiger stellte den Kammermusikern vor, wie Marchand allen deutschen Clavieristen Hohn spräche, und hielt mit ihnen Rath, wie man den Stolz dieses Goliath wenigstens etwas demüthigen könnte, wenn es auch nicht möglich wäre, ihn vom Hofe weg zu bringen. Auf die Versicherung, dass der Kammer- und Hoforganist in Weimar, Sebastian Bach, ein Mann wäre, der es alle Tage mit dem französischen Hoforganisten aufnehmen könnte, wenn er ihn nicht überträfe, schrieb Volumier sofort nach Weimar und lud den Herrn Bach ein, ohne Verzug nach Dresden zu kommen und mit dem berühmten Herrn Marchand eine Lanze zu brechen. Bach kam und wurde mit Genehmigung des Königs, ohne dass es Marchand wusste, in dem nächsten Concert bei Hofe als Zuhörer zugelassen. Als sich Marchand in selbigem unter Anderem mit einem vielfach veränderten französischen Liedchen hören lassen, und sowohl wegen der in den Veränderungen angebrachten Künste, als wegen seiner netten und feurigen Ausführung sehr applaudirt worden war, wurde der neben ihm stehende Bach aufgefordert, den Flügel zu versuchen. Er genügte der Aufforderung, präludirte kurz, doch mit Meistergriffen; und ehe man es sich versah, so wiederholte er das von Marchand gespielte Liedchen und veränderte es mit neuer Kunst auf eine noch nicht gehörte Art ein Dutzend Mal. Marchand, der bisher allen Organisten Trotz geboten hatte, musste ohne Zweifel die Superiorität des gegenwärtigen Antagonisten erkennen; denn da Bach sich die Freiheit nahm, ihn zu einem freundschaftlichen Wettstreit auf der Orgel einzuladen und ihm zu dem Ende ein auf ein Blättchen Papier mit einem Bleistift entworfenes Thema zur Ausarbeitung aus dem Stegreife präsentirte und sich dagegen eines von ihm ausbat, so erschien der Herr Marchand so wenig auf dem erwählten Kampfplatz,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dass er vielmehr für dienlich erachtet hatte, sich mit Extrapost von Dresden zu entfernen.“ Marchand kehrte nach Paris zurück, und es gelang ihm bald, hier seinen früheren Glanz von Neuem wiederherzustellen, so dass es zum guten Ton gehörte, bei ihm Clavierunterricht zu nehmen. Um aber den Wünschen der oft sehr weit von einander entfernt wohnenden Schüler nachzukommen, miethete er sich gleichzeitig Wohnungen in verschiedenen Stadttheilen und verweilte bald in der einen, bald in der anderen derselben. Trotzdem er nun, wie Marpurg erzählt, täglich neun bis zehn Stunden zu geben hatte, deren Preis bis zu einem Louisd'or gestiegen war, so war er dennoch nicht im Stande, mit dieser Einnahme seine verschwenderischen Ausgaben zu decken und starb 1732 im grössten Elende.

Bald nach seiner Rückkehr aus Deutschland hatte Marchand in Paris wiederum den Organistendienst in mehreren Kirchen zu versehen, und immer zog sein ausgezeichnetes Spiel hier eine grosse Anzahl von Zuhörern herbei. Auch der nachmals als Theoretiker und Operncomponist so berühmt gewordene **Rameau** war aus seiner Vaterstadt Dijon nach Paris gekommen, um die Bekanntschaft dieses gefeierten Orgelspielers zu machen. Marchand empfing ihn freundlich, ertheilte ihm einige Unterrichtsstunden und vertraute ihm bald mehrere seiner Organistenstellen an. Als aber Rameau seinem Lehrer einige seiner eigenen, kunstreich gearbeiteten Compositionen mitgetheilt hatte, erweckte er durch dieselben dergestalt dessen Eifersucht, dass dieser alle Mittel anwandte, um seinen damals noch unbekannten und ganz unbemittelten Zögling wieder aus Paris zu entfernen.

An der Kirche von St. Paul war im Jahre 1727 die Organistenstelle erledigt worden, und Rameau, sowie der schon seit seinem achten Jahre als Clavierspieler bewunderte **Louis Claude Daquin** meldeten sich zu derselben. Marchand, zum Schiedsrichter bei der deshalb eröffneten Concurrenz ernannt, ertheilte aus den oben erwähnten Ursachen den Preis Daquin, der jenes Amt zwar bis zu seinem 78. Jahre ehrenvoll bekleidete, als Tonsetzer jedoch den damals mitkämpfenden Rameau gewiss nicht zu erreichen vermochte, da seine hinterlassenen, höchst unbedeutenden Clavier- und Orgelcompositionen durchaus keinen Vergleich mit den kunstvollen Tonsätzen Rameau's auszuhalten im Stande sind. Von Marchand erschien 1705 bei Ballard in Paris ein Buch Clavierpièçen, und 1718 zwei dem Könige gewidmete ähnliche Sammlungen. Unter Rameau's Claviercompositionen dagegen sind hervorzuheben: Nouvelles suites de pièces de clavecin, avec des remarques sur les différens genres de musique. Ausserdem veröffentlichte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

er in Paris: Premier livre de pièces de clavecin, 1706; Deuxième livre, 1721; Pièces de clavecin avec une table pour les agrémens, und endlich: Trois concertos pour clavecin, violon et basse de viole, Paris 1741, Leclerc. Sein Claviersatz ist freier, oft auch voller, als der seiner Vorgänger, indem er die Dreistimmigkeit häufiger benutzt, und seine Melodien zuweilen schon durch eine Reihe nacheinander oder auch zusammen angeschlagener Accordtöne unterstützt. Die volksthümlichen Tanzmelodien wurden auch in Frankreich schon zu rhythmisch besonders ausgeprägten Clavierstücken benutzt, und der Wunsch, den Tonstücken einen bestimmten Charakter zu verleihen, zeigt sich in den unten beispielsweise mitgetheilten Ueberschriften, die denselben häufig beigegeben wurden. Rameau, welcher 1764 zu Paris starb, beschliesst die Reihe der bedeutenderen Clavier- und Orgelspieler jener älteren französischen Schule, und die Folge wird es zeigen, dass seitdem auch in Frankreich die indessen kräftig herangereifte deutsche Schule ihren nachhaltigen Einfluss auszuüben begann. Auch dort stellten sich die einheimischen und die oft daselbst verweilenden fremden gediegeneren Meister nunmehr die Aufgabe, die Wirkungsmittel des Clavieres immer mehr zu erweitern und zu erhöhen, um endlich allen Stimmungen des Gemüthes den wahrhaftesten Ausdruck verleihen zu können.

In E. Pauers „Alter Claviermusik“ finden wir unter Anderm eine Allemande, Courante und Sarabande von J. Champion de Chambonnières, sowie mehrere Clavierstücke von François Couperin, unter denen: la tendre Nanette und la Ténébreuse. Von J. P. Rameau enthält die Sammlung: Deux Gigues en Rondeau, le rappel des oiseaux, les tendres plaintes und deux Menuets. H. M. Schletterer gibt in den Classischen Claviercompositionen aus älterer Zeit 12 Stücke von Couperin, worunter: drei Präludien, Allemande, Marche, Sarabande (les sentiments) und la Voluptueuse, ferner 12 Stücke von Rameau, unter denen: Allemande, Gigue, Tambourin, Rigaudon, Sarabande, Menuett und die Humoreske La poule, in welcher das Geschrei einer gackernden Henne nachgeahmt und durchgeführt wird.

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die ältere deutsche Clavierschule.

In Deutschland, wie in Italien, England und Frankreich, entwickelte sich ein kunstvolleres Clavierspiel erst aus dem geregelteren Orgelspiele. Das Clavier gab die für die Orgel bestimmten Tonstücke nur in anderer, geschwächter Färbung wieder, und erst als diese eine würdigere Form gewonnen hatten, konnte auch der Claviersatz zu einer seinem Charakter und seinen Mitteln entsprechenden Selbständigkeit gelangen. Schon im Jahre 1445 fanden wir Bernhard den Deutschen in Venedig als Organisten bei der dortigen Hauptkirche angestellt, und in demselben Jahrhundert erregte der blindgeborne **Conrad Paulmann** durch sein Spiel auf der Orgel und anderen Instrumenten ein solches Aufsehen, dass er an die Höfe verschiedener Fürsten berufen und mit reichen Geschenken belohnt wurde. Eine Handschrift vom Jahre 1452, beschrieben und beleuchtet im zweiten Bande (1867) von Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft, hat den Titel: Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanns (sic) ceci de Nurenberga etc. Die Notenbeispiele darin beginnen mit zweistimmigen Contrapunkt-Uebungen zu einem Cantus firmus im Basse, der bald stufenweise, bald terz-, quart-, quint- oder sextweise auf- und absteigt. Es folgen sodann zweistimmige Beispiele zu Schlüssen in den diatonischen Tonarten Cdur, Dmoll ohne b-, Emoll ohne fis-, Fdur ohne b-, Gdur ohne fis-Vorzeichnung und Amoll. Die Contrapunkte fliessen zwar melodisch fort, doch sind sie und die später folgenden dreistimmigen Sätze ermüdend monoton und voll von übelklingenden parallelen Quinten und Octaven. Paulmann starb 1473 zu München, und sein in der Pfarrkirche zu U. L. Frau befindlicher Grabstein, auf welchem er die Orgel spielend abgebildet ist, zeigt folgende Inschrift: Anno MCCCCLXXIII an St. Paul Bekehrungs Abent, ist gestorben und hie begraben der Kunstreichest aller Instrumenten und der Musika Maister Conrad Paulmann, Ritterbürtig von Nürnberg und blinter geboren etc.[1] Hiernach ist der auf dem Titel des obengenannten Manuscriptes befindliche Name Paumann ein Schreibfehler, der neuere Musikschriftsteller bewogen hat ihn ebenso zu nennen.

Das erste für Instrumentalmusik bestimmte gedruckte Werk erschien 1512 zu Mainz bei Peter Schöffer unter dem Titel: Tabulaturen etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vñ lauten, ein theil

[1] S. Gerber, N. Lex. Artikel Paulmann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mit zweien stimmen zu zwicken vñ die drit dartzu singē, etlich on gesangk mit dreien, vō **Arnold Schlicken** Pfaltzgrauischen Churfürstlichem Organistē Tabulirt vñ in den truck in d' vrsprūglichen stat der truckerei zu Meintz wie hie nach volgt verordent etc. Rob. Eitner hat 1869 dies Werk in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrgang I, neu herausgegeben. Es enthält 14 dreistimmige, zuweilen vierstimmig ausgeführte Orgelstücke und eine Anzahl von Tabulaturen für die Laute. Die verschiedenen Stimmen treten darin bisweilen sich imitirend ein, der Satz ist reiner und wohlklingender als der bei Paulmann, doch erstreben die damaligen Contrapunkte als höchstes Ziel nur die Correctheit des Satzes. Leben und Wärme bekamen sie erst, als die unter Willaert und den beiden Gabrieli sich stimmungsvoller und ansprechender ausbildende italienische Vocal- und Instrumentalmusik ihren wohlthätigen Einfluss auch auf die deutsche Tonkunst zu äussern begann.

Arnold Schlick contrapunktirt in seinem Orgel- und Lautenbuche nicht zu eigenen, sondern, wie die Ueberschriften der Tonstücke andeuten, stets zu damals bekannten geistlichen und weltlichen Melodien. Auch der von seinen Zeitgenossen als der vorzüglichste Tonsetzer, Orgelspieler und Musiklehrer gepriesene **Paul Hofhaimer,** welcher fünfundzwanzig Jahre hindurch Hoforganist des Kaisers Maximilian I. war und 1537 starb, hat keine eigene Orgelcompositionen, sondern nur einige Vocalsätze und mehrere für das Lieblingsinstrument jener Zeit, die Laute, in Tabulatur gesetzte Stücke hinterlassen.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewinnt das Clavier der Laute schon den Vorrang ab. Neben den verschiedenen für das Haus bestimmten Orgeln nimmt das leichter herzustellende und bequemer zu behandelnde Clavier nunmehr eine ihm gebührende Stelle ein, und es erscheinen sogar schon Tonstücke, die für das letztere allein arrangirt sind. So 1560 in Lyon von S. Gorlier: Premier livre de tablature d'Espinette, Chansons, Madrigales et Galliardes. Die Tabulaturbücher, welche Ammerbach 1575 und B. Schmid 1577 herausgaben, sind für Orgel und Instrument bestimmt. Unter dem letzteren allgemeinen Namen aber verstand man damals, wie zuweilen noch heut, ein Clavier im Besonderen.[1] Ammerbach,

[1] S. Praetorius Syntagma Tom. II. vom Jahre 1620, cap. 37, pag. 62. „Ein Symphony (wie denn auch ein Clavicymbalum, Virginal, Spinett) wird in gemein von den meisten ohn unterscheyd mit dem Wort Instrument (wiewol gar unrecht) genennet."

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Organist an der St. Thomaskirche zu Leipzig, giebt in seiner „Orgel oder Instrument Tabulatur“ keine eigenen Compositionen, sondern vierstimmig gesetzte Choräle, weltliche Lieder und accordlich begleitete Tanzmelodien. Die deutschen Tänze haben eine gerade Taktart und wiederholen ihre Melodie in dem ihnen folgenden Nachtanz: „Proportio“ in lebhafterer ungerader Taktart. Nach mehreren Galliarden und welschen Passomezzen und Saltarellen finden sich noch einige für Tasteninstrumente arrangirte fünfstimmige Gesänge vor. Auch die „Zwey Bücher einer neuen künstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument“ von Bernhard Schmid, Organisten zu Strassburg, enthalten keine selbsterfundenen Tonstücke, sondern „auserlesene Moteten und Stuck zu 6, 5 und 4 Stimmen, aus den kunstreichsten und weltberühmtesten Musicis und Componisten dieser unserer Zeit abgesetzt.“ Schmid wie sein Vorgänger Ammerbach befolgen die damals geltenden theoretischen Regeln, ihre Contrapunkte sind fliessend und melodisch, ohne höhere Ansprüche zu machen, und die von Beiden arrangirten deutschen und fremden Tanzmelodien sind von einfachen Accorden unterstützt und selten mit Durchgangstönen verziert.

Die deutschen Meister Heinrich Isaac und Ludwig Senfl hatten sich schon im Anfange des 16. Jahrhunderts durch ihre kunstvollen Vocalcompositionen neben den vorzüglichsten niederländischen und italienischen Tonsetzern einen berühmten Namen erworben. Gegen das Ende desselben Jahrhunderts gewann die Instrumentalmusik auch in Deutschland ihre selbständigen Vertreter, als deren erster **Hans Leo Hasler** zu nennen ist. Er war 1564 zu Nürnberg geboren und zeigte schon frühzeitig ein so entschiedenes Talent für Musik, dass sein Vater, der nürnbergische Stadtmusikus Isaac Hasler, im Jahre 1584 beschloss, ihn zur Vollendung der bei ihm angefangenen Studien nach Venedig zu dem mit Recht als vorzüglicher Lehrer der Tonkunst gepriesenen Andrea Gabrieli zu senden. Schon nach einem Jahre entliess dieser seinen reichbegabten Zögling, der sofort von einem Mitgliede der kunstliebenden Familie Fugger in Augsburg als Orgelspieler engagirt wurde. Er verweilte in dieser Stadt bis zum Jahre 1601, wo er nach Wien ging und in die Dienste Kaiser Rudolfs II. trat. Hasler erwarb sich hier die allgemeine Liebe und Achtung, und der Kaiser suchte den vortrefflichen Künstler ganz besonders dadurch auszuzeichnen, dass er ihn in den Adelstand erhob. Er begab sich 1608 an den sächsischen Hof, begleitete den Churfürsten nach Frankfurt am Main und starb daselbst im Jahre 1612. Hans Leo Hasler hat sich nicht allein als Orgelspieler, sondern mehr

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

noch als Tonsetzer einen dauernden Ruhm erworben, indem er als der Erste angesehen werden kann, welcher den Grund zu demjenigen melodisch und harmonisch ausgebildeten deutschen Compositionsstile legte, der später in Sebastian Bach seine Vollendung finden sollte. Von seinen vielen hinterlassenen Tonwerken führen wir an: Lustgarten newer teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden vnd Intraden mit 4, 5, 6 vnd 8 Stimmen. Nürnberg, Kauffmann, 1601; auch enthalten die beiden ersten Theile des nachstehenden Werkes von Johann Woltz mehrere Compositionen von ihm: Nova Musices Organicae Tabvlatvra, das ist: Ein newe art teutscher Tabulatur etc. Basel, Genath, 1617. Das Streben, einen solchen, dem ernsteren Sinne und tieferen Gemüthe des Deutschen angemessenen Stil zu begründen, zeigt sich ferner noch bei dem Augsburger Organisten **Christian Erbach,** dem Hamburger Organisten **Hieronymus Prätorius** (Schultz), den beiden ausgezeichneten Tonsetzern **Adam Gumpeltzhaimer** und **Melchior Franck** und dem erfindungsreichen hallischen Tonsetzer und Orgelspieler **Samuel Scheidt** (1587—1654), lauter würdigen Zeit- und Ruhmesgenossen Haslers, deren Blüthe um 1600 beginnt und bis zu der Zeit hin dauert, wo der Ausbruch des verhängnissvollen dreissigjährigen Krieges (1618—1648) der Ausübung aller schönen Künste in Deutschland auf längere Zeit hemmend entgegen trat. Noch im Verlaufe dieses Krieges, im Jahre 1624, erschien jedoch von dem zuletzt genannten Meister in Hamburg das folgende Werk: Tabulatura nova, continens variationes aliquot Psalmorum, Fantasiarum, Cantilenarum, Passamezzo et Canones aliquot. In gratiam Organistarum adornata a Samuele Scheidt, Hallense etc.; Pars secunda Tabulaturae, continens Fugarum, Psalmorum, Cantionum et Echus, Toccatae etc. Variationes varias et omnimodas. Pro quorumvis Organistarum captu et modulo.

Bald nach der Wiederherstellung des Friedens in Deutschland reiste der schwedische Gesandte durch Halle und wurde dort von dem Clavierspiel und dem Gesange des jungen **Johann Jakob Froberger,** des Sohnes eines Cantors daselbst, so ergriffen, dass er den talentvollen Knaben mit sich nach Wien nahm, um ihn dem Kaiser Ferdinand III. vorzustellen. Dieser Fürst nahm ihn unter seinen Schutz und schickte ihn nach Rom, um dort bei dem hochberühmten Frescobaldi zum Musiker ausgebildet zu werden. In drei Jahren hatte Froberger seine Studien bei diesem vortrefflichen Meister vollendet und ging zunächst nach Paris, wo er sich mit glänzendem Erfolge als der erste deutsche Clavierspieler von Bedeutung hören liess. Von

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hier wandte er sich nach Dresden, spielte am Hofe daselbst mehrere seiner Toccaten, Capricci und Ricercaten und überreichte die Handschrift derselben dem Kurfürsten, welcher ihm eine kostbare goldene Kette und einen Brief an den Kaiser zustellen liess, zu welchem er nunmehr zurückkehrte. Dieser empfing seinen als vollendeter Meister wiederkehrenden Schützling mit Gnadenbezeugungen aller Art und ernannte ihn zu seinem Hoforganisten. Als der brillanteste Clavierspieler und gelehrteste Organist seiner Zeit erfüllte Froberger bald ganz Europa mit seinem Rufe, und im Jahre 1662 beschloss er, auf weiteren Reisen neue Lorbeeren zu erringen. Er nahm desshalb einen Urlaub vom Kaiser und gedachte über Frankreich nach England zu gehen. In Frankreich aber wurde er, wie er selbst erzählt, von Räubern überfallen, welche ihn dergestalt ausplünderten, dass er nur wenige Dukaten, die er am blossen Leibe getragen, rettete und in Lumpen gehüllt in Calais ankam, woselbst er ein Schiff bestieg, um nach London überzusetzen. Schon hatte der geniale Künstler sein schlimmes Abenteuer verschmerzt, als das Schiff, auf welchem er sich befand, unfern der englischen Küste von Piraten angegriffen und genommen wurde. Um der Gefangenschaft zu entgehen, warf sich Froberger verzweiflungsvoll ins Meer und gewann als geschickter Schwimmer glücklich das Land. Gutmüthige Fischer nahmen ihn hier auf und schenkten ihm einen ärmlichen Matrosenanzug, in welchem er sich, Almosen bettelnd, auf den Weg nach London begab. Fremd und hülflos kommt er dort an und irrt umher, ein Obdach zu suchen. Da gelangt er zur Westminsterabtei und tritt in den erhabenen Dom, um dem Herrn für die wunderbare Errettung aus allen Gefahren zu danken. Schon sind die letzten Orgeltöne verhallt, und noch immer betet der ganz in sich Versunkene und Verlassene — bis eine rauhe Stimme ihn mit den Worten: Freund! es ist Zeit, zu scheiden! aus seinen Betrachtungen reisst. „Ihr seid wohl sehr unglücklich?“ fragte ihn der die Thüren der Kirche zuschliessende Alte. „Freilich bin ich kein Glückskind,“ erwiderte Froberger, „Land- und Seeräuber haben mich dahin gebracht, dass ich nicht weiss, meinen Hunger zu stillen und mein Haupt niederzulegen!“ „Ja, wer's glaubte!“ fuhr der Alte fort; „indess hört meinen Vorschlag. Ich bin der Organist dieser Kirche und des Hofes, wollt Ihr mir als Balgentreter dienen, so sollt Ihr von mir beköstigt und bekleidet werden.“ Voll freudiger Hoffnung ging Froberger auf den wohlgemeinten Antrag ein und erfüllte fortan sein niedriges Geschäft, mit Sehnsucht des Augenblickes harrend, wo er, ohne die Gunst seines Beschützers zu verlieren, aus

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

seiner Dunkelheit würde hervortreten können. Als nun der König Karl II. seine Vermählung mit Katharina von Portugal feierte, begab sich Froberger nach dem Kronpalaste, um wiederum seinem demüthigenden Posten vorzustehen. Aber geblendet von der dort ausgebreiteten Pracht und Herrlichkeit und ganz in Gedanken versunken, vergass er die Bälge zu treten, und dem gerade im feierlichsten Aufschwunge begriffenen Organisten versagten plötzlich die Töne unter den Fingern. Die unerwartete Pause erregte allgemeines Aufsehen. Zornentbrannt drang der Organist auf Froberger ein, überhäufte ihn mit Schmähungen, misshandelte ihn sogar und zog sich endlich in ein Seitencabinet zurück. Froberger aber fasste einen schnellen Entschluss; er erfüllte die Bälge mit Wind und setzte sich dann an die Orgel, durch einige auffallend dissonirende und kühn aufgelöste Harmonien Aller Aufmerksamkeit auf sich lenkend. Eine der anwesenden Hofdamen, welche früher in Wien gewesen war, glaubte an dem Spiele des so unvermuthet auftretenden neuen Organisten ihren früheren Meister Froberger wiederzuerkennen. Er wurde sogleich herbeigerufen, fiel dem Könige zu Füssen und theilte ihm in wenigen Worten seine seltsamen Schicksale mit. Der König hiess ihn freundlich sich erheben; ein Clavier wurde herbeigebracht, und über eine Stunde lang lauschte der ganze Hof den feurigen Fantasien des auf so überraschende Weise zur Verherrlichung des Festes erschienenen Künstlers. Karl II. belohnte ihn mit seiner eigenen Halskette, und von nun an war er der Held des Tages und der Günstling aller Grossen des Reiches. Reich beschenkt verliess Froberger endlich England, um an den Hof nach Wien zurückzukehren. Hier aber war er durch seine lange Abwesenheit und durch Verleumdungen aller Art dergestalt in Ungnade gefallen, dass es ihm nicht vergönnt wurde, zum Throne des Kaisers zu gelangen. Missmuthig und aufgebracht darüber verlangte er seinen Abschied, der ihm auch sogleich, wiewohl in schmeichelhaftester Weise, ausgefertigt wurde. Er begab sich nunmehr nach Mainz, wo er im grössten Wohlstande, jedoch mit sich und aller Welt zerfallen, ein trauriges Leben führte und im Alter von sechzig Jahren 1695 seine Tage beschloss. Von seinen Compositionen sind bisher, ausser einer in Kirchers Musurgia (Rom, 1650, pag. 466 u. ff.) in vierstimmiger Partitur abgedruckten Fantasie für das Clavicimbalo, nur folgende veröffentlicht worden: Diverse curiose e rarissime partite di toccate, ricercate, capricci e fantasie dall' Eccellentissimo e Famosissimo organista Giovanni Giacomo Froberger, per gli amatori di Cimbali, Organi e Instrumenti.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mainz, Burgeat, 1695; und eine zweite, ähnliche Sammlung 1714 ebendaselbst. Von dem jugendlichen Humor dieses ersten deutschen Claviervirtuosen giebt Mattheson in seiner Critica Musica, pag. 103, Anm. folgende Kunde: „Von dem sonst berühmten Froberger habe ich eine Allemande, die seine gefährliche Reise auf dem Rhein abmalen soll. Da wird vorgestellt, wie einer dem Schiffer seinen Degen reicht und darüber ins Wasser fällt, da sind 26 besondere Anmerkungen, unter andern auch ein casus, da der Schiffer dem Nothleidenden einen jämmerlichen Schlag mit der langen Stange giebt u. s. f.“

Bedeutender noch als Orgelspieler und als Tonsetzer erscheint Frobergers Landsmann und Altersgenosse **Johann Kaspar Kerl.** Auch er wurde vom Kaiser Ferdinand III. nach Rom geschickt, um bei dem vorzüglichen Componisten Giacomo Carissimi in der Tonkunst ausgebildet zu werden, und als der folgende Kaiser Leopold 1658 zu Frankfurt gekrönt werden sollte, begab er sich dahin, um demselben vorgestellt zu werden. Der Kaiser nahm ihn gnädig auf und übersandte ihm ein Thema, welches er am folgenden Tage auf der Orgel durchgeführt zu hören wünschte. Kerl aber lehnte dasselbe mit der Bitte ab, ihm ein solches erst dann zustellen zu lassen, wenn er bereits vor der Orgel sitzen würde. Als nun zur bestimmten Zeit der Kaiser und die hohen Krönungsgäste in der Kirche versammelt waren, begann Kaspar Kerl auf der Orgel majestätisch zu präludiren, ergriff sodann das gegebene Thema, bearbeitete es erst zwei-, dann drei-, vier- und zuletzt mit Benutzung des Pedales fünfstimmig, wobei er zur grössten Bewunderung aller Zuhörer noch ein Gegenthema einführte und sodann mit einer grossartig durchgeführten Doppelfuge schloss. Hierauf liess er noch eine meisterhaft gearbeitete Messe von seiner Composition aufführen, nach welcher ihm von allen Anwesenden die ehrenvollste Anerkennung zu Theil wurde. Der Kaiser erhob ihn in den Adelstand und der Kurfürst von Bayern ernannte ihn zu seinem Capellmeister. Er war nun mehrere Jahre in diesem Amte zu München thätig, bis er, aufgebracht durch die fortwährenden Kabalen der daselbst angestellten italienischen Sänger, diese Stadt verliess und im Jahre 1677 die Stelle eines Organisten an der Stephanskirche zu Wien annahm, woselbst er nun auch als Clavierlehrer ausserordentlich geschätzt und gesucht wurde. Später kehrte er wieder nach München zurück und starb daselbst um 1690. Seinen hinterlassenen Compositionen: Modulatio organica super Magnificat, octo tonis ecclesiasticis respondens, München 1686 u. v. a., liegen zwar noch die alten Kirchentöne zu Grunde, dennoch aber entfalten sie schon ganz

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den Charakter unserer heutigen Tonarten und nähern sich mehr und mehr dem, von dem italienischen unterschiedenen, deutschen Stile.

Zur Zeit, als Kaspar Kerl sich in Wien befand, war ihm der 1653 zu Nürnberg geborne talentvolle **Johann Pachelbel** als Vicarius der Organistenstelle beigegeben worden. Dieser fand in seinem Vorgesetzten zugleich ein so ausgezeichnetes Vorbild, dass es ihm bei rastlosem Eifer gelang, sich bald ebenfalls einen ehrenvollen Namen als Clavier- und Orgelspieler zu verschaffen. Nach einander erhielt er die Organistenstellen in Eisenach, Erfurt, Stuttgart, Gotha und 1695 endlich die der St. Sebalduskirche in Nürnberg. Hier starb er 1706, indem er in seinen letzten Augenblicken noch mit schwacher Stimme seinen Lieblingschoral: „Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht“ zu singen versuchte. Von seinen hierher gehörigen Compositionen erschienen: Musikalische Sterbens-Gedanken aus vier variirten Chorälen bestehend, Erfurt 1683; Choräle zum Präambuliren, Nürnberg 1693; und Hexachordum Apollinis, aus VI sechsmal variirten Arien, Nürnberg 1699. Pachelbel ist neben Froberger ganz besonders als derjenige Tonsetzer zu nennen, welcher in Deutschland die allgemeine Liebe für das Clavier durch ansprechendere und diesem Instrumente angemessenere Compositionen, so namentlich durch seine kunstreichen Variationen, zu wecken und zu fördern wusste; jedoch blieben die meisten seiner Tonwerke, wie die seiner älteren und jüngeren Zeitgenossen, ungedruckt, waren aber, wie jene, in unzähligen Abschriften durch ganz Deutschland und weit darüber hinaus verbreitet.

Als vorzüglicher Organist, Clavierspieler und Tonsetzer aus der letzten Zeit des 17. Jahrhunderts ist noch der fürstlich passauische Capellmeister **Georg Muffat** anzuführen, von dessen hierher gehörigen Compositionen jedoch nur ein „Apparatus Musico-Organisticus“, aus zwölf Toccaten bestehend, im Jahre 1690 zu Augsburg, woselbst er sich in demselben Jahre vor dem Kaiser Leopold I. hatte hören lassen, im Drucke erschien. Er hielt sich in seiner Jugend sechs Jahre lang in Paris auf, um die damals Epoche machenden Compositionen Lully's zu studiren. Es konnte nicht fehlen, dass er dort auch mit den Tonstücken des oben erwähnten Couperin bekannt wurde und somit manche der **Verzierungen** und **Manieren** derselben später nach Deutschland verpflanzte. **Gottlieb Muffat,** sein höchst talentvoller Sohn, studirte in Wien den Contrapunkt gründlich bei J. J. Fux, wurde Hoforganist Kaiser Carls VI. und Clavierlehrer der Familie desselben. Von seinen originellen Clavierwerken erschienen 1727 zu Wien:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Componimenti musicali per il Cembalo, sowie später LXXII Versetten und XII Toccaten. Mehrere ebenso schätzbare Claviercompositionen hat er handschriftlich hinterlassen.

Die rein diatonischen Kirchentöne waren unter der seit dem Ende des 16. Jahrhunderts immer weiter um sich greifenden Herrschaft der Chromatiker durch die ihnen hinzugefügten und ihrem ernsten Charakter ganz fremden chromatischen Töne dergestalt verändert und verweltlicht worden, dass sie in den Tonwerken des 17. Jahrhunderts nur noch ihrem Namen, nicht aber ihrem eigentlichen Wesen nach vorhanden waren. Dadurch wurden denn endlich auch die Theoretiker gezwungen, ihr Augenmerk auf die ganz von den alten abweichenden **Tonarten der „neuen Musik“** zu richten. So erklärt der Doctor **Conrad Matthäi** in seiner 1652 „mit Beliebung der löblichen philosophischen Fakultät Churf. Br. Pr. Universität zu Königsberg“ herausgegebenen Schrift: Kurzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis musicis etc. die ionische, unsere heutige C-Dur-Tonart, welche bis dahin nur als unregelmässige Tonart bezeichnet worden war, nunmehr für die erste und vorzüglichste. Der als Theoretiker jener Zeit höchst verdienstvolle Organist **Andreas Werckmeister** zu Halberstadt fasst die Tonalität seiner Zeit noch bestimmter auf. In der 1698 (die mir vorliegende Ausgabe ist ohne Jahreszahl) zu Aschersleben gedruckten Abhandlung: Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden etc. sagt er nämlich S. 50: „Man könnte auch in heutiger Composition gar wohl mit zween modis auskommen, wann denn dieselben auff das temperirte Clavier appliciret und auff einen jeden Clavem einen modum, so insgemein dur, und alsdann einen, so moll genennet wird, gerichtet werden, dann hat man 24 triades harmonicas und kann das Clavier durch den Circul durchgegangen werden: wie oben schon erwehnet worden.“ **Mattheson** aber hat schliesslich in seinem Beschützten Orchestre, Hamburg 1717, die Solmisation „unter ansehnlicher Begleitung der zwölf griechischen Modorum, als ehrbare Verwandten und Trauerleute zu Grabe gebracht.“ In den Compositionen der nunmehr beginnenden Glanzperiode jener älteren deutschen Orgel- und Clavierschule treten uns daher unsere heutigen Tonarten mit ihren bestimmten Leitetönen schon klar und deutlich entgegen; dieselben zeigen noch den Ernst und die Würde der durch die Kirchentöne getragenen Tonwerke, können jedoch mit ihren reicheren Modulationen und häufiger auftretenden gebundenen und freieren Dissonanzen nun auch

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den sinnlicheren Regungen des Herzens und den bewegteren Stimmungen einen lebendigen Ausdruck verleihen.

Durch die zahlreichen Schüler der bisher besprochenen deutschen Meister, so wie durch ihre gediegenen Tonsätze, welche sich stets in Tausenden von Abschriften über die ganze musikalische Welt verbreiteten, wurde unsere Kunst, die zunächst im Süden ihre vorzüglichsten Pfleger gefunden hatte, sodann auch nach dem Norden Deutschlands verpflanzt. Hier erwarb sich der von 1669 bis zu seinem 1707 erfolgten Tode an der Marienkirche zu Lübeck als Organist angestellte **Dietrich Buxtehude** durch seine lebendigen und wirkungsvollen Vorträge einen so glänzenden Ruf, dass der neunzehnjährige Sebastian Bach, welcher 1704 als Organist in Arnstadt wirkte, sich bewogen fühlte, mehrere Male zu Fusse nach Lübeck zu wandern, um hier längere Zeit das meisterhafte Spiel des Buxtehude zu hören und dessen kunstvolle Compositionen zu studiren. Denn obgleich nach den entsetzlichen Verheerungen des dreissigjährigen Krieges in Deutschland die schönen Künste bereits wieder herrliche Blüthen zu treiben begannen, so lag doch mit dem Handel überhaupt auch insbesondere der **Musikalienhandel** noch das ganze 17. Jahrhundert hindurch dergestalt darnieder, dass nur äusserst wenige seiner zahlreichen gediegenen Compositionen, so wie der seiner Zeitgenossen, durch den Druck zu allgemeiner Kenntniss gelangten. Gerber führt in seinem Neuen Lexikon der Tonkünstler nur folgende hierher gehörende, damals gedruckte Werke von ihm an: Opera 1, à V., Viola da gamba e Cembalo, Hamburg; Opera 2, ein ähnliches Claviertrio, ebendaselbst 1696 und „VII Clavier-Suiten, worinne die Natur und Eigenschaft der 7 Planeten abgebildet werden.“ Als Buxtehude gegen das Ende seines Lebens das Organistenamt niederzulegen beschloss, meldeten sich zu demselben die einander befreundeten jungen Musiker Händel und Mattheson, welche zu diesem Zwecke aus dem nahen Hamburg zusammen nach Lübeck gereist waren. Obgleich nun diese schon damals höchst geschätzten Künstler wohlbegründete Ansprüche auf jenes gut besoldete Amt hätten geltend machen können, so begaben sie sich doch schleunigst auf die Rückreise, als sie vernahmen, dass Buxtehude nur Demjenigen seine Stelle abzutreten Willens sei, welcher sich zugleich verpflichtete, seine nicht mehr in erster Jugendblüthe stehende Tochter zu ehelichen.

Der so eben genannte **Georg Friedrich Händel,** 1684 in Halle geboren und durch den verdienstvollen Organisten **Friedrich Wilhelm Zachau** († 1721) zum Musiker ausgebildet, hat nicht allein dem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

protestantischen Oratorium einen noch heute unverdunkelt strahlenden Weltruhm verschafft, sondern wurde auch in seinen feurigen Orgelvorträgen, sowie in seinen kunstvollen und eleganten Claviercompositionen nur von Sebastian Bach, dem grössten aller Meister jener classischen Epoche, übertroffen. Händel brachte die letzten siebenundvierzig Jahre seines rastlos thätigen Lebens fast ununterbrochen in London zu; er war es somit, welcher den deutschen Compositionsstil jener Zeit nach England übertrug, und sein Andenken wird noch heute daselbst mit dem grössten Enthusiasmus gefeiert. Er starb 1759 in jener Hauptstadt des Welthandels, und seine achtzehn Orgelconcerte, die jedoch nicht seinen anderen Werken gleich geschätzt werden, sowie seine übrigen Orgel- und Claviercompositionen erschienen zuerst in England, sodann auch in Frankreich, Deutschland und der Schweiz. Von den in neuerer Zeit veranstalteten Ausgaben derselben zeichnen sich besonders die folgenden aus: Händels Clavierstücke in der zweiten Lieferung des ersten Jahrgangs der Deutschen Händelgesellschaft, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1858; 16 Suiten, 12 Fugen und andere Tonwerke in einem Bande oder einzeln bei H. Litolff in Braunschweig; Compositions de G. F. Händel, édit. nouvelle, revue et corrigée critiquement. 8 Cahiers, Leipzig, Peters.

Händels **Claviersuiten** enthalten zuweilen, statt der gewöhnlich in ähnlichen Compositionen zusammengestellten Tanzformen, andere fugirte und freiere Tonstücke und sogenannte „galante Variationen," in welchen das Streben, eigens für das Clavier bestimmte, gefällige und brillante Tonstücke zu schaffen, deutlich zu erkennen ist; jedoch stehen diese den vortrefflichen Suiten von Sebastian Bach an kunstvoller Arbeit, an Kraft und höherem Aufschwung bedeutend nach, und selbst in seinen rein und fliessend gearbeiteten Fugen vermag er auf diesem Felde einen Vergleich mit seinem grossen Ruhmesrivalen kaum auszuhalten.

Von dem oben ebenfalls erwähnten und besonders durch seine theoretischen, kritischen und musikhistorischen Schriften berühmt gewordenen **Johann Mattheson** erschienen XII Suites pour le Clavecin, 1714 in London; eine Sonata per il Cembalo in Hamburg und ein Fugenwerk in zwei Theilen unter dem Titel: Die Fingersprache.

Wir gelangen jetzt zu dem hochberühmten Zeitgenossen Händels, Dominico Scarlatti's und Rameau's, welcher allen kommenden Zeiten als Muster des classischen Orgel- und Clavierspieles und des kunstvollsten Tonsatzes gelten wird — dem Vollender der Kunst des Contrapunktes, dem grossen **Johann Sebastian Bach.** Er wurde am 16. Mai 1685 zu Eisenach geboren, verlor schon im zehnten Jahre

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

seine Eltern und begab sich desshalb zu seinem älteren Bruder Johann Christoph, welcher Organist in Ordruff war, um von ihm im Clavierspiele unterrichtet zu werden. Bald erlangte er darin eine solche Fertigkeit, dass er sich ein seinem Bruder gehörendes Notenbuch zum Studium erbat, in welchem eine grosse Anzahl von Froberger'schen, Kerl'schen und Pachelbel'schen Clavierstücken eingeschrieben waren. Als aber der Bruder ihm diese dringende Bitte abschlug, nahm er den ersehnten Schatz des Nachts heimlich mit auf sein Zimmer und copirte jene Clavierstücke beim Licht des Mondes nicht allein in sechs Monaten, sondern studirte sie auch eben so verstohlen mit dem anhaltendsten Eifer ein. Aber der Bruder, welcher einst voller Verwunderung jene heimlichen Studien belauschte, entzog ihm hartherzig auch jene so mühsam angefertigten Copien, und erst nach dessen bald darauf erfolgtem Tode gelangten sie wieder in seine Hände. Sebastian Bach ging nunmehr mit einem Freunde nach Lüneburg, wo beide als Chorsänger bei der Michaelskirche angestellt wurden und gleichzeitig das daselbst befindliche Gymnasium besuchten. Sebastian machte von hier aus oftmals Ausflüge nach Hamburg, um dort dem Spiele des ausgezeichneten Organisten **Johann Adam Reincke** (1623—1722) beizuwohnen. In seinem achtzehnten Jahre erlangte er eine Anstellung als Violinist in der Hofcapelle zu Weimar, vertauschte diese jedoch schon im folgenden Jahre mit dem ihm mehr zusagenden Amte eines Organisten zu Arnstadt. Hier war es, wo er sich ganz dem theoretischen und praktischen Studium der Tonwerke von Nicolas Bruhn (1666—1697), Reincke, Buxtehude und anderen deutschen Meistern widmete, und seine mit der grössten Ausdauer fortgesetzten Uebungen, verbunden mit dem ihm angebornen feinsten Musiksinne und ergiebigsten Erfindungsquell, brachten ihn bald auf eine so hohe Stufe der Meisterschaft, dass, als er im Jahre 1708 als Hoforganist nach Weimar berufen wurde, sein vollendetes Spiel sowohl wie seine geistreichen Compositionen dort die allgemeinste Anerkennung fanden. Unzählige Orgelstücke wurden hier durch den Beifall des kunstliebenden Hofes hervorgerufen, und im Jahre 1714 ernannte der Herzog den schöpferischen Sebastian zu seinem Concertmeister, als welcher er nunmehr die für die Kirche bestimmten grösseren Tonwerke zu componiren und zu leiten hatte. Bald nach dem oben erwähnten Siege über den damals so gepriesenen französischen Organisten Marchand, im Jahre 1717, wurde Bach als Hofcapellmeister nach Anhalt-Köthen berufen. Er verweilte hier sechs Jahre und machte in dieser Zeit einen zweiten Ausflug nach Hamburg zu

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dem Organisten Reincke, dem Vorbilde seiner Jugendbestrebungen. Dieser damals in seinem hundertsten Jahre stehende Greis führte unsern Sebastian in die Katharinenkirche, um seinen nunmehr mit einem glänzenden Namen wiederkehrenden Jünger spielen zu hören. Bach setzte sich an die Orgel und phantasirte fast zwei Stunden lang über den Lieblingschoral des greisen Tonmeisters: „An Wasserflüssen Babylons, da sassen wir und weinten," in so ergreifender und kunstreicher Weise, dass dieser tief gerührt in die Worte ausbrach: Ich glaubte, diese Kunst würde mit mir zu Grabe gehen, jetzt aber höre ich, dass sie fortleben wird! Im Jahre 1723 wurde Bach als Musikdirector der Thomasschule nach Leipzig berufen und versah dieses Amt bis zu seinem 1750 erfolgten Tode. Bald nach seiner Ankunft in Leipzig ertheilte ihm der Herzog von Weissenfels den Titel eines Capellmeisters, der König von Sachsen ernannte ihn zu seinem Hofcomponisten, und der weithin schallende Ruf dieses unübertroffenen Tonmeisters zog zahlreiche Schüler und Verehrer in seine Nähe. Wie als Künstler war Sebastian Bach auch als aufrichtiger Freund und als treuer und liebevoller Hausvater geachtet. Er hinterliess neun Töchter und eilf mit den glücklichsten musikalischen Anlagen begabte Söhne, unter denen besonders der älteste, **Wilhelm Friedemann,** auch der Hallische Bach (1710—1784) genannt, ebenso der zweite, **Carl Philipp Emanuel,** der Berliner oder auch der Hamburger Bach (1714—1788) genannt, ferner **Johann Christoph Friedrich,** der Bückeburger Concertmeister, und der jüngste, **Johann Christian,** der mailändische oder der englische Bach, als ganz besonders hervorragend zu erwähnen sind. Als sein zweiter Sohn, Philipp Emanuel, in die Dienste Friedrichs des Grossen getreten war, äusserte dieser Monarch zu wiederholten Malen den Wunsch, unsern Sebastian Bach persönlich kennen zu lernen. Dieser gab endlich den dringenden Einladungen seines Sohnes nach und begab sich im Jahre 1747 mit seinem vorzüglich geliebten ältesten Sohne Wilhelm Friedemann nach Potsdam. Der König hatte gerade in seinem Schlosse ein Concert veranstaltet und war im Begriff, eine Flötencomposition zu spielen, als ein Officier eintrat und ihm die Liste der in Potsdam angekommenen Fremden überbrachte. Er hatte kaum einen Blick auf das Papier geworfen, als er sich zu den versammelten Musikern wandte und ausrief: Meine Herren! der alte Bach ist angekommen! Er legte die Flöte bei Seite und befahl, den sehnlich erwarteten Tonmeister sogleich herbeizuholen. Bald darauf erschien Sebastian, welchem man nicht die Zeit gelassen hatte, seine Reisekleider abzulegen, und der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

König ersuchte ihn freundlich, das unlängst erfundene Silbermann'sche Fortepiano (die Berliner Haude und Spener'sche Zeitung vom Mai jenes Jahres sagt „das sogenannte Forte und Piano") in seinem Concertsaale zu versuchen. Bach phantasirte längere Zeit auf demselben und erbat sich endlich von Friedrich dem Grossen ein Fugenthema. Auf der Stelle bearbeitete er dasselbe in so genialer Weise, dass die ihn umgebenden Tonkünstler ihm den lautesten Beifall zollten. Nach seiner Zurückkunft in Leipzig widmete Bach dem Könige ein Werk unter dem Titel: Musikalisches Opfer (Breitkopf und Härtel), in welchem er jenes Thema Friedrichs II. auf die mannigfaltigste Art zu den künstlichsten Canons, zu einer dreistimmigen Fuge, einem sechsstimmigen Ricercare und zu einer Sonate für Flöte, Violine und Basso continuo benutzt und in meisterhafter Weise ausgearbeitet hatte. Dem für alles Grosse und Schöne glühenden Bach war es nicht beschieden, seinen berühmten Kunstgenossen Händel persönlich kennen zu lernen. Als er im Jahre 1719 vernahm, dass der Letztere von England nach Halle gekommen sei, reiste er sogleich dorthin, hörte aber zu seinem Leidwesen, dass Händel an demselben Tage seine Geburtsstadt schon wieder verlassen hätte. Bei dessen zweiter Rückkehr nach Deutschland lag Bach krank darnieder, und die erwähnte Reise nach Potsdam war auch sein letzter Ausflug aus Leipzig. Die häufig fortgesetzten nächtlichen Arbeiten, ebenso die Nothwendigkeit, beim Mangel eines Verlegers seine Compositionen mit Hülfe seines Sohnes Friedemann selbst in Kupfer zu stechen, um sie der Oeffentlichkeit übergeben zu können, zogen ihm ein mehrjähriges Augenübel zu, welches endlich in eine völlige Blindheit überging, und im Jahre 1750 starb dieser herrliche Tonmeister, welchem die Gabe, seinen unerschöpflichen, tiefsinnigen Gedanken auch jederzeit die gewähltesten und kunstvollsten Formen zu geben, in so hohem Grade zu Theil geworden war. Mit Sebastian Bach erreichte das classische Orgel- und Clavierspiel seinen höchsten Gipfel, der contrapunktische Tonsatz seine grösste Vollkommenheit.

Die bereits erwähnten von **Gottfried Silbermann** unter dem Namen Fortepiano erbauten Instrumente hatten die Form eines Flügels, und **C. E. Friederici** in Gera, welcher um 1758 zuerst die Tafelform dafür anwandte, nannte diese zum Unterschiede von jenen Silbermann'schen Instrumenten Fortbien. Silbermann verfertigte, wie Gerber im alten Lexikon der Tonkünstler 1792 berichtet, zu den Lebzeiten Sebastian Bachs zwei solcher Instrumente, und dieser, welcher eins derselben versucht hatte, rühmte zwar dessen Ton, fand

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schen Werth als seine wunderbar kunstvoll gearbeiteten Sonaten für Clavier und Violine, oder seine gediegenen Clavierconcerte. Auch in dem höchst bedeutenden Werke: Aria con 30 Variazioni zeigt sich Bach nicht nur, wie in allen seinen Tonsätzen, als gewandtester Contrapunktist, indem er das variirte Hauptthema zu Canons in allen Intervallen und anderen fugirten Sätzen benutzt, sondern er giebt damit auch dem Spieler Gelegenheit, seine Virtuosität in wirkungsvollster Weise an den Tag zu legen. Ganz besonders aber ist es **die Form der Fuge**, welche durch Bachs Meisterhand erst ihre höchste und letzte Vollendung erreichte. Die Führer derselben enthalten jederzeit einen sich bestimmt aussprechenden musikalischen Gedanken, dessen Charakter sodann durch das ganze Tonstück festgehalten wird. Aber nicht allein in den melodisch und rhythmisch stets neu und bedeutungsvoll auftretenden Führern, sondern auch in der mannigfaltigen Durchführung derselben breitet Bach den ganzen Reichthum seiner staunenerregenden Erfindungskraft vor uns aus. Alle seine zahlreichen Fugen zeigen bei grösster innerlicher Einheit zugleich auch die grösste Mannigfaltigkeit in ihren Modulationen, Zwischensätzen, Wiederschlägen und Engführungen. Das Thema erscheint bald in melodischer Gegenbewegung, bald in Vergrösserung seiner Töne, und tritt ebenso canonisch oder in den überraschendsten Engführungen in allen an der Fuge theilnehmenden Stimmen auf; wir finden in dem wohltemperirten Claviere Fugen für 2, 3, 4 und 5 Stimmen, unter denen mehrere als Doppel- oder Tripelfugen bearbeitet sind.

Bach war es, welcher zuerst den ganzen Verlauf einer Fuge aus dem Thema und Contrathema und den diesen entnommenen Motiven entwickelt und damit der organischen Gestaltung derselben zugleich auch die grösste Einheit verschafft hat.

Um seine oftmals höchst complicirten Tonsätze, deren verschiedene Stimmen immer in voller Selbständigkeit daran Theil nehmen, ausführen zu können, reichte der bis dahin bei den Tasteninstrumenten übliche **Fingersatz** nicht aus; er bildete sich deshalb eine eigene Applicatur, in welcher nunmehr auch der bis dahin ganz vernachlässigte Daumen und der kleine Finger beider Hände ihre nothwendige Beschäftigung erhielten, und bei welcher häufig die Taste eines auszuhaltenden Tones nicht nur von einem, sondern von mehreren sich abwechselnden Fingern niedergehalten wurde. Bach führte die schwierigsten seiner eigenen Compositionen mit der grössten Leichtigkeit und Feinheit, gewöhnlich in sehr lebhaftem Zeitmasse aus; zum Einstudiren derselben aber nahm er häufig noch die Nacht zu Hülfe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ebenso vollendet wie sein Clavierspiel war auch sein Spiel auf der Orgel, und seine Füsse imitirten dabei selbst jeden Vorschlag, jeden Mordent und jede Verzierung der Finger, ja er führte auf dem Pedale sogar längere Doppeltriller aus, während beide Hände gleichzeitig ebenfalls in voller Arbeit waren. Ebenso soll er die Register der Orgel so sinnreich zu benutzen und zu verbinden gewusst haben, dass auch das unvollkommenste Instrument solcher Art unter seinen Händen eine hinreissende Macht über die Zuhörer gewann. Aber nicht nur durch seine Tonschöpfungen und Vorträge zu Hamburg, Weimar, Dresden, Anhalt-Köthen, Leipzig und Berlin hat Sebastian Bach zur Veredlung und Verherrlichung seiner Kunst beigetragen, sondern er hat dieselbe auch mit dem günstigsten Erfolge in seinen zahlreichen Schülern fortgepflanzt. Unter diesen finden wir neben seinen Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach auch die ausgezeichneten Musiker: Johann Ludwig Krebs, Johann Christian Kittel, Johann Friedrich Agricola und Johann Philipp Kirnberger.

Ausser den schon erwähnten neueren Ausgaben älterer deutscher Meister sind noch bei Rieter-Biedermann erschienen: Georg Muffat, Passacaglia; Gottlieb Muffat, zwei Suiten und Ciacona (Schletterer); — ferner bei Bartholf Senff: J. C. Kerl, Toccata; J. J. Froberger, Toccata; Gottlieb Muffat, zwei Menuetten und Courante; J. L. Krebs, Fuge in F. (Pauer); — bei Breitkopf und Härtel: J. L. Krebs, zwei Partiten; Froberger, Toccata; G. Muffat, Gigue und Allegro spirituoso (Pauer); — bei G. W. Körner in Erfurt: Gesammtausgaben der Orgel- und Claviercompositionen von Pachelbel, Buxtehude, J. L. Krebs, F. W. Zachau und Händel, sämmtlich in einzelnen Heften zu beziehen; — bei Bote und Bock in Berlin: Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel, gesammelt von Franz Commer, darin Tonstücke von Bruhns, Buxtehude, Froberger, Muffat, Pachelbel und Zachau; — bei Peters in Leipzig: 14 Choralbearbeitungen von D. Buxtehude, herausgegeben von S. W. Dehn; — bei Breitkopf und Härtel: Buxtehude, Orgelcompositionen, Band 1 und 2, herausgegeben von Philipp Spitta.

Die folgenden neueren biographischen Werke sind an dieser Stelle noch besonders zu erwähnen: F. Chrysander, G. F. Händel, 1. bis 3. Band, erste Hälfte. Breitkopf und Härtel, 1867 u. f. C. H. Bitter, Johann Sebastian Bach, Berlin, Ferd. Schneider, 1865. 2 Bände. Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach, Breitkopf und Härtel. Band I und II, 1873 und 1878.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

II. Der durch die geregelte Harmonielehre bedingte Claviersatz.

Die Lehre vom Accompagnement, oder **die Generalbasslehre**, welche Anfangs nur die harmonische Unterstützung des Einzelgesanges oder gewisser mehrstimmiger Tonsätze bezweckte, fand bald überall so viel Freunde und Anhänger, dass in den Jahren von 1620 bis 1800 eine grosse Anzahl von Schriften über dieselbe veröffentlicht wurden. Die frühesten derselben erschienen in Italien von G. Sabbatini und Gasparini; in Deutschland von Heinrich Albert (im 1. Theile seines poetisch-musikalischen Lustwäldleins), Werckmeister, Niedt, Heinichen und Mattheson; in Frankreich von Michel de Saint Lambert und J. F. Dandrieu; in England von Matthew Look u. A. Eine auf die Entstehung und Fortschreitung der Accorde gründlicher eingehende Harmonielehre erschien indessen erst im Jahre 1722 zu Paris unter dem Titel: Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels von **Rameau.** Dieser scharfsinnige Theoretiker fasste nunmehr neben den Dreiklängen auch die verschiedenen Septimenaccorde nebst ihren Umkehrungen oder Versetzungen als selbständige harmonische Körper auf und erhob die in den Compositionen praktischer Meister häufig bemerkten Fortschreitungen derselben zu bestimmten Regeln. Diese neue Harmonielehre, welche bald die Grundlage zahlreich folgender ähnlicher Werke wurde, brachte man nunmehr häufig auch bei der Composition von Clavierstücken in Anwendung, indem man zu einer einzelnen Hauptstimme eine Bassstimme setzte, der man an passenden Stellen jene volleren Accorde als Füllstimmen hinzufügte. Die Selbständigkeit der Mittelstimmen von dergleichen Tonstücken verschwand damit gänzlich, der strenge und kirchlich ernste contrapunktische Orgelstil wurde in denselben aufgegeben und ein dem Charakter des Claviers mehr angepasster freierer und weltlich gefälligerer Stil an dessen Stelle gesetzt.

Der erste, welcher in Deutschland es versuchte, die **Clavier-compositionen** aus den Fesseln des Contrapunktes zu lösen, war der unmittelbare Vorgänger Seb. Bachs als Musikdirector an der Thomasschule zu Leipzig, **Johann Kuhnau** (1667—1722), von dessen Tonsätzen folgende hierher gehören: Neuer Clavierübung erster Theil, bestehend in sieben Partien aus dem Ut, Re, Mi, oder Tertia majore eines jedweden Toni etc. Leipzig 1689 und 1695; Neuer Clavierübung

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

andrer Theil. Das ist: sieben Partien aus dem Re, Mi, Fa, oder Tertia minore eines jedweden Toni, benebenst einer Sonata aus dem B etc. Leipzig 1695; Frische Clavierfrüchte oder sieben Suonaten von guter Invention und Manier, auf dem Clavier zu spielen. Leipzig 1696, und Musikalische Vorstellung einiger biblischen Historien, in VI Sonaten, auf dem Claviere zu spielen etc. Leipzig J. Tietzen, 1700. In der Vorrede des anderen Theils seiner Neuen Clavierübung spricht sich Kuhnau folgendermassen aus: „Ich habe auch hinten eine Sonate aus dem B mit beigefügt, welche gleichfalls dem Liebhaber anstehen wird. Denn warum sollte man auf dem Clavier nicht eben, wie auf andern Instrumenten, dergleichen Sachen tractiren können? da doch kein einziges Instrument dem Clavier die Präcedenz an Vollkommenheit jemals disputirlich gemacht hat. Ich nenne es in Ansehung anderer vollkommen, doch nicht gegen eine mit vielen Stimmen wohlgesetzte künstliche Sonate, oder Concert, weil man dasjenige, was sonsten viel Personen verrichten müssen, nicht allezeit so, dass keine Stimme aussen bleibe, continuiren kann. Oder, so man ja mit der Continuation der Stimmen stricte verfahren wollte, würde viel Gezwungenes mitunter laufen, und die Annehmlichkeit in manchem Stücke sich verlieren. Gestalt ich gleichfalls, nach Anleitung berühmter Musiker, in den Allemanden, Couranten und Sarabanden bisweilen mit Fleiss mich etwas negligent erwiesen, eine Stimme erlassen, und hingegen anderswo eine neue mit ergriffen. Doch sind die Fugen mit vieren genau ausgeführt worden.“ In der hier angeführten **Sonate** aus dem B, die uns als ein frühester Versuch in dieser Form besonders interessiren muss, zeigt Kuhnau zwar das Streben, dem Claviere einen ihm angemesseneren, leichteren Stil zu verschaffen, ohne sich jedoch aus den gewohnten Formen des Contrapunktes erheben zu können. Einem Allegro in B dur, dessen einförmiger Rhythmus im Viervierteltakte von einer festgehaltenen Achtelbewegung getragen wird, folgt ein frei fugirter, in Sechzehntheilnoten forteilender Satz in derselben Tonart. Ein kürzeres Adagio in Es dur, im Dreivierteltakte, modulirt sodann nach C dur, und ein Allegro in derselben Taktart schliesst sich diesem unmittelbar an und bewegt sich und endet endlich in B dur. Einem „Da capo“ zufolge soll das Stück hierauf bis zu dem Adagio noch ein Mal wiederholt werden. Die ganze Sonate enthält noch keinen charakteristischen Gedanken, sondern nur einzelne Phrasen, Motive und Gänge, die in melodisch zusammenhängenden Imitationen und Sequenzen monoton verarbeitet werden. In den Frischen Clavierfrüchten oder sieben Sonaten von

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1696 aber zeigt sich ein so bedeutender Fortschritt gegen jenes frühere Werk, dass man wohl vermuthen darf, Kuhnau habe sich inzwischen mit den besseren italienischen Compositionen dieses Gebietes bekannt gemacht, obgleich er in der Vorrede dagegen eifert, das Fremde immer höher als das Einheimische zu schätzen, da man doch auch in Teutschland fast so gute musikalische Früchte finden dürfe als diejenigen, welche in dem welschen Klimate wachsen, „zu geschweigen, dass die Natur unsere Felder mit vielen Früchten gesegnet hat, woran die Ausländer einen Mangel leiden.“ Diese neuen Sonaten bestehen bald aus vier, bald aus fünf Sätzen verschiedener Bewegung; die Motive dehnen sich öfter schon zu verständlichen Melodien aus, liedförmige Abschnitte mit untergeordneter harmonischer Begleitung wechseln mit figurirten und strenger gearbeiteten Sätzen ab; eine Ciacona baut sich auf einem Basso ostinato auf, eine interessante Doppelfuge wird durchgeführt, und es ist somit wohl zu erklären, dass diese Sonaten noch in den Jahren 1710 und 1724 neue Auflagen erlebten. In Kuhnau's biblischen Historien vom Jahre 1700, die 1725 in Leipzig ebenfalls von Neuem gedruckt wurden, finden sich Sonaten von drei bis zu acht Sätzen vor, in denen die Fuge, der figurirte Choral, Lieder, Tänze und andere freie Formen bunt mit einander abwechseln. Auch eine im Jahre 1713 von **J. Mattheson** zu Hamburg herausgegebene Sonate in G dur, die ihrer Form und ihrer reicheren Passagen wegen ebenfalls auf die Bekanntschaft der früher genannten gleichzeitigen Italiener schliessen lässt, fasst, indem sie nur in einem einzigen, breiter ausgedehnten Satze besteht, die Bedeutung der Sonate noch in dem allgemeinen Sinne von Klangstück auf, so dass dieser besonders in der Theorie und Kritik ungemein thätige Musiker noch im Jahre 1739 in seinem Vollkommenen Capellmeister (pag. 233) mit vollem Rechte schreiben konnte: „Seit einigen Jahren hat man angefangen **Sonaten** für's Clavier mit gutem Beifall zu setzen: bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerühret werden, als rühren, d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Herzen.“ — „In den Sonaten,“ so sagt er ebendaselbst §. 137, „muss eine gewisse Complaisance herrschen, die sich zu allen bequemt, und womit einem jeden Zuhörer gedienet ist. Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidiges, ein Wollüstiger was niedliches, ein Zorniger was heftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechselungen der Sonaten antreffen. Solchen Zweck muss sich auch der Componist bei seinem adagio, andante, presto etc. vor Augen setzen: so wird ihm die Arbeit gerathen.“ Es leuchtet daraus hervor, dass auch Mattheson

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sich bemühte, der Claviersonate bei einer allgemeiner ansprechenden Form zugleich auch einen bestimmter ausgeprägten, sinnvolleren Inhalt zu verschaffen.

Die schlesischen Kriege Friedrichs des Grossen, welche von 1740 bis 1763 Deutschland fast fortwährend in Spannung und Aufregung erhielten, mussten das fernere Gedeihen jener „Frischen Clavierfrüchte“ nicht wenig hemmen. Dennoch suchte man auch in dieser bewegten Zeit die Liebe zur Musik besonders durch periodische **Wochen- und Monatsblätter** wach zu erhalten, in denen die bedeutenderen Tonsetzer Gelegenheit fanden, Compositionen aller Art zu veröffentlichen, für welche sie, jener Zeitumstände wegen, ausserdem schwerlich einen Verleger gefunden haben würden. Zu den bemerkenswerthesten solcher Sammlungen, in welche auch Claviercompositionen aufgenommen wurden, oder die eigens nur für diese bestimmt waren, und die noch während des siebenjährigen Krieges, bis etwa 30 Jahre nach demselben herausgegeben wurden, gehören folgende: Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern (der Herausgeber war F. W. Marpurg), Berlin, Birnstiel, 1760—1763, neun Sammlungen; Musikalisches Mancherley, vier Stücke, Berlin, Winter, 1762—1765; Musikalisches Vielerley, herausgegeben von C. P. Em. Bach. Hamburg, Bock, 1770; Blumenlese für Clavierliebhaber, 5 Jahrgänge, Speyer, Bossler, 1782—1787; Claviermagazin für Kenner und Liebhaber, herausgegeben von Rellstab, vier Sammlungen, 1787—1788; Neue musikalische Zeitschrift zur Beförderung und Unterhaltung in der Einsamkeit beim Clavier für Geübte und Ungeübte, Halle, Hendel, 1792; ferner sind hier zu erwähnen: Sammlung vermischter Clavierstücke von verschiedenen Tonkünstlern, zwei Theile, Hannover, Schmidt, 1782 und 1783; folgende, in Leipzig bei Breitkopf erschienene Sammlungen: Raccolta delle più nuove composizioni di Clavicembalo, 2 Tomi, 1756 und 1757, herausgegeben von F. W. Marpurg; Wöchentlicher musikalischer Zeitvertreib, vier Theile, 1760 und 1761, und Musikalisches Magazin, acht Stücke, 1763; und endlich die vorzügliche Sammlung: Oeuvres mêlées contenant VI Sonates pour le clavessin d'autant de plus célèbres compositeurs, rangés en ordre alphabétique, Nürnberg J. U. Haffner, welche in 12 Partien 36 Claviersonaten enthält und in den Jahren von 1755 bis 1765 herausgegeben zu sein scheint.

Die **Kunstformen,** welche in diesen Sammelwerken sowohl, wie auch in den bis um 1790 besonders erschienenen und hier noch nicht erwähnten Claviercompositionen bearbeitet wurden, bestehen in Fugen und anderen, immer seltener werdenden und endlich fast ganz ver-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schwindenden contrapunktisch gesetzten Tonstücken; in einzelnen Märschen, Polonaisen, Menuetten u. s. f., oder in Suiten, welche mehrere dergleichen Tanzformen zusammenfassen; in sogenannten „galanten Variationen“ oder „Veränderungen,“ die nur auf äusseren Klangeffect berechnet sind und ausserdem wenig Interesse darbieten; in kleineren lied- oder rondoförmigen Salonstücken und in den für uns besonders wichtigen und nunmehr in immer grösserer Anzahl auftretenden Claviersonaten. Da, wie bemerkt, mit der weiteren Verbreitung der Harmonie- oder Generalbasslehre der strenge contrapunktische Satz in den Claviercompositionen nach und nach aufgegeben wurde, so liegt den meisten jener Tonsätze die Zweistimmigkeit zu Grunde; einer herrschenden Oberstimme ist ein mehr oder minder interessanter Bass beigegeben, der sich bald in gebrochenen Accorden bewegt, bald dieselben im Zusammenklange hören lässt. Zuweilen werden denn auch beiden Händen vollere Harmonien zugetheilt, doch selbst in den hauptsächlich drei- oder vierstimmig gehaltenen, selteneren Tonsätzen sind die Mittelstimmen ohne contrapunktische Selbständigkeit und nur als harmonische Füllstimmen behandelt. Unter den Componisten jener Tonstücke treten folgende besonders hervor:

Gottfried Heinrich Stölzel (1690—1749), Sachsen-Gothaischer Hofcapellmeister, von welchem jedoch erst nach seinem Tode in dem „Musikalischen Allerley“ 1761, p. 48 eine originelle Enharmonische Claviersonate gedruckt wurde. Dieselbe besteht aus einem in vierstimmigen Accorden arpeggirten Largo in Cmoll im Viervierteltakte, einer dreistimmigen enharmonischen Fuge im Zweivierteltakte, deren Zwischensätze zuweilen durch vollere Accorde gekräftigt werden, und einem mit Dolce überschriebenen, in oben angegebener Weise zweistimmig gehaltenen Satze im Dreiachteltakte, der enharmonisch klagend das interessante Tonstück in Cmoll beschliesst. Die Enharmonik aber zeigt sich darin, dass ein Accord, wie z. B. fis a c es, durch die Folge genöthigt wird, nach ges b des e überzugehen, wobei denn der Ton fis enharmonisch in ges umgewandelt wird u. s. f. Stölzels Nachfolger in Gotha war **Georg Benda** (1721—1795), und von diesem erschienen 1757 in Berlin bei Winter: Sei Sonate per il Cembalo solo, ferner sechs Sammlungen vermischter Clavier- und Singstücke, 1781 in Gotha bei Ettinger, und zwei Concerti per il Cembalo mit Begleitung des Streichquartetts, 1779 in Leipzig bei Schwickert. Diese Clavierwerke bekunden schon in erfreulicher Weise das Streben des berühmten Urhebers des Monodrama und Melodrama in Deutschland,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auch den Instrumentalsätzen einen bestimmten und verständlichen Ausdruck zu verleihen. Ebenso wird der Sachsen-Weimarische Hofcapellmeister **Ernst Wilhelm Wolf** (1735—1762) von Gerber im alten Tonkünstlerlexicon als einer unserer classischen und originalsten Componisten bezeichnet; er veröffentlichte neben mehreren Clavierconcerten verschiedene Hefte mit je sechs Claviersonaten zu Leipzig in den Jahren 1774, 1775 und 1779; ferner eine „Sonatine und vier affectvolle Sonaten für's Clavier," Leipzig, 1785, und endlich eine der frühesten in Deutschland gedruckten **Claviersonaten für vier Hände,** Leipzig, 1784. Ein Heft mit ernst und tüchtig gearbeiteten Tonstücken solcher Art erschien ein Jahr früher von dem Domorganisten zu Halberstadt, **Christian Heinrich Müller,** unter dem Titel: „Drey Sonaten fürs Clavier als Doppelstücke für zwey Personen mit vier Händen, Dessau, 1783."

Als das Haupt jener älteren Clavierschule, unter dessen Einfluss alle die lebenvolleren Compositionen des Zeitraumes von 1750 bis um 1790 geschaffen wurden und dessen durchgreifende Reform des Clavierspiels erst das Erblühen eines schönen Claviersatzes ermöglichte, haben wir **Carl Philipp Emanuel Bach,** den Sohn des grossen Sebastian, zu betrachten. Er wurde 1714 zu Weimar geboren und der Vater selbst unterrichtete ihn frühzeitig im Clavierspielen und in der Composition. Obgleich er mit einer reichen Phantasie begabt war und jene hochwichtigen Lehren wohl in sich aufgenommen hatte, so wurde es ihm doch klar, dass in den Werken seines Vaters die Kunst des Contrapunktes ihre möglich höchste Vollendung erreicht hatte, er sich also eine andere Bahn brechen, namentlich den für das Clavier bestimmten Compositionen eine andere Richtung geben müsse, um denselben wiederum ein neues Interesse abzugewinnen. Er beschäftigte sich demnach ganz besonders mit den Grundsätzen des „Accompagnements," nach welchen eine hervortretende Hauptmelodie zwar harmonisch unterstützt, jedoch nicht von eben so bedeutenden selbständigen Stimmen umgeben wird, ergründete den Charakter der leichtverhallenden Töne des Clavichordes, liess in seinen in diesem Sinne geschaffenen Compositionen melodisch und rhythmisch ansprechende Melodien auftreten, auf die mannigfaltigste Weise gebrochene oder arpeggirte Accorde ertönen, effectvolle und doch leicht ausführbare Passagen dahinrollen, die schüchternen Töne des Clavichordes oft durch Vorschläge, Mordenten und Triller mehr hervortreten, und trachtete vorzüglich dahin, durch seine Compositionen sowohl, wie durch seine Vorträge auf das Gemüth der Zuhörer zu wirken. Die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Form, welche er in seinen zahlreichen, zum Theil auf eigene Kosten herausgegebenen Claviercompositionen am meisten und glücklichsten bearbeitete, war die der **Sonate**, und er war es, welcher in beharrlicher Ausdauer dieselbe endlich zu einem aus drei Sätzen bestehenden Tonstücke gestaltete, deren erster, in oben erwähnter Sonatenform, den Zuhörer zum Vertrauten eines warm und lebendig ausgesprochenen Seelenzustandes macht, während der zweite, das Adagio oder Andante, jene Gemüthsstimmung im Gegensatze zu den beiden anderen in ruhigerer Auffassung beleuchtet, und der dritte, das Finale oder Rondo, dieselbe eindringlich und wiederholt in gesteigerter Bewegung zum Ausdruck bringt. Ein charakteristischer Hauptgedanke in der Haupttonart ist der Träger des ersten Satzes, ein gegensätzliches zweites Thema ist in demselben jedoch noch nicht vorhanden, es wird durch den modulatorischen Gegensatz ersetzt, indem die bewegteren Gänge des ersten Theiles der Sonate sich nach der Tonart der Oberdominante, oder bei Sätzen in einer Molltonart auch nach der parallelen Durtonart wenden und denselben darin beschliessen; der zweite Theil wird sodann nach einer thematischen Bearbeitung der vorhergegangenen Motive und nach der Wiederkehr des Hauptgedankens ähnlich wie der erstere fortgeführt, nunmehr aber in der Haupttonart beendet. Ebenso gab Emanuel Bach dem „**Rondo,**“ in welchem das Hauptthema in der Haupttonart nach verschiedenen modulirenden Zwischensätzen drei Mal oder öfter noch wiederkehrt, erst die Ausdehnung und Selbständigkeit eines für sich bestehenden verständlichen Tonstückes. Wir finden dergleichen in seinen sechs Sammlungen von Claviersonaten, Rondo's und freien Fantasien. Emanuel gebraucht bald den zwei-, bald den drei- oder vierstimmigen Satz zur Fortführung seiner Ideen, unterstützt zuweilen eine Hauptmelodie nur durch die Bassstimme, gibt aber oftmals dem Claviere auch vollere und kräftigere Accorde zur Ausführung.

Am Hofe Friedrichs II. wurde damals die Musik ausserordentlich geliebt und gepflegt und die königliche Residenz dadurch zum Versammlungsort der bedeutendsten einheimischen und fremden Tonkünstler erhoben. Auch der zum vollendeten Musiker herangebildete Emanuel Bach begab sich im Jahre 1738 nach Berlin, erhielt jedoch erst zwei Jahre später eine Anstellung als Kammermusicus und Hofcembalist, als welcher er auch des Königs eigene Flötenvorträge zu begleiten hatte. Obgleich er nun die grossen Eigenschaften jenes Monarchen verehrend anerkannte, wollte er sich doch keinen seiner Machtsprüche in künstlerischen Angelegenheiten gefallen lassen. Er

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

äusserte hierüber, dass der vom Himmel begünstigte Künstler ein freier Weltbürger sei und keine anderen, als die eigenen Gesetze anzuerkennen habe. Solche Ansichten mussten freilich häufige Conflicte mit jenem nach anderen Principien regierenden Staatsoberhaupte herbeiführen, dennoch achtete dieser die ausserordentliche musikalische Begabung seines Kammervirtuosen, dessen geistvolle Compositionen jedoch in Berlin damals durchaus keinen Beifall finden konnten. Im Jahre 1745 wurde **Christoph Nichelmann** (1717—1762), ein Schüler Sebastian Bachs und seines Sohnes Friedemann, als zweiter Hofcembalist angestellt. Von den Compositionen desselben wurden mehrere in dem Musikalischen Allerley 1761 und 1762 zu Berlin, sowie zwölf Sonaten in zwei Abtheilungen zu Nürnberg gedruckt. Als er 1756 jenen Posten verliess, trat **Carl Fasch** (1736—1800), welcher später der Gründer der Berliner Singakademie wurde, an seine Stelle und wurde dem Könige ein nachgiebigerer Begleiter seiner nicht immer im strengsten Tempo ausgeführten Flötenvorträge, als Emanuel Bach. Der gediegene Componist einer sechzehnstimmigen Messe, Carl Fasch, ist zugleich einer der geschmackvollsten Claviercomponisten jener Zeit, wie die in den Sammlungen Musikalisches Mancherley von 1762 und Musikalisches Vielerley von 1770 abgedruckten und ebenso die nach seinem Tode in Berlin bei Rellstab 1805 herausgegebenen vier Sonaten bezeugen. Die beiden Sonaten aus dem Jahre 1770 bestehen ebenfalls schon aus drei Sätzen, wie oben angegeben, und zeigen neben einer claviermässig glänzenden Spielweise zugleich einen anziehenden, verständlichen Inhalt. Auch der ausgezeichnete Theoretiker und Musikhistoriker **Friedrich Wilhelm Marpurg** lebte von 1749 bis zu seinem im Jahre 1795 erfolgten Tode in Berlin und hat sich neben mehreren contrapunktischen Arbeiten ebenfalls in freieren Claviercompositionen, jedoch nicht mit besonderem Glücke versucht. Von ihm erschienen: Fughe e Capricci für Clavier oder Orgel, Berlin, Hummel, 1777; 6 Sonate per il Cembalo, Nürnberg 1756; Clavierstücke für Anfänger und Geübtere, mit einem praktischen Unterricht, Berlin, Haude und Spener, 1762, in drei Theilen. Im Jahre 1758 trat **Johann Philipp Kirnberger** (1721—1783), ein Schüler von Sebastian Bach, als Hofmusicus und Cembalist in die Dienste der Prinzessin Amalie von Preussen, und auch von diesem berühmten Theoretiker sind in den erwähnten Sammlungen zahlreiche Menuetten, Polonaisen und ähnliche Tänze, ebenso „Veränderungen," figurirte Choräle und andere für das Clavier bestimmte Compositionen abgedruckt. Die contrapunktische Schreibweise sagte ihm jedoch mehr

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zu, als der galante Clavierstil; von seinen Tonstücken haben daher nur die Vier Sammlungen Clavierübungen nach der Bachischen Applicatur, in einer Folge von den leichtesten bis zu den schwersten Stücken, Berlin, 1762—1764, des darin angegebenen Fingersatzes wegen noch einen Werth für uns. Endlich kam noch Sebastians ältester Sohn **Wilhelm Friedemann Bach** (1710—1784), von dem Emanuel rühmte, dass er der Einzige sei, der seinen Vater im Orgelspiele zu erreichen vermöchte, und welcher zwanzig Jahre als Organist zu Halle gelebt hatte, im Jahre 1774 nach Berlin und ist nicht allein als genialer Clavierspieler, sondern auch als kühn harmonisirender Claviercomponist hier zu erwähnen. Er widmete der Prinzessin Amalie im Jahre 1778 Acht Fugen, die jedoch erst in neuerer Zeit, ebenso wie zwölf seiner Polonaisen für das Clavier, in Leipzig bei Peters gedruckt wurden. Der bei seinen Lebzeiten von ihm veröffentlichten Compositionen sind nur äusserst wenige: Sonate pour le Clavecin, Halle, 1739, und Nr. 1 aus: Sei Sonate per il Cembalo, Dresden, 1745; doch besitzt die königliche Bibliothek zu Berlin deren handschriftlich noch eine grosse Anzahl. Friedemann Bach starb zu Berlin in der grössten Dürftigkeit, denn sein Bruder Emanuel hatte schon 1767 diese Stadt, in welcher er neunundzwanzig Jahre gewirkt und die seine grossen Verdienste so wenig anerkannt hatte, verlassen, um eine durch Telemanns Tod erledigte Musikdirectorstelle in Hamburg anzunehmen. Auch hier war der geisteslebendige Künstler noch einundzwanzig Jahre lang thätig und starb 1788 als einer unserer fruchtbarsten, erfindungs- und einflussreichsten Tonsetzer. Er hinterliess mehr als 300 Tonwerke für das Clavier, worunter 52 Concerte, die jedoch nur zur Wirkung auf ein grosses Publicum berechnet zu sein scheinen, und von denen nur 9 gedruckt wurden; so die letzteren derselben unter dem Titel: Sei Concerti per il Cembalo concertato accompagnato da due Violini, Violetta e Basso; con due Corni e due Flauti per rinforza etc. Hamburg, 1772, auf Kosten des Autors. Seine ersten, dem Könige von Preussen gewidmeten VI Sonaten erschienen 1742 in Nürnberg bei Schmidt; Sei Sonate per Cembalo, opera II^{da}, dem Herzog Carl Eugen von Württemberg zugeeignet, Nürnberg 1744, auf Kosten des Kupferstechers J. W. Windter; 10 Sonaten in den oben erwähnten Oeuvres mêlées, Nürnberg, Haffner, 1755 u. f.; Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen, der Prinzessin Amalie von Preussen zugeeignet, Berlin 1759, Winter; Zwei Fortsetzungen hierzu ebd. 1761 und 1763; Una Sonata per il Cembalo solo in C moll, Leipzig und Dresden bei Breitkopf, 1785; Sei Sonate per il Cembalo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

solo all' uso delle donne, Riga, Hartknoch, 1786; Sechs Sammlungen von Claviersonaten, freyen Fantasien und Rondos „für Kenner und Liebhaber," auf Pränumeration im Verlage des Autors herausgegeben in Leipzig von 1779—1787. Die zweite dieser Sammlungen, von 1781, trägt den Titel: Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-piano. Seine Clavierwerke bestehen ferner aus Quartetten, Trio's und Duo's für das Clavier und verschiedene andere Instrumente, von denen jedoch nur ein geringer Theil gedruckt wurde; ferner aus Sonaten, Variationen und kleineren Tonstücken, die in den erwähnten Sammlungen jener Zeit zerstreut sind. So enthalten z. B. die Stücke 25, 26 und 27 des Musikalischen Allerley's von 1761 eine „Claviersonate von Herrn Carl Philipp Emanuel Bach", welche aus einer Allemande, Courante, Sarabande, einem Menuet mit zwei Trio's und einer Gique besteht, also eine Suite bildet, die sich seinen schwungvollsten Compositionen anreiht und den von ihm in Wirkung gesetzten freieren und fliessenderen Clavierstil, im Gegensatze zu der streng contrapunktischen Arbeit seines Vaters in Werken ähnlicher Form, ansprechend entfaltet.

Eben so nachhaltig wie durch seine lebensvollen Compositionen wirkte Emanuel auch durch ein 1753 zu Berlin herausgegebenes theoretisch-praktisches Werk: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen." Er handelt darin von der rechten Fingersetzung nach den Grundsätzen seines Vaters, regelt die Ausführung der vielen damals üblichen Verzierungen oder Manieren besonders nach französischen Meistern und spricht sich schliesslich in scharfsinniger Weise über den guten Vortrag aus. Zunächst giebt er die richtige **Haltung der Hände und der Finger** an, räth die linke der rechten Hand gleich auszubilden, und bezweckt durch seine geordneten Lehren ein rundes, deutliches, natürliches und singendes Spiel herbeizuführen. Sodann empfiehlt er die Uebung auf dem härter zu spielenden Kielflügel sowohl, wie auf dem leicht angebenden Clavichorde, macht den bisher vernachlässigten Daumen nunmehr zum Hauptfinger, welcher indessen, ebenso wie der gleichfalls kürzere kleine Finger, nur „im Nothfalle" auf die für die längeren Mittelfinger bestimmten schwarzen Tasten gesetzt werden soll. Bei den **Vorschlägen** bemerkt er unter Anderm, dass sie jederzeit stärker als die folgende Note angeschlagen und in diese gezogen oder gebunden hineingeführt werden müssen; sie gelten gewöhnlich die Hälfte einer folgenden Note, die aus zwei gleichen Theilen besteht, aber zwei Dritttheile einer folgenden aus ungleichen Theilen bestehenden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Note. Die kurzen Vorschläge sind ein oder mehrere Male geschwänzt und werden dergestalt ausgeführt, dass die folgende Note an ihrer Geltung so unmerkbar als möglich verliert. Zuweilen, so sagt er, giebt man dem langen Vorschlage des Affectes wegen auch mehr als die Hälfte der folgenden Note, ebenso bestimmt die Harmonie oft die Geltung der Vorschläge, denn diese dürfen weder parallele Quinten noch andere Missklänge hervorrufen. Die **Triller,** deren er sehr viele Arten anführt, werden insgesammt durch tr oder ein einfaches Kreuz † angedeutet; der ordentliche Triller aber, bemerkt er, hat eigentlich das Zeichen eines einfachen oder verlängerten ~ ~~~. Dieser nimmt immer seinen Anfang von der Secunde über dem durch ihn ausgeschmückten Tone. Ist der Triller „etwas lang“ oder folgt ihm ein Sprung, so hat er allezeit einen Nachschlag, und nur wenn die Note mit dem Triller um eine Secunde fällt, bekommt er keinen Nachschlag. Schon ein mittelmässig Ohr, so sagt Emanuel, wird allezeit empfinden, wo der Nachschlag gemacht werden kann oder nicht. Chromatische Noten bei dem Triller oder dessen Nachschlage, die nicht angedeutet sind, muss man aus der Folge oder der Modulation herleiten; im Allgemeinen darf in den Intervallen des Trillers und seines Nachschlages nicht das Verhältniss einer übermässigen Secunde hervorgerufen werden; ein Triller auf der Note fis in G moll würde demnach nicht die Note es, sondern ♮ e zum Nachschlag erhalten u. s. f. Merkwürdig sind folgende von Bach erwähnte Fingersetzungen bei gewissen Trillern (S. 54 der dritten Auflage von 1787): Wenn der obere Ton eines Trillers auf eine schwarze Taste fällt (z. B. auf es) und der untere auf eine weisse (z. B. auf d), so ist es nicht unrecht, in der linken Hand den Triller mit dem zweiten Finger (für es) und dem Daumen (für d) zu machen. „Einige Personen pflegen auch zu ihrer Bequemlichkeit, zumal, wenn das Griffbrett hart ist, mit der rechten Hand die Triller mit dem dritten und fünften, oder zweiten und vierten zu machen.“ Der **Vortrag,** bemerkt er weiterhin, besteht in der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affecte dem Gehöre empfindlich zu machen, denn durch denselben kann ein und derselbe Gedanke eine ganz verschiedene Bedeutung erhalten. Man nehme ein Adagio also nicht zu hurtig, ein Allegro nicht zu langsam; gebe allen Noten ihre gehörige Stärke, und drücke sich überhaupt rein, fliessend und deutlich aus. „Aus der Seele aber muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel,“ denn ein Musicus kann nicht anders rühren, er sey denn selbst gerühret, und muss sich selbst in alle Affecte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

setzen können, welche er bei den Zuhörern erregen will. — Ein zweiter Theil dieses Werks, welcher 1762 in Berlin herausgegeben wurde, enthält die Lehre vom Accompagnement und der freien Fantasie. In der Einleitung bemerkt Emanuel: „Der heutige Geschmack hat einen ganz anderen Gebrauch der Harmonie als vordem eingeführt. Unsere Melodien, Manieren und der Vortrag erfordern daher oft eine andere Harmonie, als die gewöhnliche. Diese Harmonie ist bald schwach, bald stark, folglich sind die Pflichten eines Begleiters heut zu Tage (2. Auflage 1797) von einem weit grösseren Umfange als ehemals, und die bekannten **Regeln des Generalbasses** wollen nicht mehr zureichen und leiden auch oft eine Abänderung.“ Er giebt in der Folge auch die bis dahin eben nur von ihm zuweilen benutzten kühnsten Auflösungen dissonirender Accorde, betrachtet aber diese sowohl als die consonirenden noch nicht in dem Zusammenhange eines Grundaccordes mit seinen verschiedenen Lagen oder Umkehrungen; ebenso behandelt er Vorhalte vor Dreiklängen oder Septimenaccorden noch als besondere harmonische Körper unter dem Namen: Secundquintenaccord, Secundterzaccord, Sextseptimenaccord, Quartseptimenaccord u. s. f. Die **freien Fantasien**, bemerkt er weiterhin, sind entweder Vorspiele, die auf den Inhalt eines folgenden Stückes vorbereiten sollen und demnach auch den Charakter des letzteren tragen müssen, oder aber aus dem Stegreif erfundene Tonstücke, die keine bestimmte Takteintheilung enthalten, und in denen nicht allein in die verwandten, sondern auch in alle übrigen Tonarten übergegangen werden kann. Durch eine richtige Kenntniss und einen muthigen Gebrauch der Harmonie, bemerkt er, wird man Meister aller Tonarten, und erfindet sodann auch im galanten Stil Modulationen, die noch nicht dagewesen sind. Auf eine gefällige und überraschende Weise kann der gebildete Musiker sogar auch in gearbeiteten Stücken moduliren, wohin er will, denn „Klugheit, Wissenschaft und Muth leiden keine solche eingeschränkte Ausweichungen, dergleichen unsere Alten vorschrieben.“

Die bemerkenswerthesten und einflussreichsten deutschen **Clavierschulen** und von der Kunst des Clavierspiels handelnden Werke jener früheren Periode erschienen in ihren ersten Auflagen wie folgt nach einander:

1738. **Franz Anton Maichelbeck**, Musikdirector zu Freiburg: Die auf dem Clavier lehrende Cäcilia, welche guten Unterricht ertheilet, wie man nicht allein im Partiturschlagen mit drei und vier Stimmen spielen, sondern auch, wie man der Partitur-Schlag-Stücke

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Note. Die kurzen Vorschläge sind ein oder mehrere Male geschwänzt und werden dergestalt ausgeführt, dass die folgende Note an ihrer Geltung so unmerkbar als möglich verliert. Zuweilen, so sagt er, giebt man dem langen Vorschlage des Affectes wegen auch mehr als die Hälfte der folgenden Note, ebenso bestimmt die Harmonie oft die Geltung der Vorschläge, denn diese dürfen weder parallele Quinten noch andere Missklänge hervorrufen. Die **Triller,** deren er sehr viele Arten anführt, werden insgesammt durch tr oder ein einfaches Kreuz † angedeutet; der ordentliche Triller aber, bemerkt er, hat eigentlich das Zeichen eines einfachen oder verlängerten ∿ ∿∿. Dieser nimmt immer seinen Anfang von der Secunde über dem durch ihn ausgeschmückten Tone. Ist der Triller „etwas lang" oder folgt ihm ein Sprung, so hat er allezeit einen Nachschlag, und nur wenn die Note mit dem Triller um eine Secunde fällt, bekommt er keinen Nachschlag. Schon ein mittelmässig Ohr, so sagt Emanuel, wird allezeit empfinden, wo der Nachschlag gemacht werden kann oder nicht. Chromatische Noten bei dem Triller oder dessen Nachschlage, die nicht angedeutet sind, muss man aus der Folge oder der Modulation herleiten; im Allgemeinen darf in den Intervallen des Trillers und seines Nachschlages nicht das Verhältniss einer übermässigen Secunde hervorgerufen werden; ein Triller auf der Note fis in Gmoll würde demnach nicht die Note es, sondern ♮ e zum Nachschlag erhalten u. s. f. Merkwürdig sind folgende von Bach erwähnte Fingersetzungen bei gewissen Trillern (S. 54 der dritten Auflage von 1787): Wenn der obere Ton eines Trillers auf eine schwarze Taste fällt (z. B. auf es) und der untere auf eine weisse (z. B. auf d), so ist es nicht unrecht, in der linken Hand den Triller mit dem zweiten Finger (für es) und dem Daumen (für d) zu machen. „Einige Personen pflegen auch zu ihrer Bequemlichkeit, zumal, wenn das Griffbrett hart ist, mit der rechten Hand die Triller mit dem dritten und fünften, oder zweiten und vierten zu machen." Der **Vortrag,** bemerkt er weiterhin, besteht in der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affecte dem Gehöre empfindlich zu machen, denn durch denselben kann ein und derselbe Gedanke eine ganz verschiedene Bedeutung erhalten. Man nehme ein Adagio also nicht zu hurtig, ein Allegro nicht zu langsam; gebe allen Noten ihre gehörige Stärke, und drücke sich überhaupt rein, fliessend und deutlich aus. „Aus der Seele aber muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel," denn ein Musicus kann nicht anders rühren, er sey denn selbst gerühret, und muss sich selbst in alle Affecte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

setzen können, welche er bei den Zuhörern erregen will. — Ein zweiter Theil dieses Werks, welcher 1762 in Berlin herausgegeben wurde, enthält die Lehre vom Accompagnement und der freien Fantasie. In der Einleitung bemerkt Emanuel: „Der heutige Geschmack hat einen ganz anderen Gebrauch der Harmonie als vordem eingeführt. Unsere Melodien, Manieren und der Vortrag erfordern daher oft eine andere Harmonie, als die gewöhnliche. Diese Harmonie ist bald schwach, bald stark, folglich sind die Pflichten eines Begleiters heut zu Tage (2. Auflage 1797) von einem weit grösseren Umfange als ehemals, und die bekannten **Regeln des Generalbasses** wollen nicht mehr zureichen und leiden auch oft eine Abänderung.“ Er giebt in der Folge auch die bis dahin eben nur von ihm zuweilen benutzten kühnsten Auflösungen dissonirender Accorde, betrachtet aber diese sowohl als die consonirenden noch nicht in dem Zusammenhange eines Grundaccordes mit seinen verschiedenen Lagen oder Umkehrungen; ebenso behandelt er Vorhalte vor Dreiklängen oder Septimenaccorden noch als besondere harmonische Körper unter dem Namen: Secundquintenaccord, Secundterzaccord, Sextseptimenaccord, Quartseptimenaccord u. s. f. Die **freien Fantasien**, bemerkt er weiterhin, sind entweder Vorspiele, die auf den Inhalt eines folgenden Stückes vorbereiten sollen und demnach auch den Charakter des letzteren tragen müssen, oder aber aus dem Stegreif erfundene Tonstücke, die keine bestimmte Takteintheilung enthalten, und in denen nicht allein in die verwandten, sondern auch in alle übrigen Tonarten übergegangen werden kann. Durch eine richtige Kenntniss und einen muthigen Gebrauch der Harmonie, bemerkt er, wird man Meister aller Tonarten, und erfindet sodann auch im galanten Stil Modulationen, die noch nicht dagewesen sind. Auf eine gefällige und überraschende Weise kann der gebildete Musiker sogar auch in gearbeiteten Stücken moduliren, wohin er will, denn „Klugheit, Wissenschaft und Muth leiden keine solche eingeschränkte Ausweichungen, dergleichen unsere Alten vorschrieben.“

Die bemerkenswerthesten und einflussreichsten deutschen **Clavierschulen** und von der Kunst des Clavierspiels handelnden Werke jener früheren Periode erschienen in ihren ersten Auflagen wie folgt nach einander:

1738. **Franz Anton Maichelbeck**, Musikdirector zu Freiburg: Die auf dem Clavier lehrende Cäcilia, welche guten Unterricht ertheilet, wie man nicht allein im Partiturschlagen mit drei und vier Stimmen spielen, sondern auch, wie man der Partitur-Schlag-Stücke

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

verfertigen und allerhand Läufer finden könne. Darneben auch die Regeln zum Componiren sowohl von dem Contrapunkt, als nach dem jetziger Zeit üblichen Kirchen- und Theatral-Style, mit Beifügung vieler Exempeln, nebst denen acht Choral-Tönen, mit Schlagstücken an die Hand giebt, in drei Theile abgetheilet, als I. de clavibus, mensuris et notarum valore; II. de fundamentis partiturae; III. mit exemplis tonorum et versuum. op. II, Augsburg, Lotter.

1750. **Friedrich Wilhelm Marpurg,** Kriegsrath und musikalischer Schriftsteller in Berlin: Die Kunst, das Clavier zu spielen. Erster Theil; Zweiter Theil: Vom Generalbass, 1755, Berlin. Unter dem Namen des kritischen Musicus an der Spree herausgegeben.

1753. **Carl Philipp Emanuel Bach,** Kammervirtuose in Berlin: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und acht Probestücken in sechs Sonaten erläutert. Erster Theil, Berlin; Zweiter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freien Fantasie abgehandelt wird. Berlin, 1762, Winter.

1755. **Friedrich Wilhelm Marpurg:** Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäss entworfen. Berlin, Haude und Spener.

1765. **Georg Simon Löhlein,** Capellmeister zu Danzig: Clavierschule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit praktischen Beispielen erklärt. Leipzig; Zweiter Band, 1781.

1767. **Johann Samuel Petri,** Cantor zu Bautzen: Anleitung zur praktischen Musik. Lauban, Wirthgen. Handelt in deutlicher und gründlicher Weise von der Musik überhaupt, vom Generalbasse, von der Orgel, vom Claviere und von allen übrigen Clavierinstrumenten und deren Behandlung und anderen Instrumenten.

1789. **Daniel Gottlob Türk,** Musikdirector zu Halle: Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende. Leipzig und Halle, auf Kosten des Verfassers; in Commission bei Schwickert in Leipzig.

Das nächste, im Jahre 1804 in Jena herausgegebene Werk ähnlichen Inhalts von **A. E. Müller** zeigt schon den Titel: Clavier- und Fortepiano-Schule. Türk aber, der das Fortepiano ebenfalls kannte, bevorzugt in seiner Schule entschieden noch das Clavichord oder eigentliche Clavier, „denn auf keinem andern Clavierinstrumente lässt sich die Feinheit im Vortrage so gut erwerben, als auf diesem. Ein gutes Clavichord," bemerkt er, „muss einen starken, vollen, aber zugleich angenehmen und singenden Ton haben, welcher sich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nicht gleich nach dem Anschlage der Tasten wieder verliert, sondern von den tiefsten bis zu den mittleren Tönen wenigstens vier bis sechs Achtel lang in einem mässig langsamen Adagio fortklingt, und die **Bebung** deutlich hören lässt.“ Diese Bebung aber ist eine Spielmanier, die sich auf unserem heutigen Fortepiano nicht ausführen lässt. Bei jenen Clavieren wurde nämlich durch das Anschlagen einer Taste ein Metallstift (oder eine ähnliche Tangente) gegen die Saite gedrückt, der diese zum Tönen brachte und erst dann wieder verliess, wenn der Finger von der Taste genommen wurde. Marpurg giebt in seiner Kunst das Clavier zu spielen (4. Auflage 1762) das Zeichen ⌒ für die Bebung (französisch balancement) über einer halben Note an, und als „effectus“ zeigt er vier einzelne Achtelnoten auf gleicher Notenstufe, über welchen dasselbe Zeichen befindlich. Etwas bestimmter erklärt **Georg Friedrich Wolf** in seiner Schrift: Kurzer, aber deutlicher Unterricht im Clavierspielen, Göttingen, 1783, diese Spielmanier: „Die Bebung (welche durch Punkte ...., die über einer halben oder ganzen Note stehen, angedeutet wird) macht man, wenn man den Ton mit dem darauf liegenbleibenden Finger gleichsam wiegt; dass dies sanft geschehen müsse, versteht sich von selbst.“

Die früheste Composition, auf deren Titel das nur langsam, nach und nach Eingang findende **Fortepiano** erwähnt wird, ist vielleicht die folgende: Duetto für zwey Claviere, zwey Fortepiano oder zwey Flügel von **Johann Gottfried Müthel,** Riga, Hartknoch, 1771. Der Verfasser dieses Werkes, ein Schüler von Sebastian Bach, war Organist an der Hauptkirche zu Riga, und liess ausserdem noch 3 Sonates et 2 Ariosi avec 12 Variations pour le Clavessin, Nürnberg bei Haffner, und 2 Concerti per il Cembalo, Riga 1767, drucken. In seiner Manier nähert sich Müthel seinem Freunde Emanuel Bach, schreibt jedoch „weniger sanft und mehr rauschend.“ Burney fand seine Arbeiten zwar schwieriger als die von Händel, Scarlatti, Schobert und Emanuel Bach, aber so voll von neuen Gedanken, von Anmuth und Kunstfertigkeit, dass er sie unter die grössten Producte seiner Zeit rechnete.

Emanuel Bach bediente sich bis zu seinem Tode eines Silbermann'schen Clavichordes. Den damals gleichfalls sehr verbreiteten Kielflügel mit seinem rauschenden Tone fand er nicht geeignet für das feinere Clavierspiel, und über das **Fortepiano** äussert er sich 1787 in der 3. Auflage seines Versuches über die wahre Art, das Clavier zn spielen, folgendermassen: „Die neueren Fortepiano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudirt werden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

muss. Sie thun gut beim allein spielen und bei einer nicht gar zu stark besetzten Musik; ich glaube aber doch, dass ein gutes **Clavichord,** ausgenommen, dass es einen schwächeren Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein, und überdem noch die Bebung und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlage noch jeder Note einen Druck geben kann. Das Clavichord ist also das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist.“ Von den Kritikern seiner Zeit hatte Emanuel Bach viele Kränkungen zu erleiden; sie warfen ihm jenen leichten, ungelehrten Stil vor, welchen sich doch selbst Meister wie Haydn und Mozart zum Muster nahmen, ferner die damals als Härten erscheinenden harmonischen Kühnheiten, welche später unsere Harmonie- und Modulationslehre bereichert und erweitert haben. Dr. Burney sah ihn 1773 in Hamburg und ist der Meinung, dass selbst seine Feinde sich mit jenen freieren Compositionen ausgesöhnt haben würden, wenn sie dieselben von ihrem Schöpfer auf seinem Silbermann'schen Clavichorde mit der ihm eigenen Zartheit und Lebendigkeit hätten ausführen hören. Emanuel selbst äusserte, dass er sich stets bemüht hätte, sangbar für das Clavier zu setzen und durch seinen Vortrag das Herz zu rühren. Er wurde damals durch jene Angriffe nicht mehr berührt, denn, bemerkte er, seit ich fünfzig Jahre alt bin, habe ich jeden Ehrgeiz aufgegeben und will in Ruhe leben, da ich nicht weiss, wie nahe mir mein Ende bevorsteht.

Zu den vorzüglichsten Schülern Emanuels gehörten die später noch zu erwähnenden Tonkünstler **Johann Wilhelm Hässler** (1747—1822), **Nicolaus Joseph Hüllmandel** (1751—1823) und sein hier noch besonders hervorzuhebender jüngerer Bruder **Johann Christian Bach.** Dieser wurde 1735 in Leipzig geboren und ging nach des Vaters Tode zu seinem Bruder Emanuel nach Berlin, um dessen Unterricht im Clavierspiel und in der Composition zu geniessen. Im Jahre 1754 wandte er sich nach Mailand, wo er Organist an der Hauptkirche wurde, ging sodann 1759 nach London und starb daselbst als Musikmeister der Königin im Jahre 1782. Seine Clavierwerke, welche in London, Berlin, Amsterdam und Paris gedruckt wurden, bestehen in achtzehn Clavierconcerten, achtundzwanzig Claviertrio's, einer Sonate für zwei Flügel, einer anderen zu vier Händen, und in zwölf Sonaten für das Clavier allein. Gerber schreibt 1790 vorzüglich ihm den stärkeren Anwachs der Clavierliebhaber und Liebhaberinnen in seinen Tagen zu, denn „das naive Tändelnde, die lebhafte Freude, welche durchaus in seinen Clavierwerken herrscht, hat ihm den Beifall bei-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Geschlechter jeder Nation zu eigen gemacht, und nicht so bald war eins seiner Werke erschienen, als es auch die Hände der Liebhaber allgemein beschäftigte.“ Von seinen Sonaten liegt mir eine Ausgabe ohne Ortsangabe mit folgendem Titel vor: Six Sonates pour le Clavecin ou le Pianoforte, dédiées à S. A. le Duc Ernest de Mecklenbourg etc. Major général des armées de S. M. Britannique; comp. par Jean Chrétien Bach, maître de musique de S. M. la reine d'Angleterre. Oeuvre V. Aus der Widmung sowohl, wie aus dem werthvollen, von Cipriani gezeichneten und von Bartolozzi gestochenen Titel (beide berühmte Künstler lebten seit 1764 in London) geht hervor, dass diese **Sonaten** während seines Aufenthaltes in London herausgegeben worden sind. Sie rechtfertigen nicht allein die günstige Aufnahme, welche seine Compositionen jederzeit bei ihrem Erscheinen gefunden haben, sondern sind auch deshalb noch merkwürdig, weil in denselben der **Hauptsatz** der Sonaten vielleicht zum ersten Male einen bestimmt ausgesprochenen **Nebensatz** erhält. So beginnt z. B. die zweite derselben mit einem Allegro molto in Ddur. Das Hauptthema von vier Takten wird wiederholt, und der Bass tritt sodann zu einer bewegteren Begleitung der rechten Hand hervor, moduliert durch den Dominantseptimenaccord H dis fis a nach Edur, und bildet einen Einschnitt, nach welchem das zweite, von dem Hauptsatze ganz verschiedene Thema in A dur beginnt; dieses endet nach sechzehn Takten in A dur, und ein deutlich ausgesprochener Schlusssatz von vier Takten, die wiederholt werden, schliesst den ersten Theil in der genannten Tonart der Oberdominante ab. Die kurzen Durchführungen des zweiten Theils berühren besonders Hmoll, und mit einer Modulation nach der Haupttonart tritt auch der Hauptsatz der Sonate wiederum auf; das erwähnte Nebenthema und der Schlusssatz werden sodann wie im ersten Theile, nun aber in Ddur wiederholt. Immanuel Faisst führt in seinen vortrefflichen Beiträgen zur Geschichte der Claviersonate (Cäcilia, Band 26, S. 21) mehrere Componisten jener Zeit, und unter diesen besonders Emanuel Bach an, in deren Sonaten zuweilen ebenfalls ein zweites Thema erkennbar zu sein scheint; bei Johann Christian Bach aber wird dasselbe mit einer solchen Bestimmtheit eingeführt und abgeschlossen, dass seine Sonaten schon ganz die später von Mozart consequent für dieselben festgehaltene Form erkennen lassen. Die Zusammenstellung der Sätze in einer Sonate ist bei dem Londoner Bach noch eine sehr verschiedene; so besteht die erste der erwähnten Sonaten aus einem Allegretto und einem Tempo di Minuetto, beide in Bdur;

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die zweite aus einem Allegro di molto in Ddur, einem Andante in Gdur und einem Minuetto in Ddur; die dritte stellt ein Allegro in Gdur und ein Allegretto mit Variationen in derselben Tonart zusammen; die vierte zeigt ein Allegro und ein Rondo in Esdur; die fünfte ein Allegro assai in Edur, ein Adagio in Adur und ein Prestissimo in Edur, und die sechste ein Grave, ein fugirtes Allegro moderato und ein Allegretto in Cmoll.

Wir beschliessen die dem Clavichorde gewidmete erste Abtheilung dieser historischen Skizze mit einem Blicke auf jene Stadt, die sich alsbald zum Mittelpunkte alles musikalischen Lebens in Europa aufschwingen sollte. Wie Sebastian Bach und besonders seine beiden Söhne Friedemann und Emanuel im Norden Deutschlands, so wirkte der ausgezeichnete Theoretiker und Kirchen- und Operncomponist **Johann Joseph Fux** (1660—1741) in Wien durch Lehre und Werke zur Regelung und Verbreitung jener von den Niederländern den Italienern übergebenen und von diesen und den Deutschen weiter ausgebildeten Kunst des Contrapunktes. Zu seinen talentvollsten Schülern gehörten **Gottlieb Muffat,** dessen: Componimenti musicali per il cembalo, Wien 1727, und andere handschriftlich hinterlassene Parthien, Toccaten und Fugen den werthvollsten Clavierstücken jener Zeit beigezählt werden können; und ferner **Georg Christoph Wagenseil** (1688—1779), der besonders durch seine in Wien gedruckten „Sinfonien fürs Clavier mit zwei Violinen und Bass," op. IV u. f., in jener Zeit sehr geschätzt wurde und noch in seinem vierundachtzigsten Jahre mit vielem Feuer Clavier gespielt und Unterricht auf demselben ertheilt haben soll. Ausser den genannten Werken wurden von ihm veröffentlicht: Suavis artificiose elaboratus concentus musicus, continens VI parthias selectas ad clavicymbalum compositas; Bamberg, um 1740; VI Divertimenti da Cembalo, op. I, Wien; ähnliche Tonstücke als op. II und III, und ferner sechs Claviersonaten mit Violine, op. V, zu Paris, woselbst auch mehrere seiner Claviersinfonien gestochen wurden. Auch **Johann Wanhal** (1739—1813) lebte damals in Wien und wurde etwa von 1760 bis 1780 zu den gesuchtesten Modecomponisten gezählt, indem er in seinen Clavierstücken die Tonleitern, gebrochenen Accorde und andere, auch dem mittelmässigen Spieler geläufige Uebungen zu Passagen benutzte, die dem Ohre des Dilettanten brillant und galant erklangen. Zu seinen zahlreichen Compositionen, unter denen sich auch einige claviermässige contrapunktische Arbeiten und mehrere damals sehr geschätzte Lehrwerke vorfinden, gehören die folgenden: 3 Caprices, op. 14, Amsterdam, Hummel, und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ähnliche op. 31, 35 u. f. in Wien bei Cappi, Artaria und Steiner; 36 fortschreitende Clavierstücke, op. 41, Leipzig, Peters; 3 Gratulationssonaten, Bonn, Simrock; 12 Fugen, ebendas.; Sonate militaire, Offenbach, André; Die Friedensfeier, charakteristische Sonate, Bonn, Simrock, und gegen siebenzig Hefte mit Variationen. Seine seit etwa 1790 herausgegebenen Compositionen aber sind, wenn auch nicht ihrem Geiste, so doch ihrer Form nach, schon unter dem Einflusse der Meister der folgenden Periode des Clavierspiels entstanden. Die Sonaten und anderen Clavierstücke des durch seine Compositionen und musikalischen Schriften berühmten preussischen Capellmeisters **Joh. Friedrich Reichardt** (1752—1814) zeigen deutlich das Streben, den Tonstücken einen bestimmten Charakter zu verleihen. Der Satz derselben ist rein und claviergemäss, und sie reichen, wie die des vorher genannten Componisten, schon in die neuere Geschichte des Clavierspiels hinein.

Von hierher gehörenden Clavierwerken haben folgende Verleger neue Ausgaben veranstaltet: Breitkopf und Härtel, Benda, G., Largo und Presto; Hässler, J. W., op. 13, 14, zu je 3 Sonaten, op. 17, Fantasie und Sonate in Emoll; Leichte Sonaten, Theil 1, 2, 3, 4 zu je 3 Sonaten; Kirnberger, eine zwei- und dreistimmige Fuge; Kuhnau, Joh., Sonate; Marpurg, Capriccio; Mattheson, Doppel-Fugen mit 2 und 3 Subjecten. — Barth. Senff, Kuhnau, Joh., Suite in Emoll; Mattheson, Suite in Adur. — Leuckart in Leipzig, C. Ph. Em. Bach, 6 Hefte Claviersonaten, Rondos und freie Fantasien für Kenner und Liebhaber. — Rieter-Biedermann, Reichardt, J. Fried., 3 Sonaten, Rondo, naiver Scherz und Andantino. Zu nennen sind hier noch die Sammlungen „Classische Studien“ (Fischhof, fortgesetzt von Zellner) bei Haslinger, ferner „Alte Claviermusik“ (Roitsch) bei Peters, und „Les maîtres du clavecin“ (Louis Köhler) in der Collection Litolff, welche werthvolle Tonstücke aller hier überhaupt schon genannten Meister enthalten.

Von dem oben genannten Verfasser eines biographischen Werkes über Joh. Seb. Bach, C. H. Bitter, erschien 1868 bei W. Müller in Berlin: „Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder“ in 2 Bänden.

Als Anhang zur ersten Abtheilung dieser Schrift folgen hier einige Nachrichten über die im 16., 17. und 18. Jahrhundert gebräuchlichen Tanzmelodien, deren bereits mehrere namhaft gemacht worden sind. Die Andeutungen über die Beschaffenheit jener älteren Volksweisen beziehen sich auf die frühesten Originalcompositionen, zu welchen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

noch wirklich getanzt und zuweilen auch gesungen wurde. Spätere Componisten, die sich solcher Formen zur Ausführung auf dem Clavier oder einem anderen Instrumente bedienten, liessen dabei ihrer Fantasie freien Lauf, erweiterten den Umfang der kurzen Tanzweisen, statteten deren Rhythmus mannigfaltiger aus und gaben ihnen dadurch einen dem Originale nicht mehr gleichkommenden Charakter. Wandernde Spielleute trugen die alten Volksweisen von Land zu Land, doch wurden diese von den verschiedenen Nationen auch verschieden aufgefasst und, wenn nachgeahmt oder bearbeitet, in einer Weise wiedergegeben, die ebenfalls nicht mehr die ursprünglichen Züge des Urbildes zeigten. Dieser Umstand erklärt uns die Widersprüche, welche wir in neueren Schriften, die diesen Gegenstand berühren, vorfinden, und entschuldigt zugleich die Verschiedenheit in den späteren Bearbeitungen solcher älteren Formen.

Die älteren Tanzformen.

In Deutschland, wie in Italien und Frankreich, waren die ersten Instrumentalstücke nur Nachklänge geistlicher und weltlicher Vocalcompositionen. Der Instrumentalmusik allein gewidmet folgten sodann die harmonisch bearbeiteten Volkstänze, welche von den Spielleuten aller Länder schon frühzeitig melodisch ausgeführt und oft vom Gesange belebt wurden, besonders wenn den Tanzweisen beliebte Volkslieder zu Grunde lagen. Die in den frühesten Sammlungen solcher accordlich begleiteter Tanzmelodien enthaltenen Tonstücke waren dazu bestimmt, gespielt und getanzt zu werden. In erweiterter Form wurden sie jedoch seit dem 17. Jahrhundert auch als blosse Instrumentalstücke beliebt und bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts hin cultivirt, besonders bei einer gewählten Zusammenstellung in den sogenannten Suiten oder Partiten. Die vorzüglichsten der oft darin enthaltenen Tonstücke werden von älteren Schriftstellern folgendermassen charakterisirt:

Die **Allemande** zeigt das Bild eines zufriedenen Gemüthes; ihre Harmonien sind ernst, gewählt und wohl ausgearbeitet; sie hat zwei Reprisen von fast gleicher Länge, gewöhnlich mit einem kürzeren oder längeren Auftakte, und ihr Rhythmus bewegt sich im $^4/_4$ Takte im Tempo Moderato. Die **Corrente** oder Courante im $^3/_2$ oder gemässigten $^3/_4$ Takte, ergeht sich in lieblichen und zärtlichen Läufen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und ihre Melodie spricht Hoffnung, Sehnsucht und Verlangen aus; sie besteht aus einer kürzeren und einer längeren Reprise, beginnt mit einem kurzen Auftakte und schliesst auf dem Haupttakttheile. Die **Sarabanda** tritt voll Ernst und Grandezza im langsamen dreitheiligen Takte auf und hat zwei aus acht Takten bestehende Theile Ihre Melodie beginnt stets mit dem vollen Takte, schliesst aber in der Regel auf dem dritten Takttheile. Ihre kurze, ausdrucksvolle, sich nur in wenigen Tönen bewegende Melodie eignet sich gut zu Variationen, und besonders wurde eine alte Melodie dieses Tanzes: Folie d'Espagne, später häufig dazu benutzt; so namentlich von Dominico Scarlatti. Die **französische Gigue** oder Gique erscheint zuweilen im $^3/_4$ Takte, mit einem Auftakte und folgender punktirter Viertelnote, oder im $^6/_8$ Takte, mit einem Auftakte und folgender punktirter Achtelnote im Niederschlage. Die **italienische Giga,** bald mit dem vollen Takte, bald mit einem kürzeren oder längeren Auftakte beginnend, bewegt sich bei festgehaltenem fliessenden Rhythmus und schnellem Tempo in folgenden Taktarten: $^6/_8$, ferner $^9/_8$ und $^{12}/_8$. Die hier genannten Tänze bildeten in derselben oder in ähnlicher Folge eine sogenannte **Suite.** Später gab man ihnen noch ein Präludium, eine Ouverture oder Symphonie (damals ein harmonisches Präludium), eine Intrada, Toccata, ein Capriccio oder ein anderes Tonstück als Einleitung und überliess zugleich die Auswahl der Tänze, bis auf die gewöhnlich den Schluss bildende, im lebhaften Tempo ausgeführte Giga, dem Gutdünken des Componisten. In so erweiterter Form hiessen die Suiten dann auch Sonaten, oder bestimmter **Kammersonaten,** Sonate da camera, zum Unterschiede von jenen ernsteren Instrumentalstücken, welche **Kirchensonaten,** Sonate da chiesa, genannt wurden. Die verschiedenen Sätze einer Suite oder Partita aber zeigten nicht allein einen äusseren Zusammenhang, indem sie sich alle in einer und derselben Tonart bewegten und in ihrer einfacheren oder kunstvolleren harmonischen Bearbeitung eine gewisse Aehnlichkeit unter einander erkennen liessen, sondern sie bekamen durch einen ihnen zu Grunde gelegten und festgehaltenen bestimmten Charakter, durch eine in allen jenen verschiedenen Formen zum Ausdruck gelangende ruhige, freudige, aufgeregte oder leidenschaftliche Stimmung nun auch einen verständlichen inneren Zusammenhang. Erst dadurch wurde die Suite zum sinnvollen Kunstwerke, durch Sebastian Bach aber endlich zu vollendeter Schönheit emporgehoben.

Zu den älteren Tänzen, welche bald einzeln, bald in den **Partien,**

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den Clavierübungen oder Exercices, oder auch als Bestandtheile einer Sonate für das Clavier erschienen, gehören ferner auch die folgenden: Das **Menuet.** Es trat feierlich und mit edlem Anstande im $^3/_4$ Takte auf. Die Melodie desselben, stets mit dem metrischen Haupttheile des vollen Taktes beginnend und schliessend, bestand anfangs aus zwei Reprisen, jede von vier oder acht Takten, mit bemerkbaren Einschnitten in jedem vierten Takte. Der erste Theil endete zuweilen im Haupttone, und nach dem zweiten Theile, der in einer diesem verwandten Tonart schloss, wurde der erste Theil wiederholt. Häufig folgte der Hauptmelodie ein zweites Menuet in verwandter Tonart, nach welchem das erstere wiederholt wurde. Zuweilen folgte sodann noch ein drittes tonverwandtes Menuet, nach welchem endlich abermals der Hauptsatz gespielt wurde. Dergleichen Nebensätze bezeichnete man entweder mit Menuetto 2 und 3, oder nannte den einzelnen Folgesatz Alternativo und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch Trio, weil, wie aus vielen mir vorliegenden Beispielen hervorgeht, dieser Satz rein dreistimmig gearbeitet war, ein Umstand, welchen man jedoch schon damals nicht stets beachtete und den Nebensatz dennoch, wie noch heut, Trio nannte. Statt Alternativo schrieb man Double, wenn der Nebensatz nur eine Variation des Hauptsatzes, mit Beibehaltung der Harmonie desselben, bildete. Brossard berichtet: Das aus Poitou zu uns gelangte ursprüngliche Menuet sei ein sehr geschwinder und lustiger Tanz im $^3/_8$- oder $^6/_8$-Takt, er bestände aus zwei sich wiederholenden Theilen, die stets auf dem Haupttakttheil schlössen. Die Bezeichnung: Tempo di Minuetto galt jedoch für die ruhig gemessene Bewegung, welche der ersterwähnte Tanz dieses Namens bei seiner Ausführung in geselligen Festen trug, während das nicht getanzte instrumentale, später in die Sonate eingeführte Menuet gewöhnlich den lustigen Charakter des aus Poitou gekommenen Tanzes zeigte. Die **Entrée** ist eine kürzere Einleitung zum folgenden Tanze. Der **Marsch** (la marche) soll, je nach seiner Bestimmung, bald feierlich langsam, bald zuverlässig markirt, bäuerlich ausgelassen oder leicht und geschwind, niemals aber tändelnd und frivol auftreten. Die **Loure,** im Auftakt und mit punktirter erster Note des Taktes beginnend, wird sehr ernst und langsam getanzt. Der Rhythmus der **Gavotte,** gewöhnlich im alla breve Takte $^2/_2$, soll bei mässiger Bewegung recht bestimmt hervortreten. Ihre Melodie beginnt mit der letzten Hälfte des Taktes, also mit zwei Viertelnoten, und besteht aus einer Reprise von vier Takten, welche in verwandter Tonart auf dem Haupttakttheile schliesst, und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

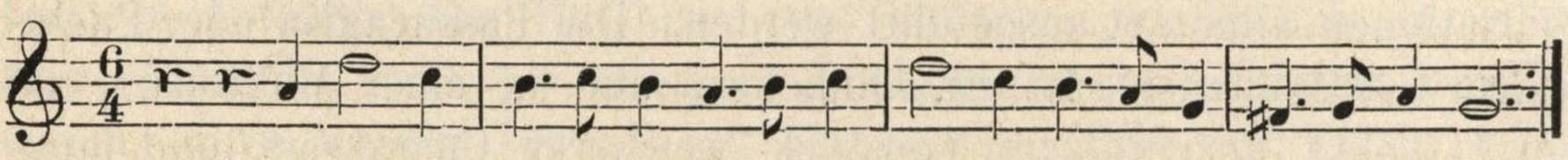
einer folgenden, in der Haupttonart schliessenden Reprise von acht Takten. Die **Bourée**, im $^4/_4$ Takte und mit zwei Reprisen, jede von vier Takten, beginnt stets mit einer Viertelnote im Auftakte, der gewöhnlich eine Viertel- und zwei Achtelnoten als sodann festgehaltener Rhythmus folgen. Der **Rigaudon** ist ein im $^4/_4$ Takt gesetzter und mit dem letzten Viertel beginnender heiterer oder grotesker Tanz von drei bis vier Reprisen, dessen dritter kurzer und ganz absonderlicher Theil wie von ungefähr einfällt und häufig in tieferen Tönen, ohne rechten Schluss erscheint, damit der folgende, regelmässigere Theil um so überraschender eintreten könne. Der **Passepied**, im $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takte, fängt gewöhnlich mit einem Achtel im Auftakte an und hat drei bis vier Reprisen von gerader Taktanzahl, deren dritte, wie beim Rigaudon, kurz und tändelnd oder neckend ist. Die Form der **Ronde**, eines ländlichen Rundtanzes, wird als **Rondeau** in gerader oder ungerader Taktart bei Musikstücken zum Tanzen, Spielen oder Singen angewandt. Das muntere Hauptthema endet in der Haupttonart. Ihm folgen 2, 3, 4 oder mehr „Couplets“ in verwandten Tönen, und nach jedem derselben wird die erste Melodie, welche auch das Tonstück schliesst, als Refrain wiederholt. Dieselbe Form zeigt unter Anderm der **Branle**, ein ländlich heiterer Rundtanz, dessen kurze Melodie jedem der folgenden verschiedenen Couplets als Schluss dient. Die **Canarie**, im $^3/_8$ Takt, ist eine sehr schnell und hüpfend auftretende Gigue, deren Taktanfang fast stets punktirt ist.

Das **Pastorale** im $^6/_8$ Takt und die **Villanella** sind fröhliche ländliche Tänze mit leichter, ansprechender Melodie, ebenso die **Musette** (Sackpfeife) und das **Tambourin.** Die letzteren beiden haben die Tonica oder auch die Tonica und Dominante im Basse als Haltetöne, aber während die Musette gemächlich im $^6/_8$ Takte ertönt, lässt sich das Tambourin mit Begleitung einer ebenso genannten Handtrommel sehr lebhaft im $^4/_4$ Takte, mit zwei Viertel- oder vier Achtelnoten im Auftakte vernehmen. Die **Ciacona** oder **Chaconne** ist ein länger ausgeführtes, fast stets in einer Durtonart und im $^3/_4$ Takte mässig einherschreitendes Tanzstück, bei welchem ein gewöhnlich aus vier Takten bestehender obligater Bass, der anfangs allein auftritt, fortwährend als **Basso ostinato** wiederholt wird, während zu demselben Variationen aller Art ausgeführt werden. Die **Passacaglia** oder **Passecaille** (Gassenhauer) ist ein ähnliches, nur in einer Molltonart und im $^3/_4$ Takte ausgeführtes Tonstück weicheren Charakters und langsamerer Bewegung, dem ebenfalls ein Basso ostinato zu Grunde liegt, dessen volksthümliche Melodie jedoch im weiteren Verlaufe auch der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ober- oder einer Mittelstimme zugetheilt werden kann. Die **Pavane** oder **Paduane** war ein ernst und gravitätisch im alla breve Takte auftretender festlicher Tanz, dem als schroffer Gegensatz oft die **Gagliarda** oder Gaillarde (nach Brossard und Rousseau früher **Romanesca** genannt) lustig, punktirt und stark markirt, mit dem vollen dreitheiligen Takte beginnend, folgte. Die **Volta** im $^3/_4$ Takt war eine Art der Gagliarde und wurde, wie diese, sehr lebhaft getanzt. Dem **Passamezzo** mit seiner gemächlich ruhigen Weise folgte oft die **Furia** in feurig markirten und mitunter scharf dissonirenden Tönen. Das **Siciliano** im $^6/_8$ Takt, mit punktirten Taktanfängen, zeigte einen ländlich gemüthlichen Charakter, während die venetianische **Forlana** in derselben Taktart und mit ähnlich punktirten Noten stets munter bewegt ausgeführt wurde. Das heisse Blut des italischen Südens äussert sich ganz besonders in den dort heimischen Tänzen. Der **Saltarello** im $^3/_4$ Takt, mit seinen übermüthigen Sprüngen, beginnt mit dem vollen Takt und zeigt, mit wenigen Ausnahmen, den Rhythmus einer Halben- und ihr folgenden Viertelnote. Die mir vorliegenden älteren Beispiele wurden jedoch wahrscheinlich sehr schnell ausgeführt, so dass ihr Rhythmus anschaulicher wie  geschrieben werden könnte. Die wilde **Tarantella** in Moll, im $^6/_8$ Takt und mit drei Achtelnoten Auftakt, wird von einem jungen Paare getanzt. Sie beginnt in erregten und sehnsüchtigen Tönen. Die Bewegung aber wird immer lebhafter und leidenschaftlicher und steigert sich endlich gegen den Schluss hin bis zur völligen Erschöpfung der Tänzer. Erhöht wird die Wirkung dieses Tanzes noch durch die Begleitung der rauschenden Chitarra und des dröhnenden und rasselnden Tambourins. Die Tarantella wird in Italien zuweilen auch von jungen Mädchen gesungen und getanzt, wandelt sodann aber ihren bacchantischen in einen jugendlich fröhlichen, muthwilligen Charakter um.

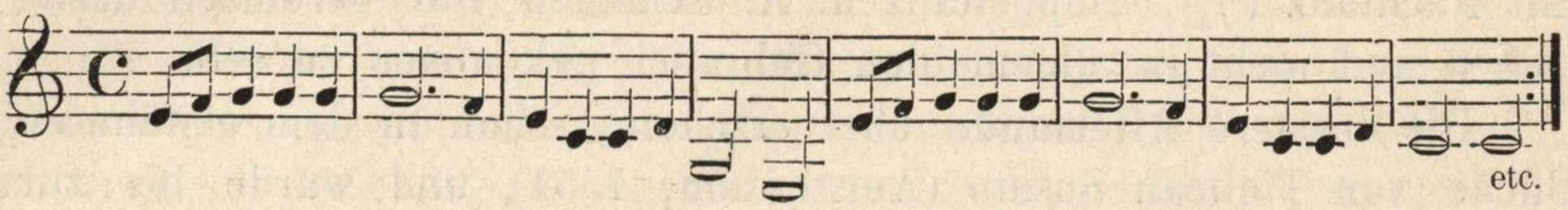
Von der im 16. Jahrhundert und später oft erwähnten **Moresca** (Mohrentanz) giebt Kiesewetter (Schicksale des weltlichen Gesanges, S. 104 der Beilagen) ein interessantes Beispiel, welches als Tanzstück den Schluss der Oper Orfeo (1607) von Monteverde bildete. Die Oberstimme führt die Hauptmelodie, während vier begleitende Stimmen dieselbe in einfachen Accorden unterstützen:



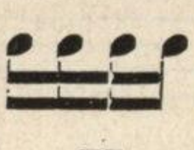
Die hier angemerkte Wiederholung geschieht aber nicht im unisono, sondern in Sequenzen. Zunächst lässt sich die Melodie eine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quart höher vernehmen: $\bar{\bar{d}}$ — $\bar{\bar{g}}$ u. s. f., dann eine Secund höher als anfangs: $\bar{h}$ — $\bar{\bar{e}}$ u. s. f. und endlich eine Quint höher als das Stück begann: $\bar{\bar{e}}$ — $\bar{\bar{a}}$ u. s. f., worauf das ganze Stück wiederholt wird. Ganz verschieden hiervon zeigt sich „**La Morisque**, basse danse“ in dem 1551 zu Antwerpen gedruckten Werke des Tielman Susato: Het derde musyck boexken — — daer inne begrepen alderhande danserye etc. Hier lautet die Melodie:



Die Tänze Tielman Susato's sind vierstimmig gesetzt und die Oberstimme ist ebenso einfach accordlich und Note gegen Note begleitet, wie in den meisten Sammlungen von Tänzen des 16. und 17. Jahrhunderts.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die **Polonaisen** in Deutschland sehr beliebt. Die ursprünglichen Tanzmelodien dieser Art beginnen stets mit dem vollen Dreivierteltakt, punktiren und accentuiren oft das zweite Viertel, schreiten stolz und kräftig einher und bilden den Schluss eines jeden Theiles, mit seltenen Ausnahmen, durch eine Achtel- und zwei Sechzehntheilnoten oder vier Sechzehntheile und eine markirte Viertelnote, die als Leiteton oder Sekunde in die sodann schliessende Tonica tritt: |  | oder |  |

Ungefähr zu derselben Zeit waren kleinere Clavier- und Gesangstücke, gewöhnlich im $^2/_4$ Takte, vorübergehend Mode, die den Titel **Murky** führten. Das Besondere darin war der sich in gebrochenen Octaven (Sechzehntheilnoten) hervordrängende Bass, der das ganze unbedeutende Machwerk begleitete. Der Name Murkybass wird noch heute von ähnlichen gespreizt einherschreitenden Bässen gebraucht.

Ueber die Tänze der Deutschen giebt A. Czerwinski ein interessantes Capitel in seiner Geschichte der Tanzkunst (Leipzig, J. J. Weber, 1862). Er beschreibt die Schreit- oder Schleiftänze des Mittelalters, deren langsame Schritte durch die damaligen langen Schleppen der Damen bedingt waren, und die ländlichen Springtänze oder Reihen, wobei sich Tänzer und Tänzerinnen durch hohe und weite Sprünge zu überbieten suchten. Den Ursprung des Walzers findet der Verfasser in der 1787 zu Wien aufgeführten Oper: Una cosa rara von Vincenz Martin, in welcher vier Damen einen Tanz mit so grossem Erfolg ausführten, dass derselbe bald in

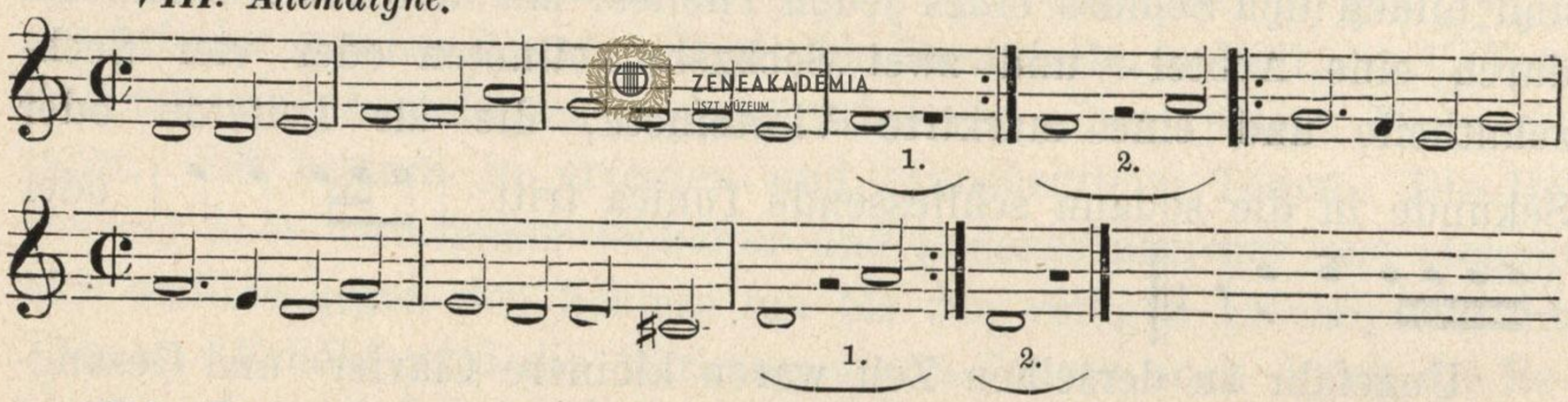
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die höhere Gesellschaft eingeführt wurde und den Namen: Cosa rara erhielt. Später nannte man ihn Langaus, Ländler, Wiener Walzer oder auch „Deutscher“.

Die in den ältesten deutschen Orgel- und Instrument-Tabulaturbüchern von Ammerbach 1571, B. Schmid 1577 und J. Paix 1583 enthaltenen Deutschen Tänze: Herzog Moritz Tanz (4/4) mit einem Nachtanz (Proportio, 3/4), Hupfauf (3/4), Bruder Cunrad Tanzmaass (4/4) mit Nachtanz (3/4), Hoppeltanz u. A. scheinen nur vereinzelt dazustehen und nicht in allgemeinen Gebrauch gekommen zu sein.

Die ernstere **Allemande** aber erscheint schon in dem erwähnten Buche von Tielman Susato (Amsterdam, 1551) und wurde bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in den Suiten besonders sorgsam bearbeitet. Die kunstvollen Allemanden Sebastian Bachs und seiner Zeitgenossen waren, wie alle in deren Suiten befindlichen Tanzformen, schon längst nicht mehr zur Begleitung eines auszuführenden Tanzes bestimmt, wohl aber die einfach accordlich harmonisirten Melodien solcher Art des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Beispiel aus der oben näher bezeichneten Sammlung von Susato möge dies veranschaulichen:

VIII. Allemaigne.



Die Deutschen waren niemals als Erfinder oder Reformatoren im Gebiete der Tanzmusik hervorgetreten, ihre Aufgabe war eine höhere. Wie der Contrapunkt der Niederländer und der Italiener erst durch die Deutschen belebt und erwärmt worden war, so hatte Sebastian Bach in dem Meisterwerke desselben, der Fuge, ihn auf einen Gipfel erhoben, der schwerlich jemals wieder erreicht werden dürfte. Ebenso hat auch die Sonate durch die Deutschen erst einen anmuthigen Inhalt gewonnen und durch Beethoven ihre höchste Vollendung erhalten. In den Werken dieses Meisters finden alle Gemüthsbewegungen ihre Verklärung und Beruhigung; sie lassen uns die Nachtseiten des Alltagslebens vergessen und eröffnen uns die Lichtregionen einer sehnsuchtlösenden, liebeerfüllten idealen Welt, erfassen somit die Aufgabe der Tonkunst in ihrer ganzen Tiefe und geben ihr die einzig mögliche befriedigende Lösung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Neuere Geschichte des Clavierspiels.

Das Fortepiano.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA * ORSZÁGOS * 1875

III. Der lyrische Claviersatz.

Joseph Haydn und Wolfgang Mozart.

Der streng gesetzmässig und einfarbig ernst einherschreitenden Fuge, welche die ganze Kunst des Contrapunktes in sich vereinigte, hatte das Haupt jener älteren deutschen Clavierschule, Emanuel Bach, die in mannigfaltigeren Farben erglänzende und sich in freierer Form bewegende Sonate entgegengestellt. Mit durchgreifender Energie übergab er gegen 80 solcher Tonstücke für das Clavier allein dem Drucke, und die Aufgabe der ihm folgenden Meister bestand nunmehr ganz besonders darin, die Sonatenform, welche bald für alle bedeutenderen Tonstücke, wie die Sinfonie, das Concert, das Quartett u. s. f. angenommen wurde, zu einer den allgemeinen Gesetzen der Schönheit vollkommen entsprechenden Form auszubilden und damit zum Meisterwerke des freieren Compositionsstiles zu erheben. Wie kein Reformator überhaupt, so konnte auch Emanuel Bach nicht den kränkenden Anfeindungen seiner Mitlebenden entgehen, doch hatte er ebenso die Genugthuung, die freisinnigeren derselben zu seinen innigsten Anhängern und Verehrern zählen zu können. So zeigt der berühmte Musikhistoriker Forkel in seinem Musikalischen Almanach von 1783 die drei ersten Sammlungen von Claviersonaten für Kenner und Liebhaber von C. P. E. Bach folgendermassen an: „Der Verfasser ist bekanntlich ein Mann, cujus gloriae neque profuit quisquam laudando, nec vituperando quisquam nocuit;“ und in dem folgenden Jahrgange gicbt Forkel S. 22—38 eine gründliche Abhandlung über die in der dritten jener Sammlungen befindliche Sonate in Fmoll. Ebenso bekannte Joseph Haydn, der Tonmeister, dessen Wirken wir zunächst in Betracht zu ziehen haben: „Was ich weiss, habe ich dem Carl Philipp Emanuel Bach zu verdanken!“ und auch Mozart

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zollte ihm die Anerkennung: „Er ist der Vater, wir sind die Buben; wer von uns was Rechts kann, hat's von ihm gelernt!“ Als Emanuel Bach 1788 in seinem 74. Jahre zu Hamburg starb, zählten seine jüngeren Zeitgenossen Haydn 56, Mozart 32 und Beethoven 18 Jahre. Der Umstand aber, dass die damals wie noch heute hochverehrten Tonmeister Haydn seit 1740, Beethoven seit 1770 und Mozart seit 1781 einen bleibenden Aufenthalt in Wien genommen hatten, erklärt es uns, dass diese durch ihre freundliche Lage so begünstigte und durch einen kunstsinnigen Adel und gesellschaftlich gemüthlichen Ton so anziehende Hauptstadt sich zum Ausgangspunkte aller Reformen der folgenden Periode unserer Kunstgeschichte emporzuheben vermochte.

Joseph Haydn wurde am 31. März 1732 zu Rohrau in Unterösterreich geboren und seiner hervorragenden musikalischen Begabung wegen schon im 8. Jahre als Chorknabe bei der Hauptkirche zu Wien engagirt. Er bekam hier gründlichen Unterricht im Gesange, Clavier- und Violinspiel und machte sich ausserdem noch im einsamen Stübchen mit den Gesetzen des Contrapunktes durch den Gradus ad Parnassum von Fux vertraut. Die ersten Clavierwerke von Bedeutung, mit welchen er bekannt wurde und die seinen Uebungen zugleich eine neue Richtung geben sollten, waren 6 Sonaten von C. P. E. Bach. Er wurde nicht müde, dieselben zu spielen, und äusserte später, dass er damals den Stil dieses Componisten gar eifrig studirt und sich anzueignen gesucht habe. Schon frühzeitig beschäftigte er sich in Wien mit Musikunterricht, und die ersten Claviersonaten, welche er für seine Schüler schrieb, machten bald in unzähligen Abschriften die Runde und wurden sogar ohne sein Vorwissen durch den Druck veröffentlicht, da das Eigenthumsrecht eines Autors damals noch auf keine Weise geschützt war. Diese so beifällig aufgenommenen Tonstücke aber verschafften ihm Unterrichtsstunden in den höchsten Kreisen, und ebenso erhielt er durch seine in grosser Anzahl componirten Violinquartette, die nicht minderes Aufsehen erregten, Eingang in die vorzüglichsten musikalischen Gesellschaften der Kaiserstadt. Seine Compositionen wurden seit 1760 auch über die Grenzen Wiens hinaus bekannt; überall freute man sich über die Frische und Munterkeit ihres naiven Stils, tadelte andererseits jedoch auch heftig, dass sie die Musik zu komischen Tändeleien herabwürdigten und zahlreiche Incorrectheiten und verbotene Octaven (seitdem längst „erlaubte“ Verdoppelungen einer Melodie) enthielten. Emanuel Bach bemerkte im Jahre 1773 in Beziehung auf den selbst seinem Freisinne der Würde

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Tonkunst gefährlich scheinenden Charakter der damals herandringenden neueren Musik: „Wer kennt nicht den Zeitpunkt, in welchem die Musik und deren Ausführung in eine neue Periode trat und zu einer Höhe emporstieg, die ihr nach meiner Empfindung Schaden zufügte. Ich glaube mit vielen einsichtsvollen Männern," ruft er aus, „dass das jetzt so beliebte Komische hieran den grössten Antheil habe." Dass wir aber unserem Haydn die Einführung dieses bis dahin noch nicht in Anwendung gebrachten **launig scherzenden Stiles** zu verdanken haben, geht ferner auch aus der Charakterisirung dieses Meisters in dem Musikalischen Handbuche für das Jahr 1782 hervor, wo S. 19 u. f. von ihm gesagt wird: Haydn: „Musikalischer Spassmacher, aber, so wie Yorik, nicht fürs Pathos, sondern fürs hohe Komische; und dies ist in der Musik verzweifelt schwer. — Selbst seine Adagio's, wo der Mensch eigentlich weinen sollte, haben oft das Gepräge des hohen Komischen. Haydn ist einmal von den Berlinern über die Incorrectheiten seines Satzes ausgehunzt worden: aber die Leute müssen nicht bedacht haben — dass man entweder gar nicht lachen dürfe, oder nothwendig oft wider die Regel des Wohlstandes lachen müsse, je nachdem die Ebbe und Fluth der Laune ist." Im Jahre 1761 trat Haydn als Capellmeister in die Dienste des Fürsten Nicolaus Joseph Esterházy und lebte bis 1790 in Eisenstadt, der Residenz desselben, brachte jedoch jährlich gegen drei Wintermonate in Wien zu. Für die Capelle dieses Fürsten hatte er bis zum Jahre 1789 bereits 175 Sinfonien neben ebenso zahlreichen Clavierstücken und anderen Compositionen geschrieben. Ueber jenen wichtigen Abschnitt seines Lebens spricht sich Haydn selbst wie folgt aus: „Mein Fürst war mit all meinen Arbeiten zufrieden; ich erhielt Beifall; ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen — und so musst' ich original werden." Um 1770 kam **Ignaz Pleyel** (1757—1831), ein Landsmann von ihm, nach Wien, um bei dem bereits erwähnten Wanhal Unterricht im Clavierspiel zu nehmen. Die glücklichen musikalischen Anlagen desselben veranlassten den Grafen Erdoedy, ihn Haydn in Pension zu geben, damit er bei diesem das Violinspiel und die Composition studire. Bald wurde er der Lieblingsschüler dieses Meisters, blieb bis 1777 in dessen Hause, ging sodann nach Neapel, später nach Rom, und war seit 1783 am Münster zu Strassburg als Musikdirector engagirt. In dieser Stadt namentlich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

componirte Pleyel eine grosse Anzahl von Streichquartetten und Clavierstücken, die damals eine ausserordentliche Beliebtheit erlangten, obgleich sie nur die populäre, nicht aber auch die geistvolle Seite der Tonsätze unseres Haydn im schwachen Abglanze wiederzugeben vermochten. Dieselben wurden zu Paris, London, Wien, Berlin, Leipzig u. a. O. gedruckt, und von seinen Clavierstücken führen wir folgende an: 6 grandes Sonates, op. 15, Leipzig, Hofmeister; 3 leichte Clavier-Sonaten, Nouvelles Sonatines progressives und 4 Rondeaux favoris, Leipzig, Peters.

Der Fürst Esterházy starb 1790 und hatte Haydn eine lebenslängliche Pension von 1000 Gulden ausgesetzt, die sein Sohn und Nachfolger im Majorate noch um 400 Gulden vermehrte. Haydn übersiedelte nunmehr nach Wien und gedachte hier sein Leben ruhig und sorgenfrei fortzusetzen, als gegen das Ende des Jahres 1790 Peter Salomon, ein in England lebender berühmter Violinist aus Bonn, bei ihm eintrat, um ihn im Auftrage des Directors des Haymarket Theaters zu London unter den günstigsten Bedingungen als Componisten für 12 Concerte daselbst zu engagiren. Mozart, der damals zu Wien im freundlichsten Verhältnisse mit Haydn lebte, sagte ihm bei dieser Gelegenheit: „Papa! Sie haben keine Erziehung für die grosse Welt gehabt und reden zu wenig Sprachen!“ Haydn aber erwiderte: „O, meine Sprache versteht man durch die ganze Welt!“ und als Tag der Abreise nach London wurde der 15. December festgesetzt. Mozart verliess ihn an demselben nicht und sagte beim Abschiede, der Beider Augen mit Thränen füllte: „Wir werden uns wohl heute das letzte Lebewohl in diesem Leben sagen!“ — und kein volles Jahr ging vorüber, als der noch in London weilende Haydn die Nachricht von dem Tode seines um 24 Jahre jüngeren Freundes erhielt und nach Wien schrieb: „Die Nachwelt bekommt nicht in 100 Jahren wieder ein solch Talent!“ Mit Enthusiasmus wurde Haydn in London aufgenommen, und seine Compositionen gefielen in den von ihm am Claviere dirigirten Concerten ausserordentlich. Eine Gesellschaft von Musikern (Professionalisten) aber, welche ebenfalls im Begriff stand, dergleichen zu veranstalten, strengte alle Kräfte an, um jene zu verdunkeln. So componirte unter Anderem der damals in London lebende Muzio Clementi eine Sinfonie für die Professional-Concerte, welche eine sehr günstige Aufnahme fand. Im zweiten Theile der Soirée führte man sodann eine ältere Sinfonie von Haydn auf, in der Absicht, diese neben der ersteren gänzlich herabsinken zu lassen. Das Publicum aber nahm sie mit so rauschendem Beifalle auf, dass Clementi die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lust zu einem ähnlichen Wettkampfe auf diesem Gebiete für immer verlor. Im Sommer desselben Jahres reiste Haydn mit Dr. Burney nach Oxford, um dort die Doctorwürde zu erlangen, und verweilte nach der Rückkehr bis zum folgenden Jahre (1792) in London, um in einer zweiten Reihe von 12 Concerten ebensoviel neue Sinfonien zur Aufführung zu bringen. Die oben genannte Gesellschaft aber machte öffentlich bekannt, Haydn sei schon zu bejahrt, um noch etwas Neues hervorbringen zu können; man habe sich deshalb an seinen berühmten Schüler Ignaz Pleyel gewandt und diesen nach London berufen, um in 12 Professional-Concerten seine frischeren Compositionen hören zu lassen. Pleyel benahm sich in London so liebevoll gegen seinen alten Meister, dass dieser schrieb: „Pleyel zeigte sich bei seiner Ankunft gegen mich so bescheiden, dass er neuerdings meine Liebe gewann. Wir sind sehr oft beisammen und das macht ihm Ehre, und er weiss seinen Vater zu schätzen. Wir werden unsern Ruhm gleich theilen und jeder vergnügt nach Hause gehen.“ — — „Ich erhielt voriges Jahr grossen Beifall, gegenwärtig aber noch mehr. Man kritisirt sehr Pleyels Kühnheit. Unterdessen lieb' ich ihn dennoch. Ich bin jederzeit in seinem Concerte, und der erste, so ihm applaudirt.“ Pleyel aber theilte das Schicksal aller erfindungsarmen Nachahmer: als er 1831 als Musikverleger und Pianofortebauer in Paris starb, waren seine früher so beliebten Compositionen schon längst der Vergessenheit übergeben, während Haydns Oratorien und Instrumentalwerke noch heute als Muster eines gesunden und ungezwungenen Stiles mit Beifall aufgenommen werden. Haydns Ruhm in Deutschland begann erst, wie er selbst oft äusserte, mit seiner Rückkehr von England. Seine Compositionen, unter denen eine grosse Anzahl von Clavierstücken aller Art, wurden in Wien, Leipzig, Berlin, London, Paris, Amsterdam u. a. O. gedruckt und später in Gesammtausgaben von Breitkopf und Härtel in Leipzig und L. Holle in Wolfenbüttel herausgegeben. Es erschienen davon: ein Concerto in D dur, op. 37, Mainz, Schott; ein zweites in G dur, Amsterdam, Hummel; zwei Sonaten zu vier Händen, op. 81 und 86, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Il maestro e lo scolare, Variationen zu vier Händen, ebendaselbst; 34 Clavier-Sonaten, ebendaselbst und in Wolfenbüttel bei L. Holle; 8 Sonaten für Clavier und Violine, neue Partiturausgabe, Breitkopf und Härtel; 31 Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell, ebendaselbst, und mehrere Hefte mit Variationen, Capricen (Wien, Artaria) und kleineren Tonstücken. Haydn ging im Jahre 1794 noch ein Mal nach London, nahm von hier den

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Text zu seinem Oratorium, die Schöpfung, mit nach Deutschland, liess diesen zu Wien durch van Switen verdeutschen und brachte die vortreffliche Composition desselben 1799, also in seinem 67. Lebensjahre daselbst zur Aufführung. Im Jahre 1801 vollendete der allverehrte Greis noch seine jugendfrischen Jahreszeiten und starb 1809, unter den Stürmen des französischen Krieges, als einer unserer thätigsten und einflussreichsten Tonmeister, der den echt deutschen herz- und gemüthvollen Charakter in allen seinen zahlreichen Compositionen bewahrt und zum natürlichsten Ausdruck gebracht hat.

In neuerer Zeit erschienen folgende Ausgaben von Haydns Clavierwerken: Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Unter Mitwirkung von J. Faisst und L. Lachner bearbeitet von S. Lebert. 2 Bde., J. G. Cotta in Stuttgart. — Sonaten für Pianoforte. 2 Bde. (Dörffel), Breitkopf und Härtel. — Sämmtliche Sonaten (Köhler). 4 Bde., Edition Peters. — Sämmtliche 34 Sonaten (Köhler und Winkler). 1 Bd., Collection Litolff.

Folgende Werke sind hier ebenfalls zu erwähnen: J. Haydn in London 1791 und 1792, von Th. G. Karajan. Wien, Carl Gerolds Sohn, 1861. — Mozart und Haydn in London von C. F. Pohl. 2 Abtheilungen. Wien, ebd. 1867. — Joseph Haydn von C. F. Pohl. Erster Halbband. Breitkopf und Härtel. 1878.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Haydn hatte in seine Sinfonien das **Menuet** eingeführt, dem er gewöhnlich einen munteren und lebhaften Charakter beilegte, wodurch Beethoven später veranlasst wurde, ein ähnliches **Scherzo** oder Allegretto zuweilen auch der Claviersonate beizugeben und in demselben die Stimmung des ganzen Tonstückes von einer möglichst heiteren Seite aufzufassen. Wenn Haydn zum ersten Male einem Tonstücke überhaupt den Stempel des Humors und der ausgelassensten Laune aufzudrücken verstand, so müssen wir dagegen Mozart, dem jüngeren Zeit- und Ruhmesgenossen dieses Meisters, der nicht nur als Tonsetzer, sondern auch als Claviervirtuose auftrat, das Verdienst beimessen, seinen Compositionen bei erweiterter und veredelter Form zugleich auch eine ansprechendere Klangschönheit und seinen Vorträgen den zartesten und wärmsten Ausdruck verliehen zu haben. Jener ältere Meister besuchte das Ausland erst in den späteren Jahren seines Lebens und sprach seine liebenswürdige Individualität demnach vorzüglich in seinem echt deutschen Compositionsstile aus. Mozart dagegen traf schon während der Kunstreisen seiner Kinder- und Jünglingsjahre mit den bedeutendsten Musikern der Hauptstädte von Deutschland, Frankreich, England, Holland und Italien zusammen, nahm mit jugendlicher Frische die Eigenthümlichkeiten eines jeden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

derselben in sich auf, und selbst von der Natur mit der reichsten Phantasie und dem feinsten Schönheitssinne ausgestattet, konnte er somit der Schöpfer eines überall gleich ansprechenden universalen Compositionsstiles werden.

Wolfgang Amadeus Mozart wurde am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren. Sein Vater, Leopold Mozart, bekannt durch eine erste gründliche deutsche Violinschule und mehrere praktische Compositionen, unterrichtete ihn und seine fünf Jahre ältere Schwester, Maria Anna, schon frühzeitig in der Musik und besonders im Clavierspiel, und beide offenbarten bald die günstigsten Anlagen für diese Kunst. Nissen theilt in seiner Biographie Mozarts einige Clavierstücke mit, die Wolfgang bereits in seinem sechsten und siebenten Jahre componirt hatte. Der glückliche Vater fand sich dadurch bewogen, schon im Jahre 1762 eine Kunstreise nach München und später nach Wien mit seinen Kindern zu unternehmen, und an beiden Orten wurden diese in die höchsten Kreise gezogen und ihre Leistungen mit ungetheiltem Beifall gekrönt. Auch der Kaiser Franz I. liess die jungen Virtuosen öfters in sein Schloss rufen, stellte zuweilen die musikalischen Fähigkeiten Wolfgangs auf die Probe und freute sich über dessen kindlich offene Aeusserungen. So sollte sich dieser einst bei Hofe vor einer glänzenden Versammlung hören lassen. Bevor er jedoch begann, schaute er umher, und da er den damals am meisten geschätzten Clavierspieler und Tonsetzer nicht in seiner Nähe sah, rief er aus: „Ist Herr Wagenseil nicht hier? Der soll herkommen, der versteht es!“ Als dieser hierauf ans Clavier getreten war, sagte er zu ihm: „Ich spiele ein Concert von Ihnen; Sie müssen mir umwenden!“ — Zu den Compositionen, welche Wolfgang etwas später zu seinen Vorträgen wählte, gehörten auch die oben besprochenen Sonaten von Johann Christian Bach, und als Studien benutzten die Geschwister unter Anderm die ebenfalls schon erwähnten Sonaten von Domenico Paradies und ein Concert von Andrea Lucchesi, einem gründlich gebildeten Musiker, der 1771 Capellmeister des Kurfürsten zu Bonn wurde. Wolfgang bekam in Wien eine kleine Geige geschenkt und lernte bald ohne Anweisung auf derselben spielen; ebenso bedurfte es nur einer Andeutung wegen der Behandlung des Pedales bei der Orgel, um ihn auch mit diesem Instrumente völlig vertraut zu machen. Die glücklichen Erfolge in Wien veranlassten den Vater, im Jahre 1763 einen weiteren Ausflug, und zwar nach Paris, zu wagen. Auf dem Wege dahin wurden die Kinder überall bewundert, und auch in Frankfurt gaben sie mehrere erfolgreiche Concerte. Hier

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

spielte Wolfgang, wie eine Anzeige vom 30. August 1763 sagt (s. Jahn, W. A. Mozart; I, 45 u. f.), nicht nur Concerte auf dem Clavessin oder dem Flügel, sondern auch auf der Violine, accompagnirte bei den Sinfonien mit dem Claviere, und phantasirte endlich „so lange man zuhören wollte“ aus allen, auch den schwersten Tönen, die man ihm nennen könnte „vom Kopfe“ etc. Die Geschwister wurden zu Paris der Marquise von Pompadour vorgestellt, spielten sodann in Versailles vor der königlichen Familie und gaben endlich in Paris zwei glänzende Concerte. Die bedeutendsten Clavierspieler dieser Stadt waren damals Schobert aus Strassburg und Johann Gottfried Eckart aus Augsburg; diese überbrachten den Kindern ihre gestochenen Clavierwerke, und Maria Mozart gewann besonders durch den präcisen Vortrag der schwierigen Compositionen der genannten, in den Concerten anwesenden Tonkünstler allgemeinen Beifall. Von dem siebenjährigen Mozart aber liess der Vater zu Paris vier Claviersonaten mit Violinbegleitung als op. 1 und 2 stechen, deren Widmung von den auf dem Titel genannten Damen huldreichst angenommen wurde: II Sonates pour le Clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon, dédiées à Madame Victoire de France par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans. Oeuvre premier; das zweite Werk, mit ähnlichem Titel, war der Comtesse de Tessé zugeeignet, und Nissen hat a. a. O. aus demselben einen Satz in B dur mitgetheilt. Im Jahre 1764 reisten sie nach England und fanden dort eine so überaus freundliche Aufnahme, dass sie gegen fünfzehn Monate daselbst verweilten. Johann Christian Bach war damals Musikmeister der Königin und fand ein besonderes Wohlgefallen an der seltenen musikalischen Begabung Wolfgangs. Auch der König bewunderte sein Orgel- und Clavierspiel und legte ihm Compositionen von Wagenseil, Bach, Händel, Paradies und dem Capelldirector der Königin, Carl Friedrich Abel vor, die er sogleich vom Blatte spielen musste. Ganz besonders werden seit dieser Zeit die freien Fantasien über gegebene Themata gerühmt, welche später die Glanzpunkte seiner Concerte bildeten. In London componirte Wolfgang wiederum sechs Sonaten für das Clavecin mit Begleitung einer Violine oder Flöte, welche er der Königin Charlotte widmete; sie befinden sich im Cah. XV der Ausgabe von Mozarts Werken, Leipzig bei Breitkopf und Härtel, als Son. 1—6. Ferner schrieb er in England seine ersten Sinfonien für das Orchester und machte überhaupt so wunderbare geistige Fortschritte, dass der Vater nach der Heimat berichten konnte: „Der grossmächtige Wolfgang weiss

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Alles in diesem seinem achtjährigen Alter, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann.“ Nach Salzburg zurückgekehrt, setzte er seine ernstlichen theoretischen und praktischen Studien fort und componirte neben anderen Tonstücken auch einige Oratorien. Ebenso schrieb er im zwölften Lebensjahre zu Wien auf den Wunsch des Kaisers seine erste Oper: La finta semplice, in drei Acten, die aber unzähliger Kabalen wegen nicht zur Aufführung gebracht werden konnte, obgleich Hasse und Metastasio erklärten, es seien dreissig Opern in Wien aufgeführt worden, die in keinem Stücke der des Knaben, welche sie beide in hohem Grade bewunderten, gleich kämen.

Um den Ruhm seines Sohnes noch fester zu begründen und der musikalischen Bildung desselben zugleich die umfassendste Vielseitigkeit zu verschaffen, beschloss der Vater mit ihm nach Italien, dem gelobten Lande aller Künstler, zu gehen. Mit dem lebhaftesten Enthusiasmus wurden Wolfgangs Concerte in Verona, Mantua, Mailand, Florenz, Rom und Neapel aufgenommen, und auf der Rückreise nach Deutschland verlieh der Papst zu Rom dem jungen Tonbeherrscher das Ordenskreuz vom goldenen Sporn. Das Programm einer von Amadeo Mozart am 16. Januar 1770 zu Mantua gegebenen Akademie enthält folgende Nummern: Sinfonie von seiner Composition; ein Clavierconcert, welches man ihm überreichen und er sogleich vom Blatte spielen wird; eine ihm ebenso vorgelegte Sonate, die er mit Variationen versehen und nachher in einer andern Tonart wiederholen wird; eine Aria, deren Worte ihm übergeben werden und die er im Augenblicke componiren, selbst singen und auf dem Claviere begleiten wird; eine Sonate für das Cembalo über ein ihm vom ersten Violinisten gegebenes Motiv; eine strenge Fuge über ein zu wählendes Thema, die er auf dem Claviere improvisiren wird; Trio, in welchem er eine Violinstimme all' improvviso ausführen wird, und schliesslich die neueste Sinfonie von seiner Composition. Noch in demselben Jahre componirte Wolfgang für Mailand die Oper Mitridate in drei Acten; sie wurde am 26. December 1770 unter seiner Leitung aufgeführt und fand einen so ausserordentlichen Beifall, dass sie in derselben Saison zwanzig Mal wiederholt werden musste.

Wolfgang hatte die lebendigen Vorträge der vorzüglichsten italienischen Sänger und die ausdrucksvollen Melodien gehört, durch welche das grosse Publicum am meisten hingerissen wurde; er bemühte sich nunmehr, selbst in einem ebenso sangbaren als allgemein ansprechenden Stile zu schreiben, und hatte durch jene fortgesetzten Uebungen im Improvisiren von ganzen Tonstücken die damals so

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nothwendige Fertigkeit erlangt, eine italienische Oper „in einem kleinen Monat“ zu schreiben, einstudiren und aufführen zu lassen. Der überaus günstige Erfolg seiner ersten Oper verschaffte ihm bald neue Aufträge zu ähnlichen Compositionen, und ein Festspiel, welches er 1771, sowie die Oper Lucio Silla, die er 1772 für Mailand schrieb, fanden dort dieselbe beifällige Aufnahme. Mit der komischen Oper La finta giardiniera, die er 1775 für München schrieb, beginnt nun seine erfolgreiche Thätigkeit für sein Heimatland, das er, bis auf einen kürzeren zweiten Ausflug nach Paris, seitdem nicht wieder verliess. Seit dem Jahre 1770 hatte der Erzbischof Sigismund zu Salzburg und später dessen Nachfolger Hieronymus den jungen Mozart als Concertmeister, anfangs ohne Gehalt, und später mit 150 Gulden jährlich angestellt. Die unwürdige Behandlung aber, welche er von dem Letzteren zu erfahren hatte, veranlasste ihn, dessen Dienste zu verlassen und 1777 eine neue Reise zu unternehmen, um einen seinen Fähigkeiten angemesseneren Wirkungskreis zu erlangen.

Versehen mit einer grossen Anzahl von Compositionen, die er in Salzburg vollendet hatte, ging er in Begleitung der Mutter zunächst nach München und sodann nach Augsburg. In letzterer Stadt suchte er sogleich den berühmten Orgel- und Clavierbauer Georg Andreas Stein auf und fand an dessen **Pianoforte's**, die den Ton leicht und präcis angaben und ohne Nachhall dämpften, und deren Hämmerchen sich in Messingkapseln bewegten (eine Vorrichtung, die später „Wiener Mechanismus“ genannt wurde), ein so grosses Gefallen, dass er fortan diese mit kräftigerem und vollerem Tone erklingenden Instrumente zur Ausführung seiner Claviercompositionen bestimmte. So schreibt er aus Augsburg (October 1777): „Ich habe hier und in München schon alle meine Sonaten recht oft auswendig gespielt — — die letzte ex D kommt auf die Pianoforte vom Stein unvergleichlich heraus.“ Nach einem Concerte, dessen Einnahme leider höchst kärglich ausgefallen war, begab sich Mozart nach Mannheim, und die Mutter schrieb von hier aus (28. December 1777): „Der Wolfgang wird überall hochgeschätzt; er spiellet aber viel anderst als zu Salzburg, denn hier sind überall Pianoforte, und diese kann er so unvergleichlich tractiren, dass man es noch niemals so gehört hat: mit einem Wort, Jedermann sagt, der ihn hört, dass seines gleichen nicht zu finden sei. Obwohl hier **Beecké** gewesen, sowie auch **Schubart,** [1] so sagen doch Alle, dass er

[1] Ignaz von Beecke († 1803), Major und später Musikdirector des Prinzen von Oetting-Wallerstein, war ein zu seiner Zeit sehr geschätzter Clavierspieler

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

weit darüber ist in der Schönheit und Gusto und Feinigkeit, auch dass er aus dem Kopf spiellet und was man ihm vorleget, das bewundern sie Alle aufs höchste.“ Der als Orgel- und Clavierspieler sowohl wie als Tonsetzer und Theoretiker berühmte Abt **Georg Joseph Vogler** (1749—1814), welcher 1776 zu Mannheim eine Tonschule eröffnet hatte, interessirte sich ebenfalls lebhaft für den genialen Mozart, der Letztere aber konnte sich auf keine Weise mit ihm befreunden und schrieb seinem Vater (Mannheim, 17. Januar 1778) folgende harte Kritik über denselben: „Der Herr Vogler hat absolument mit mir recht bekannt werden wollen, indem er mich schon so oft geplagt hatte, zu ihm zu kommen, so hat er endlich doch seinen Hochmuth besiegt, und hat mir die erste Visite gemacht. — — Nach Tische liess er zwey Claviere von ihm holen, welche zusammen stimmen, und auch seine gestochenen langweiligen Sonaten. Ich musste sie spielen und er accompagnirte mir auf dem andern Claviere dazu. Ich musste auf sein so dringendes Bitten auch meine Sonaten holen lassen. NB. Vor dem Tische hat er mein Concert prima vista — herabgehudelt. Das erste Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo. — — Sie können sich leicht vorstellen, dass es nicht zum Ausstehen war, weil ich es nicht gerathen konnte, ihm zu sagen: Viel zu geschwind. Uebrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind, als langsam zu spielen; man kann in Passagen etliche Noten im Stiche lassen, ohne dass es Jemand merkt; ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst, prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo, wie es seyn soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge etc. mit der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrücken, so dass man glaubt, derjenige hätte es selbst componirt, der es spielt.“ Der Abt **Johann Franz Xaver Sterkel** (1750—1817), welcher sich durch mehrere Clavierconcerte (Wien, Artaria, und Offenbach, André), Claviersonaten (Mainz, Schott, und Offenbach, André), Sonaten zu vier Händen (ebd.) und andere leicht spielbare „galante“ Tonsätze bekannt gemacht hat, war zu jener Zeit ebenfalls in Mannheim anwesend, und auch über seine Claviervorträge äusserte Mozart tadelnd: „er spielte so geschwind, dass es nicht auszunehmen war, und gar nicht deutlich und auf den Takt!“ Aus diesen Bemerkungen, sowie aus vielen Zeugnissen seiner Zeitgenossen geht hervor, dass Mozart

und Componist; ebenso wurden unseres volksthümlichen Dichters Christian Friedrich Daniel Schubart († 1791) Claviervorträge „in der bachischen Manier“ damals sehr gerühmt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

seine Compositionen nicht in zu schnellem Tempo, sondern stets mit dem innigsten Ausdrucke und feinsten Geschmacke spielte und vorgetragen wissen wollte. Ebenso blieb er immer „accurat im Takte, und spielte dennoch expressive," und selbst von dem Tempo rubato der rechten Hand in einem Adagio durfte der regelmässige Gang der linken nicht gestört werden (s. Nissen a. a. O. S. 318 u. f.). Mozart spielte in Mannheim oftmals und mit stetem Beifalle am Hofe des Kurfürsten, aber sein Wunsch, eine Anstellung daselbst zu erhalten, ging nicht in Erfüllung. Er wandte sich desshalb 1778 nach Paris, woselbst er als Knabe eine so günstige Aufnahme gefunden hatte. Hier aber waren die Anhänger von Gluck und deren Gegner, die Verehrer Piccini's, gerade im heftigsten Kampfe begriffen; das ganze Interesse der Musikliebhaber war auf die Erfolge der musikalischen Dramen dieser beiden Tonmeister gerichtet, für Mozart demnach wenig Hoffnung vorhanden, in so erregter Zeit zu Paris eine genügende Anerkennung zu finden. Als der Tod seiner treuen Mutter ihm jene Hauptstadt gänzlich verleidet hatte, eilte er nach Salzburg zurück, um auf den Wunsch des Vaters abermals als Concertmeister und Hoforganist mit einem Gehalte von 400 Gulden in die Dienste des ihm so verhassten Erzbischofs zu treten. Er componirte jetzt namentlich mehrere Messen, desgleichen die Oper Zaide, die jedoch nicht zur Aufführung gelangte, und empfing endlich den ehrenvollen Auftrag, eine grosse ernste Oper, Idomeneo, für den Carneval 1781 in München zu schreiben. Die Oper machte ausserordentliches Glück, und nur mit Widerwillen verliess Mozart München, um dem Befehle des Erzbischofs, ihn nach Wien zu begleiten, Folge zu leisten. Hier aber wurde er von diesem wiederholt auf eine so abscheuliche Weise behandelt, dass er sich endlich gedrungen fühlte, für immer mit ihm zu brechen. **Leopold Kozeluch** (1753—1814) war damals einer der beliebtesten Componisten und gesuchtesten Clavierlehrer in Wien und hatte bereits fünfzig Clavierconcerte, drei Concerte zu vier Händen, ein Concert für zwei Pianoforte und mehr als sechzig Sonaten zu zwei und vier Händen geschrieben, die zum Theil in Wien bei Artaria, Offenbach bei André, Leipzig bei Peters und Mainz bei Schott gedruckt worden sind. An diesen nun wandte sich der Erzbischof jetzt, um ihn zu bewegen, den von Mozart aufgegebenen Posten in Salzburg, und zwar mit einem Gehalte von 1000 Gulden anzunehmen. Kozeluch aber lehnte den Antrag ab und sagte: „Wenn er so einen Mann von sich lässt, wie würde er es mit mir machen!" Im Jahre 1787 starb Gluck, der als kaiserlicher Kammer-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

componist ein Gehalt von 2000 Gulden bezogen hatte, und Mozart trat hierauf in die Dienste des Kaisers, jedoch als „Kammermusicus“, mit einem Gehalte von nur 800 Gulden. Kozeluch aber, dessen Compositionen uns heute trocken und völlig ungeniessbar erscheinen, erhielt nach Mozarts Tode jenen Posten als Kammercomponist mit einem Gehalte von 1500 Gulden! — Ein Jahr nach seiner Ankunft in Wien vermählte sich Mozart mit Constanze Weber, und obgleich er von nun an bis zu seinem neun Jahre nachher erfolgten Tode seine vorzüglichsten musikalischen Dramen und andere Vocal- und Instrumentalcompositionen schuf und ebenso als Claviervirtuose die glänzendsten Triumphe feierte, konnte er sich der Sorgen um den Unterhalt seiner Familie bei rastlosester Thätigkeit dennoch niemals erwehren. Die Ursache hiervon war, dass die Schauspieldirectoren und Musikverleger, mit wenigen Ausnahmen, verhältnissmässig nur geringes Honorar für seine Manuscripte zahlten, und dass ebenso die Einnahmen seiner Concerte nicht immer dem Beifalle, welchen er reichlich in denselben erntete, entsprachen. Die erste Oper, welche Mozart in jener Zeit für Wien componirte, war Belmont und Constanze (1782); sie wurde dort, in Prag, Leipzig, Hamburg u. a. O. mit entschiedenem Glücke zur Aufführung gebracht. Ihr folgte der Schauspieldirector und Le nozze di Figaro (1786); die letztere Oper, welche in dem Zeitraume von sechs Wochen gedichtet und componirt worden war, fand besonders in Prag ausserordentlichen Beifall. Mozart, der 1787 daselbst Concerte gab, wurde mit Enthusiasmus begrüsst, und nach einer freien Fantasie, die er am Schlusse eines derselben ausführte, drei Mal an das Clavier zurückgerufen. Seine Oper Don Giovanni, welche er 1787 für Prag schrieb, wurde von der Ouverture bis zum Schlusse mit dem höchsten Jubel aufgenommen. Die ökonomischen Verhältnisse Mozarts aber blieben fortwährend misslich. Um diese zu verbessern, unternahm er 1789 eine Kunstreise nach Berlin und berührte dabei Dresden und Leipzig. Er fand in Berlin bei Hofe und in Privatkreisen die ehrenvollste Aufnahme, verzichtete aber darauf, ein Concert zu veranstalten, weil seine Freunde ihm eine genügende Einnahme dabei als fraglich vorstellten. Der König Friedrich Wilhelm II. hatte die wohlmeinende Absicht, ihn seiner kleinlichen Sorgen zu entheben, indem er ihm eine Capellmeisterstelle mit 3000 Thalern Gehalt antrug; Mozart aber glaubte dieselbe ablehnen zu müssen, „da er seinen guten Kaiser nicht ganz verlassen wollte.“ Nach seiner Rückkehr theilte er zu Wien dem Kaiser jenes glänzende Anerbieten mit, dieser aber wurde dadurch nicht bewogen, sein geringes Ein-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kommen zu erhöhen, gab ihm jedoch (im December 1789) den Auftrag, eine neue Oper, „Così fan tutte," zu schreiben. Am 26. Januar des folgenden Jahres kam dieselbe zur Aufführung, wir hören aber nicht, dass den Wienern der Unterschied zwischen Mozarts Meisterwerken und den damals beliebten Opern von Sarti, Salieri, Guglielmi, Cimarosa, Paisiello, Martin und Weigl bemerkbar geworden wäre. Im Jahre 1790 entschloss er sich zu einer neuen Reise nach Frankfurt zur Krönung des Kaisers Leopold II. und schrieb von dort aus an sein „Herzensweibchen": „Nun bin ich fest entschlossen, meine Sachen hier so gut als möglich zu machen und freue mich dann herzlich wieder zu Dir. — Welch herrliches Leben wollen wir führen, ich will arbeiten — so arbeiten, um damit ich durch unvermuthete Zufälle nicht wieder in so eine fatale Lage komme. —" In einem Concerte daselbst brachte er nur eigene Compositionen zur Aufführung und spielte unter Anderm das Clavierconcert in F dur, op. 44, und das „Krönungsconcert" in D dur, op. 46. Die Anwesenheit des oben erwähnten J. v. Beecke gab ihm ferner Veranlassung, mit diesem ein Clavierconcert zu vier Händen vorzutragen. Auf der Rückreise hielt er sich in Mainz, Mannheim und München auf, es gelang ihm jedoch nicht, seine Finanzverhältnisse durch diese Reise zu verbessern. Bald nach seiner Ankunft in Wien traf Salomon daselbst ein, um seinen väterlichen Freund, Haydn, nach London zu engagiren. Er eröffnete auch Mozart die Aussicht, nach Haydns Rückkehr unter ähnlichen günstigen Bedingungen nach England gehen zu können. Wir haben aber bereits gehört, dass Mozart den einzigen Mitlebenden, welcher seine Grösse ganz erkannt zu haben schien, nicht wiedersehen sollte. Im Frühjahr 1791 wandte sich der Schauspieldirector Schikaneder an Mozart mit der Bitte, eine Oper, die Zauberflöte, zu welcher er selbst den Text bearbeitet hatte, für sein in einer engen Holzbude befindliches Theater zu schreiben. Der gutmüthige und allezeit gefällige Mozart war sogleich bereit hierzu, hatte dieselbe aber noch nicht vollendet, als er den ehrenvollen Auftrag erhielt, für Prag eine Festoper zur Krönung des Kaisers als Königs von Böhmen zu schreiben. In achtzehn Tagen hatte er die Oper, La clemenza di Tito, welche hierzu bestimmt worden war, trotz eines steten Unwohlseins vollendet, einstudirt und in Prag zur Aufführung gebracht. Der Erfolg derselben entsprach nicht seinen Erwartungen, und sein Glücksstern sollte ihm erst in den letzten Monaten seines Lebens aufgehen. Die Zauberflöte, welche bald nach seiner Rückkehr in Wien zum ersten Male gegeben wurde, fand nämlich eine so beispiellos günstige Aufnahme, dass sie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vom 30. September 1791, dem Tage ihrer ersten Aufführung an, bis zum 23. November des nächsten Jahres hundert Mal mit demselben stürmischen Beifalle wiederholt worden ist. Mozart, durch die fortwährenden angestrengten Arbeiten und vielfachen Erregungen geistig und körperlich aufs höchste angegriffen, arbeitete bei gesteigertem Uebelbefinden noch eifrig an seinem Requiem, als ihn der Tod am 5. December 1791 ereilte.

Bei der ans Wunderbare grenzenden Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit welcher Mozart die Mehrzahl seiner Compositionen entwarf und vollendete, wusste er ihnen dennoch stets den reinsten Wohlklang, den seelenvollsten Inhalt und die kunstvollste Form zu verleihen. Zu den frühesten Claviercompositionen, welche er zu eigenen Vorträgen benutzte, gehören die **Variationen** über ein Menuet von Fischer in C dur. Er liess sich dieselben 1774 nach München schicken und spielte sie auch 1778 zu Paris. Das dem graziösen Tanze völlig entsprechende Thema tritt im viertaktigen Rhythmus auf. Der vierte Takt des zweiten Theiles aber wird wiederholt, wodurch eine sonderbare fünftaktige Phrase gebildet wird, die Mozart in allen zwölf Variationen beibehält. Diese, wie die Variationen über „Je suis Lindor", welche er in Leipzig und in Wien öffentlich vortrug, sind bei weitem fliessender und anmuthiger in ihren Gängen und Passagen als die früheren galanten „Veränderungen" von Emanuel Bach, Kirnberger u. A., sie bieten jedoch einem heutigen Clavierspieler durchaus keine Schwierigkeit dar und sollen, wie alle ähnlichen Tonsätze Mozarts, vorzüglich durch den gefühlvollen Vortrag ihrer anmuthigen Melodien auf die Zuhörer wirken. Die stets mit lebhaftem Beifall aufgenommenen **„freien Fantasien"** bestanden grösstentheils aus dergleichen Variationen, in welchen dem Publicum bekannte Themen, bald melodisch, harmonisch oder rhythmisch verändert, bald mit perlenden und glänzenden Figuren und Passagen ausgeschmückt, zu Gehör gebracht wurden.

Einer der fruchtbarsten Bearbeiter dieser Gattung von Clavierstücken war der Abt **Joseph Gelinek** (1757—1825). Als Mozart 1787 zur Aufführung seines Don Giovanni nach Prag gegangen war, hörte er diesen über eine seiner Melodien extemporiren und wurde dadurch so günstig für ihn eingenommen, dass er ihn der Familie des Grafen Kinsky als Claviermeister empfahl. Gelinek ging mit derselben bald darauf nach Wien, blieb hier im freundlichsten Verkehr mit Mozart und veröffentlichte seine ersten Variationen über das Thema aus Don Juan: „Reich mir die Hand, mein Leben" (Wien, Artaria; Mainz,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Schott etc.), denen nach und nach mehrere über Mozart'sche und andere Melodien folgten, welche bald so allgemein beliebt wurden, dass er bis 1815 deren mehr als 125 Hefte herausgab, die in Wien, Leipzig, Berlin, Mainz, Paris, London u. s. w. gedruckt erschienen. Diese Variationen, wie die ähnlichen Modestücke seiner Zeitgenossen J. Wanhal, F. J. Kirmair, D. Steibelt, J. W. Wilms u. a., können keinen Anspruch auf Kunstwerth machen, sondern haben nur den Zweck, bei leichter Spielart dem Ohre des Laien brillant zu erklingen und im günstigsten Falle die Finger des Schülers in Bewegung zu setzen. Bei weitem werthvoller und eigenthümlicher in Form und Bearbeitung ihrer Melodien sind die Variationen des unsteten und originellen **Johann Wilhelm Hässler** (1747—1822), eines Schülers des gediegenen Organisten J. Ch. Kittel zu Erfurt. Seine Fantaisie et chanson russe variée, op. 19, gravée et imprimée chez Reinsdorp et Kaestner (ohne Ortsangabe) erscheint noch heut als ein pikantes Clavierstück. Die Variationen stehen im Zusammenhange mit einander, und dem Spieler werden schon Aufgaben gestellt wie Terzen- und Sextenpassagen für die rechte Hand, Accorde in Decimenlage (z. B. fis—c—es—a) für die linke, und das später so ausgebeutete schnelle Wechseln mehrerer Finger auf einer Taste für beide Hände. Hässler soll das Clavier mit wahrem und lebhaftem Ausdruck gespielt und diesen auch im Prestissimo noch bewahrt haben. Er liess sich einst auf der Orgel in der Garnisonkirche zu Berlin hören und spielte, der Aeusserung eines dabei anwesenden Musikers zufolge: „mit den Händen wie ein Engel und mit den Füssen wie ein Teufel.“ Von seinen Claviersätzen erschienen: 3 Sonates, op. 13, 14 und 16, Leipzig bei Breitkopf und Härtel; Fantaisie et Sonate, op. 17, ebend.; 6 leichte Sonaten, ebend.; Grande Sonate pour 3 mains sur un Pianoforte, Riga, Hartknoch, 1793 u. a. Im Jahre 1789 traf Mozart mit Hässler in Dresden zusammen. Aus dem von ihnen daselbst veranstalteten musikalischen Wettstreite aber ging Mozart so siegreich hervor, dass selbst der überwundene Gegner ihm seine volle Bewunderung nicht versagen konnte.

Mit gleicher Consequenz wie Emanuel Bach die besprochenen drei Sätze der **Claviersonate** festhielt, bearbeitete Mozart den ersten Satz derselben in der noch heute beibehaltenen Sonatenform, in welcher, wie in ähnlichen Tonstücken bei Johann Christian Bach, den er schon in seiner Kindheit in London kennen lernte und dessen Compositionen er später studirte, ein Haupt- und ein Nebenthema auftreten und durchgeführt werden. Wir heben unter Mozarts

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

31 Claviersonaten besonders die in A moll (Oeuv. compl. de Mozart, Leipzig, Breitkopf und Härtel. Cah. I, No. 6), die Fantasie und Sonate in C moll und die Sonate in F dur (Cah. VI, No. 1, 2 und 13) hervor. Auch der **Claviersonate zu vier Händen** (Cah. VII, No. 1—4) verlieh Mozart erst einen ansprechenderen Inhalt und eine ausgedehntere Form, er suchte beide Spieler auf eine gleich interessante Weise zu beschäftigen, und seinen Vorbildern verdanken wir die vortrefflichen Sonaten zu vier Händen von G. Onslow, op. 7 in E moll und op. 22 in F moll, J. N. Hummel, op. 92 in As dur, und J. Moscheles, op. 47 in Es dur. In den **Clavierconcerten** aber, die er für seine eigenen Vorträge bestimmte und deren er in der Zeit seines letzten Aufenthaltes zu Wien siebenzehn componirte, steht Mozart so bedeutend über seinen Vorgängern, dass wir ihn fast als den Schöpfer dieser Gattung von Tonstücken zu betrachten haben. Er wollte mit denselben nicht allein als Virtuose, sondern auch, und mehr noch, als Tondichter und Declamator auf seine Zuhörer wirken. Seine Concerte sind Sinfonien, in denen das Clavier eine seinem Charakter gemässe Hauptstimme übernimmt, und das Orchester tritt dabei nicht nur in dienender Begleitung, sondern auch in seiner ganzen Klangfülle und Farbenpracht selbständig auf, um zu den grellen Tönen und beweglich glänzenden Passagen des Clavieres einen treffenden Gegensatz zu bilden. Die Ausgabe von Breitkopf und Härtel enthält deren 20, darunter eins (No. 17) in Es dur für zwei Pianoforte; ebenso erschien eine Partiturausgabe derselben bei André in Offenbach. Aus denselben heben wir hervor No. 5 der Partiturausgabe in B dur vom Jahre 1784; No. 2 in G dur aus demselben Jahre; No. 3 in D moll vom Jahre 1785; No. 6 in C dur aus derselben Zeit; No. 7 in C moll vom Jahre 1786; No. 8 in C dur, ebenso, und das „Krönungsconcert“ in D dur vom Jahre 1790 (No. 20 bei Breitkopf und Härtel), welches, wie Mozart berichtet, in Wien „grossen Lärm“ machte, und dessen Rondo er auf Verlangen wiederholen musste. Unter seinen übrigen Clavierwerken sind noch die anmuthigen Sonaten für Clavier und Violine (Oeuv. Breitkopf und Härtel Cah. 4, 6 Son. Cah. 9, 5 Son. Cah. 11, 5 Son. Cah. 17, 4 Son.) hervorzuheben, deren er eine grosse Anzahl mit vorzüglicher Liebe componirte; ferner zwei Quartette für Clavier, Violine, Viola und Violoncello in G moll und in Es dur (Cah. 13) und endlich ein Quintett für Clavier, Oboe, Clarinette, Horn und Fagot in Es dur (Cah. 14), in welchem er namentlich die verschiedenen einzelnen und zusammengesetzten Klangfarben der darin auftretenden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Instrumente ebenso interessant als wirkungsvoll zu benutzen wusste. Endlich zeichnen sich noch zwei Trio's in B dur und in E dur für Clavier, Violine und Violoncello, Cah. X, No. 1 und 3, unter seinen Compositionen ähnlicher Gattung ganz besonders aus. Eine billige Ausgabe von Mozarts sämmtlichen Clavierwerken erschien bei L. Holle in Wolfenbüttel.

Wie Emanuel Bach, so eilte auch Mozart als **Harmoniker** den Theoretikern seiner Zeit weit voraus. In seinen Sinfonien sowohl wie in seinen Clavierwerken treten Zusammenklänge, Accordfolgen und Modulationen auf, deren Berechtigung noch heute zuweilen in Frage gestellt wird. So beginnt z. B. die Fantasie, op. 11, welche der oben erwähnten Sonate in C moll voransteht, in einem viervierteltaktigen Adagio mit dem melodisch zerlegten Accorde c—es—fis—(g)—as, der sich in den G dur-Dreiklang auflöst, und eine Sequenz führt ferner ebenso durch b—des—e—(f)—g nach F dur. Das Motiv des ersten Taktes wird alsdann zu nachstehenden unmittelbar auf einander folgenden Harmonien durchgeführt: As—c—es—ges, Des dur, a—c—es—ges, Es moll, H dur, Fis—ais—cis—e, A—cis—e—g, F moll, G—h—d—f, Es moll u. s. f. Weiterhin folgt dem Fis dur-Dreiklange ein länger ausgeführter Mittelsatz in D dur, und diesem ein Allegro in A moll, dessen Mittelsatz folgende Tonarten berührt: F dur, F moll, Des dur, Es moll, Cis moll u. a. Nach dem Dominantseptimenaccorde F—a—c—es tritt nunmehr ein Andantino in B dur im Dreivierteltakte auf, welches in seiner bewegteren zweiten Hälfte zu dem Adagio des Anfanges zurückleitet, mit welchem Tempo das harmonisch so reich ausgestattete Tonstück endlich in C moll schliesst. Accordfolgen, Modulationen und enharmonische Uebergänge, wie die hier angegebenen, wurden in jener Zeit mit eben so hartem Tadel belegt, wie noch heute die ähnlichen Wagnisse neuerer freisinniger Tonsetzer, und dennoch sind es gerade diese, welche erst eine Erweiterung unserer Harmonielehre herbeigeführt haben.[1]

Im Jahre 1781 wurde Mozart vom Kaiser zu einem Wettkampfe mit dem in Wien anwesenden Römer **Muzio Clementi** aufgefordert, der bereits in London und Paris durch seine ausserordentliche Virtuosität auf dem Fortepiano grosses Aufsehen erregt hatte. Bei der zu diesem Zwecke veranstalteten Zusammenkunft beider Kunstgenossen

[1] Eine theoretische Begründung jener Wagnisse enthalten folgende Schriften des Verfassers dieser Blätter: Harmoniesystem, Leipzig, Kahnt, und: Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten; ebendaselbst.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

spielte Clementi zuerst, und zwar seine B dur-Sonate, deren zwei erste Takte denen des Allegro's der später von Mozart componirten Ouverture zur Zauberflöte ähnlich sind. Mozart trug hierauf Variationen vor, und beide improvisirten sodann über ein vom Kaiser gegebenes Thema auf zwei Clavieren. Clementi äusserte sich später über Mozarts Spiel folgendermassen: „Ich hatte bis dahin Niemand so geist- und anmuthvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschten mich ein Adagio und mehrere seiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselseitig einander accompagnirend, variiren mussten.“ Mozart aber, der überhaupt gegen alle Italiener eine entschiedene Abneigung hatte, schildert Clementi als einen blossen „Mechanicus,“ der eine grosse Force in Terzenpassagen, übrigens aber um keinen Kreuzer Gefühl oder Geschmack besässe. Auch später rieth er seiner Schwester bei Besprechung der Sexten- und Octavenpassagen in Clementi'schen Sonaten, sich mit denselben nicht gar zu viel abzugeben, damit sie ihre „ruhige und stette Hand“ nicht verderbe und ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fliessende Geschwindigkeit dadurch nicht verliere. Der damals in Wien und Berlin allen anderen vorgezogene deutsche Operncomponist Carl Ditters von Dittersdorf gab dem Kaiser, der ihn in den Adelstand erhoben und mit Gunstbezeugungen aller Art überhäuft hatte, folgendes Urtheil über jene beiden grössten Clavierspieler ihrer Zeit: „In Clementi's Spiel herrscht bloss Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack.“

Nicht nur durch seine sinnigen Claviercompositionen und deren geistvollen Vortrag, sondern auch durch lebendigen Unterricht hat Mozart sich ein hohes Verdienst um die feinere Veredlung und Belebung des Clavierspiels erworben. Wir haben Johann Nepomuk Hummel, der im siebenten Lebensjahre sein Schüler und Hausgenosse wurde, später noch besonders zu besprechen. Die allgemeinere Verbreitung und Pflege des Clavierspiels beginnt erst mit dem Auftreten Mozarts, und unter seinem Einflusse entstand in Wien jene Clavierschule, deren Zöglinge sich in ihrem Spiele durch Präcision, Geschmack und Wärme, und in ihren Compositionen durch ansprechende Verständlichkeit und Klangschönheit auszeichneten. Als den späteren Führer jener Schule haben wir namentlich Hummel, als den Vollender, zugleich aber auch Reformator derselben, Beethoven zu betrachten.

Von Mozarts Compositionen erschienen in neueren Ausgaben: Mozarts Werke, kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Darin

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in verschiedenen Serien sämmtliche Clavierstücke. Breitkopf und Härtel. — Ausgewählte Sonaten und andere Stücke. Unter Mitwirkung von J. Faisst und J. Lachner, bearbeitet von S. Lebert. Band 1, 2, 3, letzterer zu 4 Händen. Stuttgart, J. G. Cotta. — Sämmtliche Sonaten (L. Köhler), sämmtliche Variationen (Winkler), 7 Concerte, Collection Litolff. — Sämmtliche Sonaten, Variationen und Concerte, Edition Peters.

Ueber Mozart und seine Werke besitzen wir: O. Jahn, W. A. Mozart, 4 Bände, 1856—1859. Neue Ausgabe in 2 Bänden. Breitkopf und Härtel. — G. N. v. Nissen, Biographie Mozarts, 2 Bände und Nachtrag, 1828 u. f. ebds. — C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, Erste Abth. Wien, Carl Gerolds Sohn, 1867. — L. v. Köchel, chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozarts. Breitkopf und Härtel, 1862.

Die überaus thätige Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel gab ferner von oben genannten Meistern heraus: Wagenseil, Sonate op. 4 (alte Meister No. 19). Kozeluch, Symphonies pour Piano No. 1 und 2. Abt Vogler, der eheliche Zwist. Sonate für Pianoforte mit 2 Violinen, Bratsche und Bass. Gelinek, 21 Hefte Variationen. Schobert, Minuetto und Allegro molto (alte Meister No. 39). —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Muzio Clementi.

Gleichzeitig mit der deutschen erlangte auch die italienische Schule des Clavierspiels, an deren Spitze Clementi getreten war, nach einer anderen Richtung hin ein hohe Stufe der Ausbildung. Wie nämlich durch Mozarts Spiel und Claviersatz ganz besonders ein wärmerer Vortrag, ein leichterer Fluss und eine schönere Abrundung der Passagen herbeigeführt worden war, so bestand Clementi's Verdienst vorzüglich darin, die Wirkungsmittel des Virtuosen um Vieles erweitert und die Aneignung einer dazu nothwendigen grösseren Fertigkeit durch vortreffliche Studien erleichtert zu haben. Muzio Clementi war 1752 in Rom geboren und zur Musik erzogen worden. Seine ungewöhnlichen Anlagen für diese Kunst verschafften ihm schon in seinem neunten Lebensjahre eine Organistenstelle daselbst und im Alter von vierzehn Jahren entzückte er einen reichen Engländer, Namens Beckfort, dergestalt durch sein Clavierspiel, dass dieser, unter dem Versprechen, für sein ferneres Schicksal Sorge zu tragen, ihn in sein Vaterland hinüberführte. Wir erfahren, dass er hier die Sonaten der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Neapolitaner D. Scarlatti und P. D. Paradies studirte, gleichzeitig aber auch mit den Werken deutscher Meister, wie Händel und Bach, bekannt wurde, deren wohlthätiger Einfluss seinen Compositionen erst einen dauernden Werth zu verleihen vermochte. Die Sonaten, welche er 1773 als op. 2 (Offenbach, André) herausgab, erregten allgemeines Aufsehen, und selbst der eigentliche Schöpfer dieser ernsteren Gattung von Clavierstücken, Emanuel Bach, versagte ihnen seinen Beifall nicht. Bald nach Herausgabe derselben wurde er als Clavierspieler bei der Oper zu London angestellt, und im Jahre 1780 begann er seine Kunstreisen nach Paris, Strassburg, München und Wien, auf welchen er durch sein brillantes Spiel sowohl, wie durch seine kunstvoll gearbeiteten Compositionen überall den grössten Enthusiasmus erregte. Seit 1785 verweilte er wieder in England und war hier bald von zahlreichen Schülern umgeben, die in ihm einen lebenvollen und anregenden Lehrer verehrten. Im Jahre 1800 wurde er Theilhaber an einer ausgedehnten Pianoforte-Fabrik und wirkte höchst einflussreich auf die Verbesserung des Tones und des Anschlages der aus derselben hervorgehenden Instrumente. Er äusserte später zu seinem Schüler Ludwig Berger, dass er sich in früherer Zeit vorzugsweise noch in grosser, brillirender Fertigkeit und besonders in den vor ihm nicht gebräuchlich gewesenen Doppelgriff-Passagen und extemporirten Ausführungen gefallen und erst später durch aufmerksames Hören berühmter Sänger den gesangvolleren, edleren Stil im Vortrage angeeignet habe und hierzu besonders durch die allmählige Vervollkommnung des Tones der englischen Flügel-Fortepiano's angeregt worden sei. Clementi unternahm 1802 mit seinem Lieblingsschüler, dem Engländer **John Field,** eine neue Kunstreise nach Paris, woselbst namentlich des Letzteren gediegene Vorträge Bach'scher und Händelscher Fugen sehr gerühmt wurden. Beide gingen sodann nach Wien und später nach Petersburg; an diesem letzteren Orte aber fand Field eine so günstige Aufnahme, dass er beschloss, seinen bleibenden Aufenthalt daselbst zu nehmen. Louis Spohr, der in jener Zeit Petersburg ebenfalls besuchte, beschreibt Clementi als einen Mann von äusserst froher Laune und einnehmendem Wesen, Field aber als einen blassen, hoch aufgeschossenen Jüngling, dessen schwärmerisch-melancholische Vorträge ihn damals ganz besonders ergriffen hätten. In den nächstfolgenden Jahren setzte Clementi seine erfolgreichen Kunstreisen weiter fort und in Dresden schloss sich ihm **Alexander Klengel,** in Berlin **Ludwig Berger** an, um seinen vortrefflichen Unterricht geniessen und seinen bildenden Vorträgen beiwohnen zu können. Sie begleiteten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ihn 1805 auf seiner zweiten Reise nach Petersburg und trafen Field bereits als den gesuchtesten Lehrer jener Zarenstadt in den glücklichsten Verhältnissen an. Sein Beispiel bestimmte auch Klengel und Berger, fern von den damals in Deutschland beginnenden Kriegesunruhen ihren Wohnsitz in Russland aufzuschlagen. Clementi verweilte später noch ein Mal längere Zeit in Wien und wirkte hier durch Lehre und Vorträge ausserordentlich günstig, so namentlich auch auf Kalkbrenners Clavierspiel; er besuchte sodann noch ein Mal Italien und kehrte endlich 1810 nach England zurück, woselbst er 1832 als achtzigjähriger Greis sein thätiges Leben beschloss, nachdem er wenige Tage vorher noch eine Gesellschaft seiner Schüler und Verehrer, unter denen sich auch J. B. Cramer und J. Moscheles befanden, durch sein Clavierspiel erbaut hatte.

Clementi hinterliess mehr als 200 Sonaten für das Clavier, von denen 35 mit Begleitung der Violine oder Flöte und 48 mit Begleitung der Violine oder Flöte und des Violoncells gesetzt sind; ferner ein Duo für zwei Claviere; 6 Duo's zu vier Händen; Caprices, Préludes et Point-d'orgue composés dans le goût de Haydn, Mozart, Kozeluch, Sterkel, Wanhal et Clementi, op. 19, Mainz, Schott; Introduction à l'art de toucher le Pianoforte, avec 50 leçons, Leipzig, Peters; mehrere Fugen, Toccaten, Variationen etc. und endlich das noch heute jedem Clavierspieler unentbehrliche Studienwerk: Gradus ad Parnassum, oder die Kunst des Pianofortespiels durch 100 Beispiele gelehrt. 3 Theile. Wolfenbüttel, Holle. Eine Sammlung seiner Clavierwerke erschien in Leipzig bei Breitkopf und Härtel, in 13 Cahiers, und eine billigere Ausgabe derselben in Wolfenbüttel bei L. Holle in 5 Bänden. Aus seinen **Sonaten**, welche zum Theil instructive Zwecke verfolgen, heben wir die schon früher erwähnte in B dur hervor, der eine brillante, prestissimo auszuführende Toccata in derselben Tonart folgt; ferner eine schmerzvoll bewegte Sonate in H moll, Stuttgart, Hallberger: Prachtausgabe der Classiker Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart, Nr. 12; und Trois Sonates dédiées à Cherubini, op. 50, Leipzig, Breitkopf und Härtel. In diesen letzteren Tonstücken zeigt sich Clementi nicht nur als gewandter Contrapunktist, sondern auch als ein der früheren italienischen Schule weit überlegener Harmoniker. Die dritte derselben in G moll führt den Titel: Didone abbandonata, Scena tragica; diese zeichnet sich durch reiche Klangfülle und kühne harmonische Bearbeitung ganz besonders aus und bringt durch schärfere Mittel ihren leidenschaftlichen Inhalt um so wirkungsvoller zum Ausdruck.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das wichtigste, mit besonderer Liebe und Sorgfalt gearbeitete Clavierwerk Clementi's ist der **Gradus ad Parnassum.** Die ganze, von ihm selbst so bedeutend erweiterte Claviertechnik seiner Zeit findet darin ihre zweckmässigsten **Studien.** Die Finger werden unabhängig von einander gemacht, ihre gleichmässige Kraft und Ausdauer befördert und beide Hände in Terzen- und Sextengängen, in rollenden und wogenden Passagen, in gebrochenen Accorden und Octavengängen ausgebildet. In der Stravaganza, Ex. 94, treten drei Noten gegen zwei auf, in der Bizzarria, Ex. 95, wird die Quintole durchgeführt; der **Canon** gibt Gelegenheit, die linke und rechte Hand völlig gleichmässig zu beschäftigen, und in claviermässig gesetzten **Fugen** wird der Spieler auf die Bedeutung der Mittelstimmen aufmerksam gemacht; das Wechseln der Finger bei wiederholten Noten, das Kreuzen der Hände, die Tonleitern, Triolen, Vorschläge, Doppelschläge und Triller finden in den interessanten Tonstücken, von denen oft mehrere eine zusammenhängende Suite bilden, ihre Uebungen, deren Form zuweilen schon in das dramatische Gebiet hinüberschweift, wie in der Scena patetica, Ex. 39. Der Satz erscheint bald zwei-, drei- oder vierstimmig, bald in möglichster Vielstimmigkeit, und in allen 100 Studien leuchtet durch den brillantesten und bequemsten Claviersatz der gewandteste Contrapunktist hervor.

Neuere Ausgaben Clementischer Clavierwerke gaben heraus: Breitkopf und Härtel, 64 Sonaten in 3 roth cartonnirten Bänden. — J. G. Cotta, Sonaten und andere Werke (Lebert), 2 Bände. — Collection Litolff enthält 61 Sonaten in 3 Bänden und Gradus ad Parnassum I, II, III. — Edition Peters enthält 4 Bände Sonaten und Gradus ad Parn. in 3 Bänden. — Carl Tausig hat ausgewählte Etüden des Grad. ad Parn. mit Fingersätzen und Anmerkungen versehen, die den heutigen Anforderungen an die Claviervirtuosität zu vortrefflicher Vorbereitung dienen (Berlin bei T. Trautwein).

Von Clementi's später noch besonders zu besprechenden Zöglingen verbreiteten vorzüglich J. B. Cramer und L. Berger die gediegene Virtuosität ihres Meisters, während A. A. Klengel fast ausschliesslich die Kunst des Contrapunktes cultivirte und J. Field sich ganz in die Tiefe des Gemüthslebens versenkte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeitgenossen von Emanuel Bach, Haydn, Mozart und Clementi.

Die ruhmgekrönten Leistungen hervorragender Virtuosen und die erfolgreichen Aufführungen von Werken schöpferischer Tondichter rufen stets eine grosse Anzahl von Parasiten in jeder Bedeutung dieses Wortes hervor. Die Schmarotzer dringen herein, um an den Festmahlen jener Reichen Theil zu nehmen und von ihrer Beute sodann verwässerte und verkümmerte Brocken der zahllosen Dilettantenmenge mitzutheilen; dabei aber unterlassen sie nicht, jene Hohen, denen sie ihr Dasein verdanken, zu schmähen und herabzuwürdigen. Es sind dies die widrigen Nachahmer gewisser Aeusserlichkeiten und aus ihrem Zusammenhange gerissener Wirkungsmittel bedeutender Künstler, sowie die gedankenarmen Vielschreiber, welche mit ihren Modewaaren, denen sie die entwendeten und zerstückelten Edelsteine geschmacklos eingepasst haben, den Markt überschwemmen. — Aber auch die Jünger und Verehrer nahen sich, um den Geist zu ergründen, der so gewaltige Wirkungen hervorzubringen vermochte, um lichtere Aufklärungen über Kunstoffenbarungen von ihrem Meister zu vernehmen und in seinem Sinne weiter und weiter zu verbreiten; es sind dies die einzig würdigen Parasiten, die Priester derselben Gottheit, welche, dem ursprünglichen Sinne des Wortes gemäss, berufen sind, mit dem Hohenpriester gemeinsam das Opfermahl zu geniessen. Die Ersteren, welche ihre zahllosen Machwerke nach gewissen leicht zu handhabenden Schablonen verfertigen, haben zuweilen auf längere Zeit einen schädlichen Einfluss auf den Geschmack der grossen Anzahl von Kunstdilettanten ausgeübt und durften deshalb in diesem historischen Abrisse ebensowenig unerwähnt bleiben wie die Letzteren, welche oftmals durch ihre ansprechenden Vorträge und Tonsätze den fremdartigeren, eigenthümlichen Stil ihrer schöpferischen Vorbilder erst in weiteren Kreisen verbreitet und zum Verständniss gebracht haben.

Einer der frühesten jener Geschmack verderbenden Vielschreiber, dessen erfindungsarme „Fantasien und Variationen, Sturm- und Schlachtstücke, Potpourri's, Rondeaux und Bacchanale's“ eine Zeit lang alle Clavierpulte einnahmen, war **Daniel Steibelt.** Er wurde um 1765 zu Berlin geboren und hier von Kirnberger im Clavierspiel und in der Composition unterrichtet. Nach mehreren seit seinem fünfzehnten Jahre unternommenen Kunstreisen durch Deutschland nahm er 1790 seinen Aufenthalt zu Paris, woselbst er mit grösster Arroganz auftrat

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und als Virtuose den dort lebenden und namentlich von der Königin Marie Antoinette begünstigten deutschen Clavierspieler **Johann David Hermann,** sowie als Tonsetzer den dort sehr populär gewordenen **Ignaz Pleyel** besiegte. Er componirte daselbst im Jahre 1793 die Oper Roméo et Juliette, und der glänzende Erfolg derselben machte ihn zum Manne der Mode. Die Damen aus den höchsten Kreisen wurden seine Schülerinnen und nahmen sein oft höchst ungebührliches Betragen als Genialität auf, bis endlich grössere Versehen ihn zwangen, 1798 Paris zu verlassen. In London, woselbst er hierauf längere Zeit verweilte, vermählte er sich mit einer reizenden Engländerin, welche ihm nunmehr eigens dazu bestimmte Lärmstücke mit dem Tamburin begleitete. Steibelt war überhaupt ein Mann des Effectes, wie unter Anderem folgende Titel seiner Claviercompositionen bezeugen: Combat naval, op. 41; Sonate martiale, op. 82; Bataille de Gemappe et de Neerwinde; die Zerstörung von Moskwa, Leipzig, Peters, u. v. a. Von diesen Tongemälden hat „l'Orage, précédé d'un Rondeau pastoral," Leipzig, Breitkopf und Härtel, das Finale seines dritten Concertes, das meiste Glück und die Runde durch alle Dilettantenhände jener Zeit gemacht. Steibelt besuchte später Hamburg, Dresden, Prag, Berlin und Wien, gab aller Orten brillante Concerte und fand stets eben so viel Bewunderer als Verächter seines taktlosen und affectirten Spieles und seiner flachen Compositionen. Gerber berichtet, dass er sich bei der Rückkehr nach Deutschland seiner Muttersprache schämte und bald den stolzen Engländer, bald den anmassenden Franzosen spielte. Einen Haupteffect suchte er mit dem sehr wenig virtuosen und häufig angebrachten **Tremolando** beider Hände hervorzubringen, durch welche Spielart er zugleich die Schwäche seiner linken Hand verdecken konnte. Die Form der **„Fantasie mit Variationen,"** welche er besonders in Schwung setzte, fanden wir schon früher von Hässler angewandt, es war zugleich die bei der „freien Fantasie" gebräuchlichste Vortragsweise. Von seiner Erfindung aber sind die schon erwähnten banalen **„Bacchanales,"** zu welchen seine Gemahlin in den Concerten zu Prag, Berlin und Wien eigenhändig „höchst kunstvoll und graziös" das Tamburin schlug, und deren 10 Hefte, jedes mit 6 dergleichen für Clavier und Tamburin, zuweilen auch noch mit Triangel, in Paris bei Pleyel, Erard u. A. und in Offenbach bei André, sowie in Leipzig bei Breitkopf und Härtel erschienen. Seit 1808 war Steibelt Capellmeister der französischen Oper in St. Petersburg und starb daselbst im Jahre 1823. Seine Familie blieb in sehr bedrängter Lage zurück, aber ein zu

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ihrem Besten veranstaltetes Concert brachte 40,000 Rubel ein. Dieser Umstand sowohl wie die Unzahl von Compositionen, für welche er aller Orten reichlich zahlende Verleger fand, zeugen von der grossen Beliebtheit, welcher er sich, in Spiel und Composition gleichsam als begabter Naturalist erscheinend, etwa zwanzig Jahre lang zu erfreuen hatte. Er hinterliess 7 Clavierconcerte, darunter ein Grand Concerto militaire in E moll, mit Begleitung von zwei Orchestern, von denen No. 1 bis 5 bei Breitkopf und Härtel herauskamen, ferner mehrere Quintette, Quartette und Trios, 65 Claviersonaten mit Violine oder Flöte; 46 Sonaten für Clavier allein und zahllose Fantasien, Rondo's, Etüden, Tänze u. s. f.

Emanuel Bach stand bereits im Alter von 69 Jahren, als der junge, liebenswürdige und vielseitig gebildete **Johann Ludwig Dussek** (geb. 1760 zu Czaslau in Böhmen) ihn in Hamburg besuchte. Dieser hatte schon in Amsterdam, wohin er einem hohen Gönner gefolgt war, und im Haag, woselbst er seine ersten Compositionen: Trois Concerts pour le Pianoforte, deux Violons, Alto et Basse, op. 1, drucken liess, durch die ansprechenden und mit reichen Harmonien unterstützten Melodien seiner Tonsätze, sowie durch sein gesangvolles und sauberes Clavierspiel die rühmlichste Anerkennung gefunden, wollte aber dennoch die Künstlerlaufbahn nicht ohne Zustimmung des genannten, von ihm hochverehrten Tonmeisters weiter verfolgen. Emanuel Bach erkannte alsbald das hervorragende Talent des jungen Virtuosen und Tonsetzers, ermunterte ihn, auf dem begonnenen Wege fortzuschreiten, und gewährte ihm seinen Rath und seine wirksamsten Empfehlungen. Dussek wandte sich zunächst nach Berlin und später nach Petersburg und erntete als Virtuose auf dem Claviere, sowie auf der damals von Hessel in Petersburg erfundenen Glasharmonika, den reichsten Beifall. Er besuchte hierauf Paris und Mailand mit gleich günstigem Erfolge, ging 1788 zum zweiten Male nach Frankreich und liess sich 1792 in London nieder. Hier befreundete er sich mit Clementi, betheiligte sich aber unglücklicherweise an einem Musikhandel, dessen Untergang ihn 1800 zu einer Flucht nach Hamburg nöthigte. In London hatte er eine Clavierme thode herausgegeben, die später auch in Paris und Leipzig veröffentlicht wurde, und eine ebenfalls jener Zeit angehörende Sonate: Les adieux de Clementi in Es dur, op. 44, sowie die früheren 6 Sonaten, op. 9 und 10, Leipzig, Breitkopf und Härtel, und 3 grandes Sonates, op. 35, Offenbach, André, rechnete er zu seinen gelungensten Werken. Im Jahre 1802 wurde er in Magdeburg dem Prinzen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Louis Ferdinand von Preussen (1772—1806) vorgestellt, und dieser bewog ihn, als Lehrer und Freund in seiner Nähe zu bleiben. Der Prinz war selbst ein ausgezeichneter Claviervirtuose und Tonsetzer. Beethoven, der ihn 1796 in Berlin kennen lernte, rühmte von ihm, er spiele gar nicht prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Musiker. Die Compositionen Louis Ferdinands, unter denen das Quartett für Clavier, Violine, Alto und Violoncell in F moll, op. 6, Leipzig, Breitkopf und Härtel, seiner wahren, elegisch wehmüthigen Stimmung wegen besonders hervorzuheben ist, sind reich an originellen Zügen und charakteristischen Motiven, werden aber häufig durch dilettantische Incorrectheiten des Satzes entstellt. Dussek blieb in der Nähe des Prinzen, bis dieser 1806 in dem unglücklichen Treffen bei Saalfeld den Heldentod fand. Seinem Andenken widmete Dussek eine werthvolle Sonate in Fis moll unter dem Titel: Élégie harmonique sur la mort de Louis Ferdinand, Prince de Prusse, op. 61, Leipzig, Breitkopf und Härtel, und ein damals ausserordentlich beliebtes Andante in B dur: La Consolation, op. 62, ebendaselbst. Im Jahre 1808 begab er sich wiederum nach Paris und verweilte dort bis zu seinem 1812 erfolgten Tode. Bei seiner Ankunft in jener Stadt glänzten die Violinisten Rode und Baillot und der Violoncellist Lamare in ihren im Odéon veranstalteten Concerten. Dussek aber, welcher sich ebenfalls in denselben hören liess, verdunkelte durch sein brillantes Spiel nicht allein jene berühmten Künstler, sondern feierte Triumphe, welche die Erfolge der kurz vor ihm daselbst aufgetretenen Claviervirtuosen Steibelt und Wölfl weit hinter sich zurückliessen. Seine zwölf Clavierconcerte, Leipzig, Breitkopf und Härtel, von denen das zehnte in B dur für zwei Pianoforte gesetzt ist, sowie seine Sonaten (drei und dreissig derselben erschienen ebendaselbst), Rondo's, Fantasien und Variationen bildeten bei ihrem Erscheinen die Studien aller strebenden Clavierspieler. Zu Dussek's werthvollsten und ausgeführtesten Sonaten gehört op. 70, Le retour à Paris in As dur. Der Claviersatz derselben ist reicher und volltönender als der aller seiner Vorgänger; die Accordlagen vom Umfange einer None und Decime sind für beide Hände schon häufig angewandt, und die Enharmonik macht sich an verschiedenen Stellen geltend; so beginnt z. B. nach dem ersten, in As dur schliessenden Satze ein Adagio in E dur, dem sodann ein Scherzo folgt — in der Claviersonate überhaupt ein damals seltenes Intermezzo, — welches mit dem Fis moll-Dreiklange beginnt und in As dur schliesst. Ebenso überraschend macht das Finale kurz vor dem Schlusse in einem feurigen Crescendo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einen jähen Uebergang nach A dur, kehrt jedoch alsbald durch die Accorde a-cis-e, gis-a-cis-e und g-b-des-es nach der Haupttonart As dur zurück. Dussek's Werke für das Pianoforte erschienen in 12 Cahiers bei Breitkopf und Härtel, und in neueren, billigen Ausgaben: Collection Litolff, sämmtliche Sonaten und Sonatinen, 2 Bände (Köhler und Winkler). — Edition Peters, Sonaten und Stücke, 1 Band.

Die Virtuosität galt dem so eben besprochenen verdienstvollen Künstler nur insofern, als sie geeignet ist, einer besonders erregten und erhöhten Stimmung durch aussergewöhnlich verstärkte Mittel einen desto lebendigeren Ausdruck zu verleihen. Ein um elf Jahre jüngerer Zeitgenosse hingegen, **Joseph Wölfl,** berechnete seine oft eines höheren Aufschwunges entbehrenden Tonsätze vorzüglich darauf, eine durch rastlose Studien angeeignete Fertigkeit um so glänzender hervortreten zu lassen, vermochte jedoch nur auf kurze Zeit das allgemeine Interesse für dergleichen virtuose, ausserdem aber inhaltlose Vorträge wach zu erhalten. Er war 1772 zu Salzburg geboren und genoss daselbst noch den Unterricht des hochbejahrten Leopold Mozart und des trefflichen Tonsetzers Michael Haydn im Clavierspiel und in der Composition. Im Jahre 1793 begann er seine Kunstreisen nach Warschau und Wien, verweilte am letzteren Orte bis 1798, ging sodann nach Prag, Dresden, Leipzig, Berlin und Hamburg, und überall wurden seine brillanten Vorträge mit Staunen und Bewunderung aufgenommen. Die grössten Schwierigkeiten seiner Compositionen überwand er mit spielender Leichtigkeit, und die Leipziger musikalische Zeitung vom Jahre 1799 erzählt als Probe seiner ausserordentlichen musikalischen Begabung folgenden Vorfall aus Dresden: „Schon hatte sich daselbst die Capelle zur Probe seines Concerts versammelt und schon waren die Stimmen eines von ihm selbst gesetzten Clavierconcertes aus C dur herum gelegt, und noch war sein Instrument nicht da. Endlich bringen es die Träger, und siehe, es stand einen halben Ton zu tief. Der Stimmer verlangt nun eine Stunde zum Hinaufstimmen. — Warum nicht gar! — sagt Wölfl ganz kaltblütig: — haben Sie nur die Güte anzufangen, ich muss transponiren! — Und so spielte er denn eins der schwersten Concerte, die man je in Dresden gehört hatte, aus Cis dur, und mit einer Leichtigkeit, Fertigkeit, Genauigkeit und Präcision, welche die ganze Capelle in Erstaunen setzte.“ Da Wölfl nur ein Grand Concerto militaire (Offenbach, André) in C dur geschrieben hat, so ist dies wahrscheinlich das von ihm damals transponirte Tonstück. Wie in den Hauptstädten Deutschlands, so wurde Wölfl in der Folge auch in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

London mit Enthusiasmus aufgenommen. In Paris aber, woselbst er 1801 anlangte, konnte er das Andenken an den dort noch vor Kurzem so gefeierten Steibelt nicht vergessen machen und nur ein kleines, jedoch äusserst dankbares Publicum für seine Vorträge gewinnen. Ein ähnlicher Unstern verfolgte ihn auf seiner Reise nach Brüssel; er kehrte deshalb 1805 nach London zurück, aber es gelang ihm nicht, seine früher so glänzende Stellung daselbst wieder zu erlangen, und der Virtuose, welcher bei seinem Aufenthalte in Wien sich mit einem Beethoven messen durfte, starb so unbeachtet in London, dass wir selbst sein Todesjahr (1811 oder 1814) nicht mit Bestimmtheit anzugeben vermögen. Von seinen Compositionen erschienen sechs Clavierconcerte (Leipzig, Breitkopf und Härtel, und Offenbach, André), 18 Trio's, 35 Duo's und mehr als 40 Sonaten für Clavier allein, neben einer grossen Anzahl von Fantasien, Fugen, Rondo's und Variationen. Ein von ihm unter dem Titel: Méthode de Piano, op. 56, 2 Parties, Offenbach, André, herausgegebenes Werk enthält 100 Uebungen, unter denen sich werthvolle, mit interessanten Spielarten und Clavierеffecten ausgestattete Tonstücke befinden. Unter seinen Sonaten scheint er op. 50, „Le diable à quatre“ (Offenbach, André) und op. 41, „Non plus ultra“ (Leipzig, Peters) durch diese Titel als die kühnsten bezeichnet zu haben. Die letztere, in F dur, beginnt mit einem kurzen Adagio im Dreivierteltakte, welches dem folgenden Allegro moderato im Viervierteltakte als Einleitung dient. Diesem Satze liegt eine prosaische, etüdenmässige Terzenpassage zu Grunde, die von beiden Händen abwechselnd oder auch zusammen in Octaven ausgeführt und von einem dürftigen Contrathema begleitet wird. Das zweite, ebenso unbedeutende Thema wird in seinen Einschnitten von ähnlichen Terzengängen durchflochten und auch die Schlusspassage zum Theil aus solchen gebildet. Es folgt sodann ein Andante in C dur in einfachster zweitheiliger Liedform, und als Finale erscheinen eine Reihe von Variationen über „Freut euch des Lebens“. In diesen wollte Wölfl augenscheinlich seine damals unerhörte Fertigkeit so glänzend als möglich hervortreten lassen, doch bieten sie einem heutigen Clavierspieler nur folgende, nicht eben zum Applaus reizende Schwierigkeiten dar. In Var. 4 spielt die rechte Hand das Thema zu den gebrochenen Accorden der linken und setzt zugleich in jedem Takte mehrere Male über diese, um den Grundbass der Harmonie anzuschlagen; Var. 6 führt bald in der rechten, bald in der linken Hand Octavengänge durch; Var. 7 gibt zwischen der Oberstimme und dem Basse jeder Hand

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gleichsam einen ununterbrochenen Triller auszuführen; Var. 8 lässt das Thema im Alt hören, aus dessen Tönen in fortgesetzten Sechzehntheilnoten in die höhere, zuweilen zwei Octaven entfernte Tonica oder Dominante gesprungen wird. Alle diese Variationen sind harmonisch nicht reicher ausgestattet als das Thema selbst, sie könnten demnach in jeder Hinsicht unserm Concertpublicum nur noch ein historisches Interesse darbieten.

In anderer Weise und mit grösserer Ruhe und Besonnenheit widmete **August Eberhard Müller** (geb. 1767 zu Nordheim) seine Kräfte der Ausbildung und Verbreitung einer gediegenen Fertigkeit durch mehrere vorzügliche **Lehrwerke** für das Clavier. Er bereiste in seinen jüngeren Jahren Norddeutschland, verweilte 1792 in Berlin und entzückte seine Zuhörer besonders durch den Vortrag der Mozart'schen Clavierconcerte. Dieser Beifall bewog ihn, 1797 eine „Anleitung zum genauen und richtigen Vortrage der Mozart'schen Clavierconcerte in Absicht richtiger Applicatur“ in Leipzig herauszugeben. Ebenso veröffentlichte er 1804 in Jena eine „Clavier- und Fortepiano-Schule, oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart beider Instrumente nebst einem Anhang vom Generalbass“ (der Anhang ist der älteren Clavierschule von G. S. Löhlein entnommen), welche namentlich die zweckmässige **Fingersetzung** zum ersten Male erschöpfend theoretisch und praktisch behandelte. Seit 1794 wirkte A. E. Müller in Leipzig als Organist der beiden Hauptkirchen, ging 1809 als Hofcapellmeister nach Weimar und starb daselbst im Jahre 1817. Als Supplement zu seiner Clavierschule veröffentlichte er mehrere Hefte von „Pièces instructives“ und „Sonates progressives“; unter seinen grösseren, besonders wohlklingend und zweckmässig gesetzten Compositionen zeichnen sich folgende aus: Caprice, op. 4, Offenbach, André; Grands Caprices, op. 29, 31, 34 und 41 in 5 Heften, Leipzig, Peters; und das nachgelassene Werk: Cadenzen zu den acht vorzüglichsten Clavierconcerten von Mozart, ebd.

In Wien wurde, wie bemerkt, seitdem Mozart daselbst seinen Wohnsitz aufgeschlagen hatte, das Clavierspiel fortwährend mit besonderer Liebe gepflegt. Die schon erwähnten und ihn überlebenden Tonsetzer **J. B. Wanhal** (1739—1813) und **L. Kozeluch** (1753—1814), deren spätere Werke den wohlthätigen Einfluss jenes „Hohenpriesters“ deutlich erkennen lassen,[1] waren zugleich auch thätige

[1] Man vergleiche: Wanhal, Sonata in F, opera ultima, Leipzig, Hofmeister, und ebenso: Kozeluch, 3 Sonates, op. 51, Leipzig, Peters, mit frühern ähnlichen Clavierwerken dieser Componisten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lehrer, und eine Schülerin des Letzteren, die seit ihrem dritten Jahre erblindete **Marie Therese Paradies** (1759—1824), machte sich nicht nur in ihrer Vaterstadt Wien, sondern auch in Paris, London, Berlin u. a. O. als vorzügliche Pianistin bekannt und rührte durch ihr seelenvolles Spiel die Zuhörer oft bis zu Thränen. Mozart hat eines seiner Clavierconcerte für sie geschrieben, und seine ergreifende Vortragsweise ist gewiss nicht ohne Einfluss auf ihr eigenes Spiel und auf das ihrer zahlreichen Schülerinnen geblieben. Auch der talentvolle **Anton Eberl** (1766—1807) in Wien begeisterte sich schon frühzeitig für die Tonkunst. Da seine reichen Eltern ihm aber die Laufbahn eines Juristen aufgedrungen hatten, so gab er seine ersten Compositionsversuche: Clavier variationen über „Zu Steffen sprach im Traume," ferner über das Savoyardenlied „Ascoulta Jeanette" und über „Bei Männern, welche Liebe fühlen" 1792 unter dem Namen des ihm befreundet gewesenen Mozart heraus. Ebenso wurde eine seiner Sonaten in C moll als Mozart's op. 47 in Wien und in Offenbach, und in Paris bei Pleyel als „Dernière grande Sonate de Mozart" veröffentlicht und erschien erst 1798, Wien bei Artaria, mit dem Namen ihres wirklichen Autors. Mozart aber würde sich schwerlich mit jenem Namentausch einverstanden erklärt haben, denn Eberl's Clavierwerke bekunden zwar das Streben nach Bestimmtheit und Einheit des Inhaltes, aber keineswegs die Erfindungsgabe und die Reinheit des Satzes seines Vorbildes. Als seine Eltern in der Folge durch unglückliche Zufälle ihr Vermögen verloren, widmete sich Eberl ganz der Musik und unter seinen späteren Compositionen sind namentlich herauszuheben: Grande Sonate caractéristique in F moll, Haydn gewidmet, op. 12, Leipzig, Peters, und seine letzte Arbeit, die er auf den Wunsch der Erbprinzessin von Weimar, Maria Pawlowna, eine Composition im pathetischen Stile von ihm zu besitzen, unternahm, und welche als Grande Sonate, op. 39, nach seinem Tode in Leipzig bei Hofmeister erschien. Das erste Allegro appassionato dieses Tonstückes schliesst mit dem vollständigen G moll-Dreiklange, und das folgende Adagio führt sodann in grellster Weise mit den getragenen Tönen: H, Gis, E in die E dur-Tonart. Der 7. Takt dieses zweiten Satzes zeigt einen später unter Anderm bei Beethoven wieder auftretenden Halteton in den äusseren Stimmen; im 8. und 9. Takt erscheint eine ausgehaltene Oberstimme, welche von abgestossenen Accorden begleitet wird, eine Spielart, die später so wirkungsvoll von C. M. von Weber und Andern benutzt worden ist. Eberl's Claviersatz überhaupt erreicht zuweilen wohl die reiche Klang-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

fülle, aber nicht die Reinheit und den frischen Aufschwung seines Kunstgenossen Dussek, dessen Werke mit Unrecht schon fast der Vergessenheit übergeben sind, da sie oftmals eine Fülle von poetischen Gedanken entwickeln, wie wir sie in den Compositionen des noch heute in Dänemark hochgepriesenen **Friedrich Kuhlau** (geb. 1786 im Lüneburgischen) nicht in gleichem Masse zu rühmen haben. Dieser auch in Deutschland eine Zeit lang sehr geschätzte Componist starb 1832 als Hofcapellmeister zu Kopenhagen, und die von ihm veröffentlichten zahlreichen Clavierwerke bieten zwar keine schöpferisch neuen Gedanken dar, sind aber durchweg in einem ernsten und edlen Stile geschrieben; so unter Anderm die folgenden: Trois Sonates, op. 52, Leipzig, Kistner; Gr. Sonate brillante, op. 127; Trois Sonates faciles et brill. à 4 mains, op. 66; Allegro pathétique à 4 mains, op. 123, und eine grosse Menge Duo's für Pianoforte und Violine oder Flöte, vierhändige Sonaten, Rondo's und Variationen, Leipzig bei Peters, Breitkopf und Härtel und Hofmeister.

Kuhlau's instructive Claviersachen erschienen in neuen, billigen Ausgaben: Edition Peters, Sonatinen, 2 Bände; Rondo's, 1 Bd.; Sonatinen zu 4 Händen, 1 Bd. — Collection Litolff, Sonatinen, 2 Bände; Rondo's und Variationen, 1 Bd. — Sonatinen, roth cart., bei Breitkopf und Härtel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Clementi's Schüler.

Vor dem Uebergange in eine neue Periode des Clavierspiels haben wir noch die Wirksamkeit der Schüler Clementi's und Mozart's näher zu betrachten, welche den von ihren Meistern besonders gepflegten lyrischen und contrapunktischen Claviersatz festzuhalten und weiter auszuarbeiten strebten.

Wir nennen zunächst **Johann Baptist Cramer** (1771—1858), welcher von 1783 bis 1784 Clementi's eifriger Schüler war. Er machte Haydn's Bekanntschaft in London und wurde von diesem später sehr freundlich in Wien aufgenommen, woselbst er, wie in mehreren anderen Städten Deutschlands, erfolgreiche Concerte gab und sich besonders durch den zarten und gesangvollen Vortrag des Adagio auszeichnete. Er verweilte von 1832 bis 1845 in Paris, hielt sich ausserdem aber grösstentheils in England auf und starb daselbst im Jahre 1858. Cramer hinterliess 105 Claviersonaten, 7 Concerte, 3

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Duo's zu vier Händen, ein Quintett und ein Quartett, beide für Clavier und Streichinstrumente, zwei Hefte Notturno's, op. 32 und 54, und zahllose unbedeutende Fantasien, Rondo's u. s. f. Seine einst sehr beliebte Clavierschule erschien in Offenbach bei André u. a. O., in grösserer Ausführlichkeit aber als op. 98 in vier Theilen, Berlin bei Schlesinger. Seine vortrefflichen **Lehrwerke:** Étude en 42 Exercices doigtés, und ebenso Suite de l'Étude en 42 Exercices, sind ebenfalls an verschiedenen Orten veröffentlicht; sie sind dem Inhalte und der Form nach der classischen Clavierliteratur beizuzählen und bilden würdige Seitenstücke und Ergänzungen zu den Studien seines Meisters.

Unter den zahlreichen Ausgaben Cramer'scher Lehrwerke ragt Eine so bedeutsam hervor, dass Clavierlehrer und Clavierstudirende es mir Dank wissen werden, auf dieselbe besonders aufmerksam gemacht zu haben. Sie ist in München bei Jos. Aibl erschienen und hat den Titel: 50 ausgewählte Klavieretüden von J. B. Cramer. In systematischer Reihenfolge, unter genauer kritischer Revision des Fingersatzes und der Vortragsbezeichnungen und mit instructiven Anmerkungen für den Gebrauch in den Clavierklassen der königlichen Musikschule in München, herausgegeben von Dr. Hans von Bülow. Jede dieser Etüden hat der als Interpret classischer Clavierwerke wie als Maestro des höheren Pianofortespiels gleich hochbedeutende Herausgeber mit so mustergiltigen Anmerkungen versehen, dass diese allein schon erheischen, das Studium der Etüden im Sinne derselben zu beginnen und zu absolviren. Zum Vortheile meines Buches kann ich es mir nicht versagen, hier den allgemeinen technischen Studiengang mitzutheilen, welchen Bülow in seiner Lehrerpraxis bewährt gefunden hat. „Derselbe umfasst alle Stadien vom Anfänger bis zum Virtuosen."

„Nachdem die ersten „Rudimente" überwunden worden sind, wozu sich als das unseres Wissens solideste Hülfsmittel der erste Theil der Lebert-Stark'schen Klavierschule (Stuttgart — Cotta — neue Auflage) am meisten empfiehlt, sind am Platze:

I. a. Die Etüden von Aloys Schmitt, op. 16 (Bonn — Simrock), nebst den das erste Heft einleitenden „Exercices préparatoires" — stets in allen zwölf Tonarten zu üben. Es ist erwähnenswerth, dass der auch als Pianist eminente Meister Felix Mendelssohn-Bartholdy mit diesem Werke den Grund zu seiner musterhaften Technik gelegt hat.

b. Der relativen Trockenheit Schmitt's gegenüber Nebenverwendung von Stephen Heller, op. 45.

ZENEAKADÉMIA

II. a. J. B. Cramer's Etüden. Vielleicht gleichzeitig als Einführung in das Bach-Spiel, dessen Präludien und Inventionen.

b. St. Heller, op. 46, 47.

c. C. Czerny, tägliche Uebungen, sowie seine auffallenderweise bisher nicht nach Verdienst beachtete Etüden-Sammlung mit dem Titel: „Die Schule des Legato und Staccato."

III. a. Clementi, Gradus ad Parnassum (Auswahl und Bearbeitung von C. Tausig).

b. Moscheles, op. 70, 24 Etüden; ein in Norddeutschland mehr als im Süden verbreitetes Werk, welchem das Prädicat „klassisch" unbedingt gebührt.

IV. a. Henselt, Ausgewählte Etüden aus op. 2 und 5.

b. Daneben und zur Vorbereitung darauf: Haberbier „Etudes-poésies" (Hamburg—Cranz); eine Art Fortsetzung von St. Heller.

c. Ausgewählte Stücke von Moscheles: Charakteristische Etüden, op. 75.

V. Chopin, op. 10 und op. 25, womit das Studium einzelner Präludien (technischer Specialtendenz) aus seinem op. 28 verbunden wird.

VI. Liszt, 6 Etüden nach Paganini (Leipzig — Breitkopf und Härtel); 3 Concert-Etüden (Leipzig — Kistner); die grossen zwölf Etüden „d'exécution transcendante" (Leipzig — Breitkopf und Härtel).

VII. Rubinstein, Ausgewählte Etüden und Präludien; V. C. Alkan, 12 grosse Etüden in Auswahl; Theodor Kullak's Schule des Octavenspiels und andere nützliche Specialitäten untergeordneter Natur für rein technische Zwecke."

J. B. Cramers gediegener Mitschüler **Ludwig Berger** (1777—1839), welchen wir in St. Petersburg verlassen haben, kehrte nach dem völligen Friedensschlusse in seine Heimat zurück und lebte seit 1815 als gewissenhafter und gesuchter Musiklehrer in Berlin. Er widmete Clementi eine Grande Sonate pathétique in C moll, op. 7, Leipzig, Peters; von seinen übrigen rein und klangvoll gesetzten Clavierwerken erschienen bei Schlesinger in Berlin: Alla turca, op. 8; Préludes et fugues, op. 5; 3 Pièces caractéristiques, op. 24; und bei Hofmeister in Leipzig: Air norvégien varié, Toccata in F, Concerto in C, Etüden, op. 12, 22, 30 und 41, und Bagatellen, op. 39 und 40. Vorzüglich sind es folgende Schüler von L. Berger, welche nach seinem Vorbilde die Spiel- und Compositionsweise der Clementischen Schule festgehalten und bis auf die neueste Zeit verpflanzt haben: **Carl Wilhelm Greulich** (1796—1837), von welchem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nachstehende Compositionen hierher gehören: Grosse Sonate, op. 12, Berlin, Schlesinger; Exercices pour perfectionner la main gauche, op. 19, Leipzig, Peters; Sonate, op. 21, ebd. **Heinrich Dorn** (geb. 1804), von dem unter Anderm ein interessantes Elementarwerk zu vier Händen, Berlin bei Jul. Weiss, erschien: Surprise du jeune Pianiste, Romance à 4 mains, in welchem der erste Spieler nur die schwarzen Tasten des Claviers zu berühren hat; ferner ein originelles Clavierstück: Sphinx, im Fünfvierteltakte, Stuttgart, Hallberger. **Wilhelm Taubert** (geb. 1811) widmete seinem Lehrer L. Berger eine ernst gearbeitete Sonate, op. 4, Leipzig, Hofmeister, und veröffentlichte unter zahlreichen anderen Claviercompositionen die viel gespielte Campanella, étude de Concert, op. 41, Berlin, Schlesinger; die sauber ausgeführten, ansprechenden Salonstücke: Minnelieder ohne Worte, op. 16 und 45, Berlin, Bote und Bock; Camera obscura, 10 Bagatelles aux jeunes élèves, op. 38, Berlin, Bahn; Silvana, op. 60, ebd.; Tanz der Meerfräulein, op. 98, Berlin, Bote und Bock; Lied und Reigen, op. 119, Stuttgart, Hallberger; Trüber Mai, Mondnacht, Heimliche Fahrt, Unter Rosen, op. 121, Leipzig, Siegel, und ein Trio für Clavier, Violine und Violoncell, op. 32, Berlin, Bote und Bock. **Albert Löschhorn** (geb. 1819), ebenfalls ein Schüler Bergers, hat eine Reihe bequem zu spielender Salonstücke und folgende sehr brauchbare Etüden herausgegeben: 30 Études mélodieuses, progressives et doigtées, op. 38 und 52, Leipzig, Peters; Etüden in fortschreitender Ordnung, op. 65, 66 und 67, Berlin, J. Weiss. Sein op. 25, la belle Amazone (Bote und Bock), war einige Zeit sehr beliebt, ebenso der brillante Galop op. 50, le Diable à quatre. Die Arbeiten von **Felix Mendelssohn**, der das Clavierspiel anfangs bei Berger und später bei Moscheles studirte, sind weiterhin besonders zu besprechen, doch gehören hierher noch die Compositionen von Greulichs talentvollem Schüler **Carl Eckert** (geb. 1820), nämlich: Trio für Clavier, Violine und Violoncell in H moll, op. 18, und zwölf Charakterstücke, op. 17, Leipzig, Breitkopf und Härtel.

August Alexander Klengel (1783—1852), der, wie bemerkt, seinen Lehrer Clementi nach St. Petersburg begleitet hatte, begab sich 1811 nach Paris, besuchte später Italien und England und fand endlich 1816 in Dresden als Hoforganist einen bleibenden Aufenthalt. Er veröffentlichte in früherer Zeit zwei Clavierconcerte, ein Trio für Clavier, Violine und Violoncell, eine Fantasie zu vier Händen, ein Rondo in As dur, op. 5; ferner: Promenade sur mer,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

interrompue par une tempête, op. 19, Leipzig, Peters, und andere Salonstücke, hat sich später aber einen dauernden Ruf in der Musikgeschichte errungen, indem er der **Kunst des Canons** eine Vollendung gegeben, wie sie die Compositionen seiner berühmtesten Vorgänger in dieser Gattung nicht erreicht hatten. Zu seinen vortrefflichen contrapunktischen Arbeiten gehören: Les Avant-Coureurs, exercices, contenant 24 Canons dans tous les tons, calculés pour servir d'étude préparatoire au grand recueil de Canons et de Fugues. En 2 Suites, Mainz, Schott. Das hier erwähnte Hauptwerk aber, an welchem er in den letzten Decennien seines Lebens unermüdlich arbeitete, erschien erst nach seinem Tode im Jahre 1854 unter dem Titel: Canons et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs pour le Piano, en deux parties (48 Canons und 48 Fugen), Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Je seltener dergleichen rein contrapunktische Werke in neuerer Zeit veröffentlicht werden, um so grösseren Dank müssen wir deren Verfassern dafür zollen. Denn seitdem die Accordenlehre sich mehr und mehr verbreitet hatte, wurde die zum Componiren nicht mehr durchaus nothwendig erachtete und bedeutend schwerer auszuübende Kunst des Contrapunktes auch nicht mehr allgemein gelehrt und studirt. Ein Musikstück aber, welches sich nur an das Gefühl des Hörers wendet, ohne auch dessen Verstandeskräfte durch contrapunktische Imitationen, Durchführungen, Verwicklungen und Lösungen in Anspruch zu nehmen, vermag es nicht, das Interesse der Hörer auf längere Zeit wach zu erhalten.

Die Theoretiker, welche neben und nach Sebastian Bach und seinen Schülern vorzüglich bemüht waren, die Contrapunktlehre durch Schriften und Zöglinge zu verbreiten, waren J. J. Fux und J. G. Albrechtsberger in Wien, Marpurg (Abhandlung von der Fuge), Fétis (Traité de contrepoint et de Fugue) und die Italiener F. Gius. Paolucci und F. Giambatista Martini in ihren hierher gehörigen, durch zahlreiche vorzügliche Beispiele ausgestatteten Werken. In neuerer Zeit wurde der Contrapunkt besonders durch mündliche Unterweisung mit Erfolg gelehrt von M. Hauptmann (1792—1868) in Cassel und sodann in Leipzig, S. W. Dehn (1799—1858) in Berlin, E. F. Richter in Leipzig und J. Faisst in Stuttgart.

Friedrich Kiel (geb. 1821) hatte den freieren Contrapunkt bei S. W. Dehn studirt und veröffentlichte als op. 1: 15 Canons im Kammerstil und 4 zweistimmige Fugen, op. 10 (Breitkopf und Härtel), ferner unter vielen anderen Compositionen: Ein Trio für Clavier, Violine und Violoncello, op. 24; zwei Trio's, op. 65, und zwölf Fan-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tasiestücke, op. 8, 3 Hefte (sämmtlich bei Bote und Bock). Unter dem Einflusse der strengen Contrapunktlehre M. Hauptmanns gab **C. F. Weitzmann** (geb. 1808) in Leipzig bei J. Schuberth und Comp. zwei Hefte einer neuen Gattung von Clavierstücken unter dem Titel: Musikalische Räthsel heraus, in welchen die freieren Formen des Präludiums, der Cavatine, des Rondo's u. s. f. in der strengen Form von Canons von zweien aus derselben Stimme spielenden, aber zu verschiedener Zeit eintretenden Spielern zur Erscheinung gebracht werden. Die später in demselben Verlage herausgegebenen: Contrapunkt-Studien, 2 Hefte, enthalten dergleichen Stücke in Partitur, lösen ferner die schwierigsten Aufgaben des einfachen und doppelten Contrapunktes und geben neben Canons und Fugen aller Art auch Beispiele des in neuerer Zeit selten bearbeiteten „Basso ostinato".

John Field, geboren 1782 zu Dublin, welcher, wie früher bemerkt, mit Clementi nach Russland gereist und seit 1804 in St. Petersburg geblieben war, ging 1822 nach Moskau, woselbst er bis 1831 verweilte und sowohl als Virtuose wie als Lehrer hoch verehrt wurde. Er machte hierauf eine zweite Kunstreise nach Paris, und wiederum fand dort sein anspruchloses, gesangvolles Spiel, zu welchem er keinen Concertflügel, sondern ein einfaches Pianoforte auswählte, den wärmsten Anklang. Field spielte stets mit auffallend ruhigen Händen und hatte sich eine besondere, der Bindung der Töne vorzüglich günstige Applicatur zu eigen gemacht und diese auf seine Schüler übertragen. Sein fernerer Weg ging durch Belgien und die Schweiz nach Italien. Hier aber konnten seine einfachen, gemüthvollen Melodien keinen Anklang finden. Krank und des Nothwendigsten entbehrend, fand ihn eine russische Familie 1835 in Neapel und führte ihn nach Moskau zurück, woselbst er 1837 starb. Von seinen Claviercompositionen erschienen: 7 Concerte, darunter Nr. 5, l'incendie par l'orage, in C dur; 4 Sonaten, mehrere Exercices, Romances, Rondeaux, Fantasien, Variationen und Tänze, in Leipzig bei Breitkopf und Härtel, Peters, Kistner, und in Berlin bei Schlesinger. Die von ihm geschaffene Gattung der **Nocturne,** musikalisch-lyrische Dichtungen, die unter seinen Compositionen die erste Stelle einnehmen, erschien Nr. 1—6 bei Kistner, 7—8 bei Peters, 9—10 bei Hofmeister, 11 bei Schlesinger und 12—13 bei Breitkopf und Härtel. Eine Auswahl derselben veröffentlichte J. Schuberth in Leipzig, und in einer Vorrede dazu hat Franz Liszt seinem Kunstgenossen ein hochpoetisches Denkmal errichtet. Wir entnehmen daraus die folgenden, jenen Künstler und seine Schöpfungen

ZENEAKADÉMIA

treffend charakterisirenden Worte: „Die Field'schen Nocturne blieben neu neben so Vielem, was längst veraltet ist; dreissig Jahre sind seit ihrem ersten Erscheinen verstrichen und noch weht uns aus ihnen eine balsamische Frische, ein duftender Wohlgeruch entgegen. Wo fänden wir sonst noch eine solche Vollendung der unnachahmlichsten Naivetät? — — Niemand erreichte diese unbestimmten Harmonien der Aeolsharfe, diese halben Seufzer, die in die Luft dahinschweben, leise klagend und in süssem Schmerze aufgelöst. Niemand wagte das, besonders keiner derjenigen, die Field selbst spielen oder vielmehr seine Lieder dahinträumen hörten in Augenblicken, wo er, sich ganz seiner Begeisterung überlassend, von dem ersten Entwurfe des Stückes, wie er in seiner Einbildungskraft vorhanden war, abwich und in ununterbrochener Folge neue Gruppen erfand, die er gleich Blumengewinden um seine Melodien schlang, indem er diese immer aufs Neue schmückte mit jenem Regen duftiger Sträusschen und gleichwohl so bekleidete, dass ihr schmachtendes Beben und ihre reizenden Windungen nicht verhüllt, sondern nur mit einem durchsichtigen Schleier bedeckt wurden.“ — Liszt berichtet ferner, dass Field seine Zuhörer bezauberte, ohne es zu wollen und zu wissen. „Die fast unbewegliche Haltung seiner Hände und seine ausdruckslose Miene erweckten keine Neugier. — Aber gerade jenem Absehen von aller Berechnung des Effectes verdanken wir die ersten so vollkommenen Versuche, den Claviersatz von dem Zwange zu befreien, den der Normalleisten auf denselben ausübte, über welchen alle Stücke regelmässig und pflichtschuldig geschlagen werden mussten — —. Früher musste eine Composition nothwendigerweise Sonate, Rondo oder dergleichen sein. Field war der erste, der eine Gattung einführte, die ihren Ursprung von keiner der bestehenden Formen herschrieb, in welcher die Empfindung und der Gesang ausschliesslich vorherrschten, frei von den Fesseln und Schlacken einer aufgedrungenen Form. Er bahnte den Weg für alle nachfolgenden Leistungen, die unter dem Namen „Lieder ohne Worte, Impromptu's, Balladen“ u. s. w. erschienen, und bis zu ihm hinauf kann man den Ursprung jener Stücke zurückführen, die bestimmt sind, besondern Erregungen und innigen Empfindungen Töne zu leihen.“

Carl Mayer (geb. 1802, gest. 1862), ein begabter Schüler Fields, der sich früher durch ein Concert symphonique, op. 89, mehrere brillante Etüden, wie op. 61, und andere ernstere Compositionen ausgezeichnet hatte, zog es später vor, das Amt eines Modecomponisten zu übernehmen und nach gewissen bequemen Formen für den Ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schmack der Dilettantenmenge zu schreiben. Er lebte seit längerer Zeit in Dresden und hat mehr als 300 Clavierhefte herausgegeben, unter denen sich folgende Exercices und Caprices befinden: op. 31, 40, 55, 61, 62, 73, 85—87, 91—93, 97, 100, 119, 128, 180, 200, 226, 271 und 305. Seine übrigen Compositionen bestehen in Fantasien, Variationen, brillanten Tänzen und kleineren, in folgenden Sammlungen enthaltenen Tonstücken, die der leichtesten „Unterhaltungslectüre für Liebhaber“ angehören: Myrten, op. 106; Mosaique, op. 166; Immortellen, op. 140; kleine Tonbilder, op. 172; Frühlingsblüthen, op. 174; Schattenspiele, op. 198, und Rosenblüthen, op. 202.

Die gediegene Schule Clementi's war vielleicht noch in dem glatten und flüssigen Spiele Carl Mayers, ist aber nicht mehr in dessen grossentheils oberflächlich gearbeiteten letzteren Compositionen zu erkennen. Wir wenden uns nunmehr zu Hummel, dem bedeutendsten Schüler Mozarts, um ebenso den Verlauf der Wiener Clavierschule bis auf die Gegenwart zu verfolgen.

Ein Schüler Mozarts.

Johann Nepomuk Hummel war 1778 zu Pressburg geboren und zum Musiker erzogen worden. Sein Vater wurde 1785 Orchesterdirector des Schikanederschen Theaters zu Wien, und hier war es, wo Mozart sich für den durch sein fertiges Clavierspiel Aufsehen erregenden, glücklich begabten Knaben interessirte und ihn zu sich ins Haus nahm. Der aufgeweckte Nepomuk weilte zwei Jahre in demselben und bildete sich nicht allein an den geistvollen Vorträgen seines Meisters, sondern musste diesem auch alle Neuigkeiten der Clavierliteratur vortragen und verdankte solchen anregenden Studien die später so bewunderte Sauberkeit seines Anschlages, die Rundung seiner Passagen, die Gewandtheit im Improvisiren und Variiren aus dem Stegreife und die Klarheit und Grazie in seinen Compositionen. Im Jahre 1787 gab er zu Dresden sein erstes Concert als Schüler Mozarts und trug in demselben die Variationen über „Lison dormait“ und das zweite Concert in C dur von Mozart zur Bewunderung aller Anwesenden vor. Dann ging er nach Berlin und veranstaltete auch hier ein Concert; während des Spielens gewahrte er plötzlich Mozart unter den Zuhörern und

ZENEAKADÉMIA

kaum hatte er sein Tonstück beendet, so eilte er durch die Zuhörer seinem verehrten Meister entgegen und umarmte ihn unter den herzlichsten Begrüssungen. Sein Weg führte ihn ferner nach Edinburg und hier veröffentlichte er sein erstes Werk, ein Heft mit Variationen, welches er der Königin von England widmete. Er verweilte sodann 1791 und 1792 zu London in Clementi's Nähe, und der mit regster Empfänglichkeit, mit unermüdlicher Ausdauer und reicher Phantasie ausgestattete Knabe fasste die gewichtigen Lehren seiner beiden Meister so gründlich auf und wusste sie so sinnvoll mit einander zu verbinden und in Anwendung zu bringen, dass er sich nachmals als Spieler und Tonsetzer zum Vollender des klangschönen, lyrischen Claviersatzes emporzuschwingen vermochte. Nach einem kurzen Aufenthalte in Holland kehrte er wieder nach Wien zurück, studirte hier neben den angestrengtesten Clavierübungen die Composition unter Albrechtsberger und Salieri, und seine erste Messe wurde von Haydn beifällig aufgenommen. Bald fanden Hummels Compositionen in Deutschland allgemeine Anerkennung, und 1806 liess Cherubini dessen grosse Fantasie in Es, op. 18, Offenbach, André, auch zu Paris beim Concours im Conservatorium ausführen. Von dieser Zeit an wurden seine gediegenen Clavierwerke von allen ernsteren Clavierspielern überall gesucht und studirt. Von 1811 bis 1816 beschäftigte er sich in Wien ausschliesslich mit Pianoforte-Unterricht und mit der Composition, wurde sodann Capellmeister des Königs von Württemberg und nahm vier Jahre später eine ähnliche Stelle beim Grossherzog von Sachsen-Weimar an. Hummel verweilte in Weimar bis zu seinem 1837 erfolgten Tode, benutzte jedoch mehrere Male einen längeren Urlaub zu den erfolgreichsten Kunstreisen durch Deutschland, Russland, Belgien und Frankreich. In dem beseelten Vortrage seiner Clavierconcerte zeigte er sich als vollendeten Meister und ebenso erregte er durch seine freien Fantasien überall den grössten Enthusiasmus. Verweilte er längere Zeit an einem Orte, so war er sogleich von zahlreichen Schülern umgeben, unter denen sich mehrere später sowohl als Spieler wie als Tonsetzer ausgezeichnet haben. Er hinterliess 7 Clavierconcerte, aus welchen op. 85 in A moll, op. 89 in H moll und op. 113 in As dur besonders hervorzuheben sind; ferner eine grosse Fantasie mit Orchesterbegleitung: Oberons Zauberhorn, op. 116, sowie mehrere brillante Rondo's für Clavier und Orchester; die vorzüglichsten unter diesen sind op. 56 in A dur, op. 98 in B dur und op. 127 in F dur; ein grosses Septuor in D moll für Piano, Flöte,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Oboe, Horn, Alto, Violoncello und Contrabass, in welchem später die vortreffliche Pianistin **Marie Camille Pleyel** (1811—1875) auf ihren Kunstreisen glänzte; ein Quintett, op. 87, für Piano und Streichinstrumente; ein grosses Septett militaire für Piano, Flöte, Violine, Clarinette, Trompete, Violoncell und Contrabass; 7 Trio's für Clavier, Violine und Violoncell; 5 Sonaten für Clavier allein, darunter op. 81 in Fis moll und eine grosse Sonate in As dur, op. 92, zu vier Händen, sich besonders auszeichnen; die vielgespielte Polacca: La bella Capricciosa, op. 55, sowie mehrere Fantasien, Variationen, Rondo's, Capricen, Etüden, Amusements und Bagatellen. Hummel ist ferner Verfasser einer umfangreichen Pianofortеschule, Wien bei Haslinger, die an Vollständigkeit alle früheren Werke der Art übertrifft und in welcher der Fingersatz bestimmten Gesetzen unterworfen wird. Es mangelt derselben jedoch eine zweckmässige Anordnung; der Verfasser hat den angehäuften Stoff nicht zu bewältigen und das Interesse des nach seiner Methode Studirenden keineswegs wach zu halten gewusst. In seinen Compositionen dagegen hat Hummel die Form des Concerts, des Concert- und Salonrondo's und der Sonate nicht allein erweitert und mit neuen, schweren, nach seiner Schule aber claviermässigen Passagen versehen, sondern dieselben auch stets mit Interesse erregendem Inhalt erfüllt und in einem durchaus edlen, zuweilen schon in das dramatische Gebiet hinüberschweifenden Stile gearbeitet.

Als Hummels bedeutendster Schüler, der indessen später durch längeren freundlichen Umgang mit Chopin und Liszt in Paris veranlasst wurde, den hauptsächlich lyrischen Stil seines Lehrers mit dem romantischen zu vertauschen, ist **Ferdinand Hiller** (geboren 1812 zu Frankfurt a. M.) zu nennen. Sein erster Lehrer im Clavierspiel und in der Composition war der später noch zu erwähnende G. J. Vollweiler, und mit dreizehn Jahren trat er in Hummels Schule zu Weimar. Als gründlich gebildeter Musiker ging er 1828 nach Paris und fand hier die belohnendste Anerkennung und vielseitigste Fortbildung in den Kreisen der dort lebenden Kunstgenossen. In den 1830 und 1831 gegebenen eigenen Concerten gewann er als Virtuose und Tonsetzer den lebhaftesten Beifall; besonders aber befestigte er dort seinen Ruhm durch die mit dem berühmten Violinisten Baillot im Jahre 1835 veranstalteten Soiréen, in welchen nur ältere classische Tonstücke zur Aufführung gebracht wurden. Hiller ging bald darauf nach Deutschland zurück und lebt seit 1853 als Director des Conservatoriums der Musik zu Köln. Unter seinen Claviercompositionen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zeichnen sich die Caprices und Études ganz besonders aus, so die folgenden: Trois Caprices ou études caractéristiques, op. 4, Bonn, Simrock, 2 livres; ebenso op. 14 und 20, Leipzig, Hofmeister; 24 Études, op. 15, ebendaselbst; Capriccio, op. 88, Leipzig, Breitkopf und Härtel; 6 Capriccetti, op. 35; 24 Rhythmische Studien, op. 56, Berlin, Schlesinger; Caprice fantastique, op. 10. Von den Meyerbeer gewidmeten 6 Cahiers der Études, op. 15, rühmt Liszt: „Diese Etüden sind kräftige Skizzen von vollendeter Zeichnung, welche an jene Waldstudien erinnern, in denen der Landschafter mit einem einzigen Baume, einem einzigen Zweige, einem einzigen glücklich und erschöpfend bearbeiteten Motive ein reizendes Gedicht aus Licht und Schatten zu weben verstand.“ Ausserdem veröffentlichte Hiller ein Pianofortеconcert, op. 5, mehrere Quartetten und Trios mit Streichinstrumenten; eine Sonate, op. 47; la danse des fées, op. 9, Leipzig, Hofmeister; la danse des fantômes, Berlin, Schlesinger; 3 Ghazèles, op. 54, ebendaselbst; Rêveries, op. 17, 21 und 33; Impromptus, op. 30 und 40; Sérénade, op. 11, und andere Salonstücke und Tänze.

Julius Benedict (geboren 1804 in Stuttgart) wurde im Jahre 1819 Hummels Schüler; er ging jedoch schon im nächsten Jahre nach Dresden, um bei C. M. v. Weber die Composition zu studiren. Seit 1839 wohnt er in London und ist noch jetzt einer der gesuchtesten Musiklehrer dieser Stadt. Er veröffentlichte unter Anderm folgende Clavierwerke: 3 Concerte, op. 13, 29 und 45; ein Concertino, op. 18, Leipzig, Hofmeister; 3 Sonaten, op. 1, 2, 3; Caprices, op. 33, Paris, Brandus; Souvenir de Naples, op. 11; Souvenir d'Écosse, op. 34; Rêveries, op. 39; Idyllen, op. 41, und mehrere Fantasien, Variationen, Rondo's u. s. w. Als geachteter Virtuose und Componist brillanter Salonstücke ist ferner Hummels Schüler **Rudolph Wilmers** (geboren 1820 in Kopenhagen, gestorben 1878 in Wien) zu erwähnen, welcher seit 1853 in Wien lebte und unter vielen anderen folgende Clavierpièсen herausgegeben hat: Un jour d'été en Norvège, op. 27; 2 Études de Concert: la pompa di festa und danza delle Baccanti, op. 28; Mazeppa, Capriccio de Concert, op. 97, sämmtlich bei Bote und Bock in Berlin; Sérénade pour la main gauche seule, op. 5, Leipzig, Hofmeister; Klänge der Minne, op. 67, ebendaselbst; Lyrische Tonbilder, op. 88, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Wintermärchen, op. 92, ebendaselbst; Trillerketten, Caprice-Étude, op. 69, Leipzig, Kistner. Ebenso wird **Ferdinand Gottfried Baake** (geboren 1800),

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ein in seiner Vaterstadt Halberstadt lebender Schüler Hummels, dort als Pianist und Organist geschätzt.

Gebildet von Mozarts zweitem Sohne und der Richtung der Hummelschen Schule folgend, hat sich **Ernst Pauer** (geboren um 1828 in Wien) besonders durch die historischen Concerte, welche er 1862 in London veranstaltete, vortheilhaft bekannt gemacht, indem er in denselben Clavierstücke älterer und neuerer Meister mit solider und verständiger Auffassung vortrug. Der Hummelschen Schule schliesst sich ferner **Johann Peter Pixis** (1788—1874) an, welcher in Mannheim, München, Wien und Paris als gediegener Lehrer wirkte, und aus dessen zahlreichen Clavierwerken mit und ohne Begleitung anderer Instrumente wir folgende hervorheben: Grandes Variations militaires pour 2 Pianos avec orchestre, op. 66, Leipzig, Kistner; Trios für Clavier, Violine und Violoncell, op. 75, 86 und 95, ebendaselbst; Grosse Sonate, op. 3, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Exercices en forme de valses, op. 80, Leipzig, Kistner; Les trois clochettes, op. 120, Leipzig, Hofmeister; Scène populaire de Rome, op. 145, ebendaselbst.

Hummel unternahm im Jahre 1829 eine letzte Kunstreise, deren Hauptpunkte Paris und London bildeten. Seine einst so gepriesenen Vorträge aber blieben nunmehr fast unbeachtet. Denn Beethoven, dem Hummel 1827 in Wien den Lorbeer auf den Sarg legte, hatte mit den Clavierwerken seiner letzten Periode, die anfangs nur von Wenigen verstanden, nach und nach aber aller Orten ihrer ganzen Grösse nach gewürdigt worden waren, zugleich einen neuen, lebenvolleren und ergreifenderen — den dramatischen Claviersatz geschaffen. Hummel und seinen Epigonen erschien dieser mit kräftigeren melodischen, rhythmischen und harmonischen Ausdrucksmitteln auftretende neue Compositionsstil dem Orchester passender als dem Claviere. Aber Beethovens Sprache, welche für jede Seelenstimmung den wahrhaftesten Ausdruck gefunden hatte und bald in den weitesten Kreisen zum Verständniss gelangte, geübt und gepflegt wurde, führte eben auch eine gänzliche Reform der älteren Grammatik, eine völlige Umwandlung des früheren Clavierspiels herbei.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

IV. Der dramatische Claviersatz.

Ludwig van Beethoven.

Dieser Reformator der Instrumentalmusik wurde der grössten Wahrscheinlichkeit nach am 16. December 1770 geboren. Der Vater desselben nannte dagegen stets 1772 als Geburtsjahr seines gleich Mozart schon frühzeitig durch reiche musikalische Begabung hervorragenden Sohnes, ein Umstand, der uns viele Widersprüche in den Angaben von Daten früherer Lebensumstände und Compositionen Beethovens erklären kann. Den ersten Musikunterricht erhielt er von seinem Vater, der Tenorsänger in der Capelle des Erzbischofs von Cöln war, und seit 1782 von dem damals als Claviercomponist sehr geschätzten Organisten **Christian Gottlieb Neefe** (1748—1798). Dieser brachte in kurzer Zeit den genialen Knaben nicht nur dahin, dass er die Präludien und Fugen in Bachs Temperirtem Clavier und ähnliche Werke von Händel im lebhaftesten Tempo ausführen konnte, sondern veröffentlichte auch schon 1783 die ersten Compositionsversuche seines Zöglings: 9 Variationen über einen Marsch (von E. Ch. Dressler) und 3 Claviersonaten (in Es dur, F moll und D dur) nebst einigen Liedern, in Speier und Mannheim. Die Vorträge des jungen Virtuosen sowohl wie seine frühesten Compositionen traten bald Aufsehen erregend hervor. Er spielte einst vor dem damals als Tonkünstler sehr geschätzten Vicar Sterkel eigene Variationen über Righini's Thema: Vieni, amore, und als dieser seine Autorschaft an denselben bezweifelte, improvisirte er zum Erstaunen jenes Musikkenners eine ganze Reihe von neuen Veränderungen über dieselbe Melodie (vergl. Vierundzwanzig Variationen über „Vieni, amore“ in D dur, der Gräfin v. Hatzfeld gewidmet, Bonn, Simrock). Im Winter des Jahres 1786 ging Beethoven nach Wien, um den von ihm hochverehrten Mozart spielen zu hören und ihm eine Probe seines Talentes abzulegen. Dieser lobte anfangs sein Spiel ziemlich kalt, als Beethoven sich aber ein Thema zu freier Bearbeitung von ihm erbeten und dies durchzuführen begonnen hatte, steigerte sich Mozarts Theilnahme mehr und mehr, und lebhaft erregt rief er einigen im Nebenzimmer sitzenden Freunden leise zu: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!“ Beethovens Anwesenheit in Wien war damals nur von kurzer Dauer, und erst seit 1793, nach dem Tode seines Vaters, wählte er diese Stadt zu seinem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bleibenden Aufenthalte. Er hatte das Glück, hier einen vortrefflichen Beschützer in Mozarts Zögling, dem kunstsinnigen Fürsten Lichnowsky zu finden, der ihn nicht allein in sein Haus aufnahm, sondern ihm auch eine Pension von 600 Gulden aussetzte. Diese Unterstützung machte es ihm möglich, ernstliche Studien in der Composition bei Haydn zu beginnen, bei dem würdigen Albrechtsberger fortzusetzen und die praktischen Rathschläge des namentlich in dem dramatischen Stile wohlerfahrenen Salieri in sich aufzunehmen. Der rastlos thätige Kunstjünger bezeigte dem Fürsten dadurch seine Dankbarkeit, dass er ihm die nunmehr mit op. I bezeichneten Drei Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell (in Es dur, G dur und C moll. Wien, Artaria) widmete. Sie machten gleich bei ihrer ersten Ausführung in einer Soirée des Fürsten, welcher auch Jos. Haydn beiwohnte, ausserordentliches Aufsehen. Gedruckt erschienen sie erst 1795, und als sie in London eintrafen und in einer Gesellschaft von Musikern vorgetragen wurden, rief J. B. Cramer, der die Clavierstimme übernommen hatte, prophetisch aus: „Das ist der Mann, der uns für den Verlust Mozarts trösten wird!“

Als op. II widmete Beethoven 1796 seinem Lehrer J. Haydn: Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte (F moll, A dur und C dur. Wien, Artaria und Comp.) und 1799 ebenso dem Capellmeister Antonio Salieri: Tre Sonate per il Clavicembalo o Fortepiano con un Violino, op. 12 (in D dur, A dur und Es dur. Ebdas.).

Den Contrapunkt übte Beethoven bei Albrechtsberger mit Liebe und Eifer, wie seine nachgelassenen Studien (nicht die durchgehends verfälschten, welche J. v. Seyfried 1832 herausgab) beweisen und wie aus seinen zahlreichen Werken überzeugend hervorgeht. Mit allen Regeln der alten Compositionslehre vertraut, erkannte er bald das Bleibende und andererseits auch das Unhaltbare in denselben. Er wagte kühnere Accordfolgen und Tonartverbindungen und wurde damit der durchgreifende Reformator der bisher befolgten Modulationslehre. Denn er war es, welcher durch seine praktischen Werke darthat, dass die natürliche Verwandtschaft der Tonarten nicht nach Graden, wie z. B. C dur — G dur — D dur, oder C dur — F dur — B dur zu bestimmen, sondern in der Verbindung der Töne ihrer Hauptaccorde zu suchen sei; hiernach hat z. B. die Tonart C dur als terzverwandt neben A moll und E moll auch A dur und E dur, sowie, vermittelt durch die gleichnamige Tonart C moll, auch As dur und Es dur als terzverwandt aufzuweisen.

Beethoven, der nunmehr in sich vollendete Musiker, begab sich

ZENEAKADÉMIA

1796 nach Berlin und spielte dort mehrere Male vor dem Könige Friedrich Wilhelm II., einem seltenen Beschützer deutscher Musik, der zugleich tüchtiger Violoncellspieler war. Ihm widmete Beethoven: Deux grandes Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec un Violoncelle obligé, op. 5. (F dur und G moll, Wien, Artaria und Comp.), die er dem Könige mit dessen erstem Violoncellisten, Duport, vortrug. Bei seiner Abreise wurde ihm eine prächtige, mit Louisd'or gefüllte goldene Dose überreicht. In Berlin lernte er den dort als Clavierspieler und Tonsetzer sehr hochgestellten Capellmeister **Friedrich Heinrich Himmel** (1765—1814) kennen, dessen Sonaten für Pianoforte, Violine und Violoncell (Leipzig, Breitkopf und Härtel und Peters) eine Zeit lang viel gespielt wurden. Als Beethoven einst in dessen Gegenwart auf dem Claviere phantasirt hatte, wurde derselbe ebenfalls um einen ähnlichen freien Vortrag ersucht. Himmel war sogleich bereit, und hatte schon längere Zeit gespielt, als Beethoven sich mit der Frage an ihn wandte: „Werden Sie denn nicht bald anfangen?“ Der beleidigte Capellmeister hat unserm Beethoven diese lakonische Charakteristik seiner Improvisation niemals vergeben können, und Beethoven äusserte später über ihn, er besitze ein ganz artiges Talent und sei ein angenehmer Clavierspieler, dem jedoch der Prinz Louis Ferdinand, welchen er ebenfalls in Berlin kennen lernte, in jeder Hinsicht überlegen sei. Diesem letzteren verdienstvollen Kunstgönner aber bezeigte Beethoven noch besonders seine Hochachtung, indem er ihm 1805 sein köstliches Clavierconcert in C moll, op. 37 (Offenbach, André, und Wien, Haslinger), zueignete.

In Wien machte Beethoven anfangs mehr Aufsehen durch sein geistvolles Clavierspiel als durch seine Compositionen, obwohl er in den als op. 1 herausgegebenen Trio's schon als Gipfel der von Haydn gegründeten und von Mozart so grossartig erweiterten Wiener Musikschule erscheint. So erzählt Seyfried, dass Beethoven in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts in **Wölfl** „ein ebenbürtiger Rival“ (?) erwuchs, und dass die Urtheile über den Vorzug der Vorträge dieser beiden Meister in Wien getheilt gewesen seien. Dieselben trafen (1798) zuweilen auf der reizend gelegenen Villa des Freiherrn v. Wetzlar zusammen. „Dort,“ so erzählt Seyfried, „verschaffte der höchst interessante Wettstreit beider Athleten nicht selten der zahlreichen, durchaus gewählten Versammlung einen unbeschreiblichen Kunstgenuss; Jeder trug seine jüngsten Geistesproducte vor; bald liess der Eine oder der Andere den momentanen Eingebungen seiner glühenden Phantasie freien, ungezügelten Lauf; bald setzten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sich Beide an zwei Pianoforte, improvisirten wechselweise über gegenseitig sich angegebene Thema's, und schufen also gar manches vierhändige Capriccio, welches, hätte es im Augenblicke der Geburt zu Papier gebracht werden können, sicherlich der Vergänglichkeit getrotzt haben würde. — An mechanischer Geschicklichkeit dürfte es schwer, vielleicht unmöglich gewesen sein, Einem der Kämpfer vorzugsweise die Siegespalme zu verleihen; ja, Wölfln hatte die gütige Natur noch mütterlicher bedacht, indem sie ihn mit einer Riesenhand ausstattete, die eben so leicht Decimen, als andere Menschenkinder Octaven spannte, und es ihm möglich machte, fortlaufende, doppelgriffige Passagen in den genannten Intervallen mit Blitzesschnelligkeit auszuführen. — Im Phantasiren verläugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düstern sich hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermesslichen Tonreich, dann war er auch entrissen dem Irdischen; der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln, abgeschüttelt das Joch der Knechtschaft, und flog siegreich jubelnd empor in lichte Aetherräume; jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wild schäumenden Cataracte, und der Beschwörer zwang das Instrument mitunter zu einer Kraftäusserung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen im Stande war; nun sank er zurück, abgespannt, leise Klagen aushauchend, in Wehmuth zerfliessend; — wieder erhob sich die Seele, triumphirend über vorübergehendes Erdenleiden, wendete sich nach oben in andachtsvollen Klängen, und fand beruhigenden Trost am unschuldigen Busen der Natur.“ — Die Compositionen Wölfls können in keiner Beziehung einen Vergleich mit denen Beethovens aus jener Periode aushalten, die Anhänger des Ersteren konnten demnach nur durch seine überraschende Virtuosität, nicht aber durch seine Gedankentiefe für ihn eingenommen worden sein. Die Urtheilsunfähigkeit der Wiener Musikliebhaber äusserte sich noch greller, als sie einen etwas später daselbst auftretenden beliebten Pianisten ebenfalls für berechtigt hielten, mit Beethoven in die Schranken treten zu dürfen. **Steibelt** kam nämlich auf seinen Kunstreisen im Jahre 1800 auch nach Wien und traf hier mit Beethoven in einer Gesellschaft beim Grafen v. Fries zusammen. Neben dem Trio für Pianoforte, Clarinette und Violoncell in B dur, op. 11, von Beethoven kam auch ein Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Alto und Violoncell von Steibelt zur Ausführung. Als der Letztere später abermals zum Spielen genöthigt wurde, brachte er die von ihm besonders in Schwung gesetzte tremolirende Brechung der Accorde in Anwendung und errang dadurch

ZENEAKADÉMIA

einen rauschenden Beifall. Beethoven aber war nicht zu bewegen, an demselben Abend das Clavier noch ein Mal anzurühren. Eine Woche später überraschte Steibelt dieselbe Gesellschaft nach einem zweiten seiner Clavierquintette mit einer Reihe brillanter Variationen über ein Thema (Pria ch'io l'impegno), welches Beethoven vor acht Tagen im Finale seines B dur-Trio's variirt hatte, und erregte damit unerhörten Enthusiasmus. Jetzt wurde Beethoven von seinen Freunden bestürmt, den hingeworfenen Fehdehandschuh aufzunehmen, und er setzte sich sofort ans Clavier, langte die Bassstimme von Steibelts Quintett herüber, stellte sie vor sich hin und spielte die Noten der ersten Takte nachlässig mit einem einzelnen Finger. Sodann aber entwickelte er aus dem scheinbar unbedeutenden Motive eine so kunstvolle und ergreifende Fantasie, dass Steibelt schon vor Beendigung derselben den Saal verliess und nie wieder eine Gesellschaft besuchte, in welcher Beethoven erwartet wurde. Einen deutlichen Begriff von diesem improvisirten Meisterwerke geben uns die später veröffentlichten, dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmeten Fünfzehn Variationen mit einer Fuge[1] in Es dur, op. 35, Breitkopf und Härtel. Zu dem einfachen Thema der Bassstimme treten erst eine, dann zwei, drei und mehr Stimmen hinzu; die jetzt dem Basse beigegebene Oberstimme wird variirt, und das Ganze schliesst endlich mit einem brillanten fugirten Satze, dem wiederum jenes Bassmotiv zu Grunde liegt. Das Thema dieser Variationen mit der hinzugefügten Oberstimme benutzte Beethoven auch in dem 1801 in Wien zuerst aufgeführten Ballet: Die Geschöpfe des Prometheus, und im Finale seiner 1804 entworfenen Sinfonia eroica. Ueberhaupt tritt seit jener Zeit Beethovens Eigenthümlichkeit: in der Exposition eines Tonstücks ein einfachstes Motiv auftreten zu lassen, aus welchem erst später ein bedeutungsvoller musikalischer Gedanke entwickelt wird, immer bestimmter hervor. Beethoven sowohl wie Steibelt gaben 1800 in Wien ein Concert, doch konnte der Letztere nur den Beifall der Laien erringen, während der Erstere seine Versammlung mit der höchsten Bewunderung erfüllte. Zum ersten Male spielte Beethoven damals sein zweites Concert in B dur (veröffentlicht 1801, Leipzig, Peters), trug eine freie Fantasie vor und brachte zugleich seine erste Sinfonie und das Septett in Es dur, op. 20, zur Aufführung.

[1] Die Bemerkung: über ein Thema aus dem Ballet „die Geschöpfe des Prometheus," findet sich nicht auf dem Titel der 1803 erschienenen Orginalausgabe, sondern wurde esrt später von einigen Verlegern hinzugefügt.

ZENEAKADÉMIA

In demselben Jahre kam **Ferdinand Ries** nach Wien, und dieser und der Erzherzog Rudolf sind als die einzigen von Beethoven gebildeten Schüler zu nennen. Ries, 1784 in Bonn geboren, war von seinem Vater, einem Beethoven befreundeten Musiker, mit einem an diesen gerichteten Empfehlungsbriefe nach Wien geschickt worden. Der talentvolle Jüngling blieb vier Jahre unter der Leitung seines grossen Meisters, berührte sodann auf mehreren Kunstreisen die Hauptstädte Europa's, und überall fand sein gediegenes Spiel und sein edler Compositionsstil die grösste Anerkennung. Er verweilte nachmals zwei Jahre in Paris und später zehn Jahre in London, woselbst er als Lehrer und Tonsetzer geschätzt und gesucht wurde, und starb im Jahre 1838 in Frankfurt a. M. Ries hat 9 Clavierconcerte geschrieben, unter denen das dritte in Cis moll, Bonn, Simrock, besonders hervorzuheben ist; ferner ein ansprechendes Concertstück: Airs suédois variés, op. 52, mit Orchesterbegleitung, ebendaselbst; ein Octett, ein Septett und mehrere andere grössere Werke, an denen das Pianoforte Theil nimmt; 50 Sonaten für Clavier allein und mit Begleitung von anderen Instrumenten, darunter op. 49: Le songe, und op. 160 zu vier Händen, Leipzig, Kistner; ferner Polonaisen, Variationen, Rondo's und andere Salonstücke. Seine grösseren Compositionen sind von einem künstlerischen Ernste durchdrungen, lehnen sich jedoch stets an Beethovens urkräftige Schöpfungen an, ohne mit neuen, selbsteigenen Gedanken hervorzutreten.

Beethoven dagegen, welcher in den Haydn gewidmeten Sonaten, op. 2, noch an diesen seinen damaligen Lehrer, in den als op. 1 gedruckten Trio's und in einigen späteren Werken noch an den von ihm hochverehrten Mozart erinnert, tritt schon als ein Eigener hervor in der Sonate pathétique, op. 13, der As dur-Sonate, op. 26, der Cis moll- und Es dur-Sonate quasi Fantasia, op. 27, den dreien, dem Kaiser Alexander gewidmeten Sonaten für Clavier und Violine, op. 30; ferner in der D moll-Sonate in op. 31, den oben besprochenen Variationen, op. 35, dem dritten Concerte in C moll, op. 37, der R. Kreutzer gewidmeten grossen Sonate für Clavier und Violine, op. 47, der dem Grafen von Waldstein gewidmeten Sonate, op. 53, und mehr noch in der Sonata appassionata in F moll, op. 57, den Concerten in G dur, op. 58, und Es dur, op. 73, und den beiden Trio's in D dur und Es dur, op. 70. Durch diese und die ihnen folgenden, ihrem Inhalte und ihrer Form nach gleich bedeutsamen, von reichster Erfindungsgabe zeugenden und in feurigster Begeisterung concipirten Arbeiten führte er wiederum eine neue

ZENEAKADÉMIA

Periode, die der dramatisch belebten Claviercomposition herbei. Lange Zeit unverstanden blieben seine letzten, gedankenschwersten Schöpfungen, das Trio in B dur, op. 97, und die fünf Sonaten op. 101, 106, 109, 110 und 111; und wie Sebastian Bach einst in dem Werke Aria con 30 Variazioni die ganze Fülle seiner contrapunktischen Kunst entwickelte, so zeigte auch Beethoven am Schlusse seiner Laufbahn in den 33 Veränderungen über einen Walzer von **Anton Diabelli,** einem bedeutenden Musikverleger und unbedeutenden Componisten in Wien (1781—1858), noch ein Mal seine ausserordentliche Fähigkeit, aus den einfachsten Motiven die kunstvollsten, rhythmisch und harmonisch reichsten Gebilde zu entfalten. Beethoven starb in Wien am 26. März 1827, und mit ihm ging das letzte Haupt jener berühmten Musikschule zu Grabe, welche von Wien aus die ganze musikalische Welt erhoben und erleuchtet hatte.

Beethoven, durch den Verlust des Gehörs während der letzten zwanzig Jahre seines Lebens bewogen, sich ganz von der Aussenwelt zurückzuziehen, wusste alle Gefühle und Leidenschaften der Menschenbrust mit den treffendsten Zügen zu schildern. Hierzu aber konnten ihm die bis dahin angewandten Ausdrucksmittel nicht genügen, und seine Erfindungskraft steigerte diese oft zu einer Höhe, die selbst heute noch schwachnervigen Recensenten zuweilen Schwindel erregt. Namentlich sind die Werke seiner letzten Periode reich an überraschend neuen und charakteristischen Rhythmen und harmonischen Wendungen. Fiel ihm einmal eine Kritik in die Hände, in welcher harmonische Härten und grammatikalische Verstösse in seinen Compositionen gerügt wurden, so lachte er laut auf und rief: „Ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbassbuche gefunden haben!“

Die grösseren Tondichtungen Beethovens lassen zuweilen ein vollständiges Drama erkennen, und seine Sonaten bilden gleichsam eine zusammenhängende Trilogie oder Tetralogie, in welcher letzteren auch das Satyrdrama, das Scherzo, gewöhnlich jedoch nicht als letztes, sondern als mittleres Glied, eine Stelle einnimmt. Die Exposition, der erste Theil des **ersten Satzes,** ist klar und verständlich, und die verschiedenen Motive derselben nehmen alsbald unser volles Interesse in Anspruch. Wir erkennen darin deutlich einen Hauptsatz, dem sich eine oder mehrere Episoden oder Nebensätze anschliessen, welche durch sich organisch entwickelnde Gänge oder Zwischensätze, die der Stimmung des Ganzen vollkommen entsprechen, mit einander verbunden werden. Die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Episoden, oder der Mittel- und Schlusssatz des ersten Theils, traten früher stets in der Tonart der Oberdominante, oder bei einer Molltonart auch in der parallelen Durtonart auf; Beethoven aber wählte ebenso die übrigen Verwandten des Haupttons zu modulatorischen Gegensätzen. Der zweite Theil beginnt mit der Verwicklung, dem Kampfe oder der Durchführung der verschiedenen Elemente des ersten Theils, und hier wagt Beethoven die kühnsten Modulationen, berührt oft die entferntesten Tonarten, um die erwartete Wiederkehr des Hauptsatzes so spannend als möglich zu verzögern. Wohl vorbereitet, oder auch ganz unvermuthet erscheint derselbe sodann in der Haupttonart, und in dieser finden nunmehr die verschiedenen Episoden des ersten Theils ihre Vereinigung. In einem Epiloge oder Anhang aber, der die Hauptmomente der musikalischen Dichtung noch ein Mal gedrängt und gesteigert zusammenfasst, tritt oft plötzlich noch eine frappante Modulation auf, nach welcher sodann die völlige Lösung um so befriedigender herbeigeführt wird. — So wählt Beethoven z. B. in seiner Sonate op. 53, deren Haupttonart C dur ist, nicht die Dominante als modulatorischen Gegensatz, sondern die terzverwandte Tonart E dur, und bei der Durchführung der verschiedenen Motive im zweiten Theile berührt er unter Anderm die Tonarten G moll, C moll, F moll, Ces dur und As dur; und weiterhin F dur, B dur, Es moll, H moll, C moll und G dur. Nach dem Hauptsatze in C dur tritt der Mittelsatz im zweiten Theile anfänglich in A dur und sodann erst in C dur auf, und im Anhange beginnt plötzlich der Hauptsatz noch ein Mal — aber in Des dur. In den ferneren Modulationen wird diesem ein neues Contrathema beigegeben; der Mittelsatz erscheint wiederum, jedoch in C dur, und dem nochmals angedeuteten Hauptsatze schliesst sich ein kurzer, lebendiger Gang an, der das Tonstück sodann zu Ende führt. Wie jede der Compositionen Beethovens überhaupt, so athmet auch diese Sonate eine erquickende Naturfrische, und die melodisch und rhythmisch von einander unterschiedenen und sich dennoch dem Ganzen harmonisch anschliessenden Gegensätze halten unsere Aufmerksamkeit fortwährend wach. Durch ungewöhnliche Dissonanzauflösungen und Trugfortschreitungen spannt Beethoven unsere Erwartung zuweilen aufs höchste, und seine das Metrum verhüllenden Rhythmen können uns ebenso in die aufgeregteste Stimmung versetzen; aber auch die Ebenen, die geistigen Ruhepunkte fehlen seinen oft so schroffen Gemälden nicht, und niemals wird der geniale Meister uns ermüden, abspannen oder gegen sein Werk aufbringen durch zu lange fortgesetzte Täuschungen, durch ein stetes Verstecken

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

und Verweigern des Erwarteten. — Einen besonderen Fleiss hat Beethoven ferner auf die **Ausbildung seiner Melodien** verwandt; diese enthalten jederzeit einen bestimmt ausgeprägten und in sich abgeschlossenen Gedanken, der sich in leicht fasslicher, oft populärer Weise ausspricht, eben dadurch auch einen grösseren Kreis von Zuhörern für sich einnimmt und diesen in Stand setzt, den kunstvollen Bearbeitungen desselben zu folgen. — Das **Adagio** oder **Andante** hat bei Beethoven entweder die grössere Form der Sonate mit einer im zweiten Theile wiederkehrenden Episode, oder die des Liedes mit einem oder mehreren, nur ein Mal auftretenden Gegensätzen, oder es bildet nur die Einleitung zum folgenden Satze. — Das bewegtere oder in grelleren Farben ausgeführte, gemüthliche oder humoristische Tonstück, welches schon früher als **Menuet** oder **Scherzo** in der Sonate einen Platz gefunden hatte, erhielt durch Beethoven erst eine dem Charakter des ganzen Tonstücks entsprechende Form; man vergleiche in dieser Hinsicht die eigens hierzu erfundenen verschiedenen Bildungen: den marschähnlichen Satz in der A dur-Sonate, op. 101, das Scherzo in der B dur-Sonate, op. 106, und das Allegro molto in der As dur-Sonate, op. 110. Das **Finale,** in welchem der darin zuerst ausgesprochene Gedanke als Hauptsache aufgestellt wird, tritt entweder in Rondoform auf, in welcher dieser Hauptsatz drei, vier Mal oder noch öfter, neben mehreren Episoden, Zwischensätzen und Durchführungen erscheint, oder schliesst sich der besprochenen Sonatenform des ersten Satzes an; es fugirt zuweilen das Hauptthema in freiester Weise, oder bearbeitet dasselbe in Form von Variationen, deren Stimmung jedoch nicht wechselt, sondern nur mannigfaltig beleuchtet, verdüstert oder erhoben wird, wie in op. 109 und op. 111.

Compositionsunterricht hat Beethoven nicht ertheilt. Als der sechzehnjährige Ferdinand Ries nach Wien kam, empfahl er ihn deshalb dem greisen Albrechtsberger, unterwies ihn jedoch selbst im Clavierspiel. Ries erzählt, dass Beethoven dabei, gegen seine Natur, auffallend geduldig war. Er liess zuweilen eine Stelle zehn Mal und noch öfter wiederholen, so unter Anderm das den Schluss bildende Adagio molto in den der Fürstin Odescalchi gewidmeten Variationen, op. 34,[1] weil ihm der Ausdruck desselben und der Vortrag der kleinen Schluss-Cadenz nicht genügen wollte. „Wenn ich," berichtet Ries,

[1] Das Thema derselben hat die Tonart Fdur; Var. 1, D dur; Var. 2, Bdur; Var. 3, Gdur; Var. 4, Es dur; Var. 5, Cmoll; Var. 6 und Schluss-Adagio Fdur. S. o. Beethovens Terzverwandtschaften.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

„in einer Passage etwas verfehlte oder gewisse Noten und Sprünge, die er recht hervorgehoben haben wollte, falsch anschlug, sagte er selten etwas; allein wenn ich am Ausdrucke, an Crescendo's u. s. w. oder am Charakter des Stückes etwas mangeln liess, wurde er aufgebracht, weil, wie er sagte, das Erstere Zufall, das Andere Mangel an Kenntniss, an Gefühl, oder an Achtsamkeit sei.“ Auch Schindler bestätigt, dass Beethoven beim Vortrage seiner Clavierwerke den grössten Werth auf die musikalische Declamation legte. „Denn“, äusserte er, „gleichwie der Dichter seinen Monolog oder Dialog in einem bestimmt fortschreitenden Rhythmus führt, der Declamator aber dennoch zur sicheren Verständlichkeit des Sinnes Einschnitte und Ruhepunkte sogar an Stellen machen muss, wo der Dichter sie durch keine Interpunktion anzeigen durfte, ebenso ist diese Art zu declamiren in der Musik anwendbar, und modificirt sich nur nach der Zahl der Mitwirkenden bei einem Werke.“

Mit Beethoven beginnt demnach das in der Gegenwart ganz besonders zu Tage tretende Streben, vor Allem den Charakter der vorzutragenden Composition zu erforschen und demgemäss durchzuführen, ferner die verschiedenen Hauptmomente in derselben deutlich hervorzuheben und das ganze Werk, frei vom Zwange des Metronomes, seinem wahren Wesen und Sinne nach mit dramatischer Lebendigkeit wiederzugeben.

Beethovens sämmtliche Clavierwerke bestehen in fünf Concerten für Pianoforte und Orchester und einem sechsten für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 56; einer Fantasie mit Chören und Orchester, op. 80; einem Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, op. 16 in Es; drei Quartetten für Pianoforte, Violine, Alto und Violoncell; acht Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell; einem Trio mit Clarinette und Violoncell, op. 11 in B; 14 Variationen, op. 44, sowie: Adagio, Rondo und Variationen, op. 121 mit Violine und Violoncell; zehn Sonaten mit Violine; einem Rondo in G und zwölf Variationen in F mit Violine; fünf Sonaten mit Violoncell; drei Heften Variationen mit Violoncell; einer Sonate in F mit Horn; sieben Heften Variationen mit Flöte oder Violine; einer Sonate, drei Märschen und zwei Heften Variationen zu vier Händen; 38 Sonaten für Clavier allein; 21 Folgen von Variationen für Clavier allein, und 20 Heften mit Bagatellen, Rondo's, Präludien und Tänzen für das Pianoforte. Eine vorzüglich ausgestattete, gleichmässige Ausgabe von Beethovens sämmtlichen

ZENEAKADÉMIA

Werken veranstalteten Breitkopf und Härtel in Leipzig; seine Clavierconcerte erschienen in Partitur bei Peters in Leipzig; eine billige und correcte Ausgabe seiner Claviersonaten unter Revision von Franz Liszt veröffentlichte Holle in Wolfenbüttel, und eine andere gab J. Moscheles in Stuttgart bei E. Hallberger heraus.

Von neueren Ausgaben Beethovenscher Werke sind folgende zu erwähnen. J. G. Cotta: Sonaten und andere Werke, 5 Bände (Faisst und Lebert), von denen Hans v. Bülow die beiden letzten redigirt und mit vortrefflichen Einleitungen, Analysen und Bemerkungen versehen hat; — Collection Litolff: Sämmtliche Concerte, Sonaten, Variationen, Quartette, Trios, Duos u. s. w.; — Edition Peters: enthält ähnliche billige Ausgaben wie die bei Litolff.

Franz Schubert.

Nur durch ein Grab von Beethoven getrennt ruht der echt deutsche, herzvolle Liedersänger **Franz Schubert.** Er war 1797 zu Wien geboren und überlebte jenen grossen Meister nur um ein Jahr. Aus seinen Compositionen leuchtet eine ungemeine Productionskraft und ausserordentliche Leichtigkeit in der Bearbeitung der Motive hervor, und wie seine zu deutschen Dichtungen gesungenen Melodien in Deutschland und über dessen Grenzen hinaus sofort sympathischen Anklang fanden, so auch die denselben gemüthvollen Ton anschlagenden Claviercompositionen dieses Meisters. Wir erinnern hier an die Quatre Impromptus, op. 90, die Momens musicals, op. 94, und die Quatre Impromptus, op. 142. Ernsteren und gewichtigeren Inhalts ist die Fantasie op. 78, mit dem ergreifenden Anfangssatze und dem erregten Menuett. Noch inhaltschwerer ist die grosse Fantasie op. 15, mit der melancholischen Wanderer-Melodie des Adagio und dem fugirten, feurigen Finale. Mit Unrecht sind Schubert's Sonaten fast schon in Vergessenheit gefallen; denn grösstentheils haben sie einen ansprechenden, oft dramatisch interessanten Inhalt, wie z. B. die erste derselben in A moll, op. 42, und werden, wie alle seine Claviercompositionen überhaupt, dem Musiker stets eine geistreiche Unterhaltung gewähren. Robert Schumann empfiehlt dieselben mit folgenden Worten: „Schubert wird immer der Liebling der Jugend bleiben; er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche That; erzählt ihr, was sie am meisten liebt, von

ZENEAKADÉMIA

romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern; auch Witz und Humor mischt er bei, aber nicht so viel, dass dadurch die weichere Grundstimmung getrübt würde.“ Wir besitzen von ihm folgende Claviercompositionen: Grosses Quintuor für Pianoforte und Streichquartett, op. 114; zwei grosse Trio's in B und Es, op. 99 und 100, sowie ein Nocturne, op. 148, für Pianoforte, Violine und Violoncell; ein Rondo brillant in H moll, op. 70, und drei Sonatinen, op. 137, für Clavier und Violine. Ferner zu vier Händen: Grosse Sonate, op. 30; grosses Duo, op. 140; Fantasie, op. 103; Lebensstürme, op. 144; Fuge, op. 152; Märsche, op. 27, 40, 51, 55, 66, 121; Divertissements, op. 54, 63, 84; Polonaisen, op. 61, 75; Rondo's, op. 107, 138; Variationen, op. 10, 35, 82 und verschiedene Tänze, op. 33. Für Clavier allein: zwei Fantasien, op. 15 und 78; zwei Impromptu's, op. 90 und 142; Momens musicals, op. 94; Adagio und Rondo, op. 145; „fünf Clavierstücke aus seinem Nachlasse;“ sieben Sonaten, op. 42, 53, 120, 122, 143, 147, 164, und schliesslich drei grosse Sonaten „Allerletzte Compositionen“, in C moll, A dur und B dur. — Unter diesen heben wir besonders hervor die beiden Trio's für Clavier, Violine und Violoncell; die grosse Fantasie in C dur, op. 15, welche von Franz Liszt zu einem höchst wirkungsvollen Concertstücke für Clavier und Orchester bearbeitet worden ist; die zweite Fantasie in G dur, op. 78, aus einem Andante, Menuetto und Allegretto bestehend; das Duo zu vier Händen, op. 140; die drei Marches héroiques, op. 27, zu vier Händen und die drei grossen Sonaten aus seinem Nachlasse. — Eine Sammlung seiner Clavierwerke erschien bei Holle in Wolfenbüttel. — Die grössere Anzahl seiner Lieder hat F. Liszt durch seine genialen Clavier-Transscriptionen, welche die tiefe Innigkeit jener Tondichtungen in das lebhafteste Licht stellen, in Deutschland erst populär gemacht; und in desselben Meisters ähnlichen Bearbeitungen von Schuberts gemüthlichen Tänzen in den „Soirées de Vienne“ (Wien, Spina, 9 Hefte) lacht uns der Glanz, der Humor und die jugendmuthige Lebenslust eines Wiener Volksballes anmuthig entgegen.

Von Schuberts Clavierwerken erschienen in neuerer Zeit: Ausgewählte Sonaten und Solostücke, bearbeitet von Franz Liszt, 2 Bände (J. G. Cotta). — Sämmtliche Pianofortewerke (Breitkopf und Härtel). — Claviercompositionen, complett und einzeln (Edit. Peters und Coll. Litolff).

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

V. Der brillante Stil.

a) Deutschland und Italien.

Alle epochemachenden, schöpferischen Meister bringen nicht nur die herrschende Richtung ihrer Kunst zum Abschluss, sondern legen auch den Grund zu der ihnen unmittelbar folgenden Periode. So enthalten die kleineren Suiten, einige der „30 Variationen“ und andere Werke Sebastian Bachs, obgleich sie noch mit contrapunktischer Strenge die Selbständigkeit aller daran Theil nehmenden Stimmen bewahren, dennoch schon die Grundzüge eines Clavierstils leichteren Charakters, und Emanuel Bach zeigt oftmals deutlich das Streben, seiner subjectiven Stimmung einen bestimmten Ausdruck zu verleihen. Ebenso finden wir bei den ihm folgenden Lyrikern Mozart, Clementi, Hummel u. A. schon Uebergänge in den von Beethoven zur Vollendung gebrachten dramatischen Instrumentalstil, und Beethovens letzte Werke enthalten bereits die Grundlage des nach ihm besonders cultivirten romantisch-phantastischen Stiles.

Beim Beginne einer neuen Periode bilden sich jederzeit zwei Parteien. Die Anhänger der einen suchen mit aller Anstrengung die Kunst in den Grenzen der früheren Periode zu erhalten. Nur vertraut mit den Regeln und Formen der älteren Richtung sieht ihre Trägheit in den Schöpfungen erfindungsreicher Geister nur Willkür und Formlosigkeit. Mit frischerem Jugendmuthe dagegen kämpft die dem Fortschritte huldigende Partei für die Rechtmässigkeit und Gemeingültigkeit der von ihren Vorbildern aufgestellten Freiheiten, und ihrer energischen Ausdauer verdanken wir allein die allmälige Erweiterung und Bereicherung unserer Harmonie- und Formenlehre. Wenn Beethoven zuweilen die vor ihm nicht benutzten kühnsten Modulationen wagt, so ist darin keine Willkür, sondern ein tieferes Erfassen der natürlichen Verwandten einer Tonart zu erkennen. Ebenso kann nur die anmassendste Ignoranz seine grossartigen, sich organisch vor uns ausbreitenden letzten Compositionen als „formlos“ bezeichnen. Nur der noch nicht gebildete, rohe und unbeseelte Stoff, oder auch das einheit- und zusammenhanglose, unverständliche Machwerk eines geistlosen Stümpers kann uns als „formlos“ erscheinen. Beethoven aber beherrschte und bildete den Stoff, wie keiner seiner Vorgänger. Für den idealen Inhalt seiner Gedanken fand er stets die diesem am meisten entsprechende äussere

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Form, und wenn er in seinen Instrumentaldramen statt einer Episode zuweilen mehrere auftreten lässt, so stehen diese jederzeit im nothwendigen inneren Zusammenhange mit einander; sie bringen oftmals die grellsten und überraschendsten Contraste hervor, verwischen aber niemals die harmonische, charakteristische Grundfarbe seiner ergreifenden Tondichtungen.

Zuweilen dünkt es auch den Mitlebenden eines seine Zeit beherrschenden grossen Meisters zu gewagt, die von ihm zu schwindelnder Höhe ausgeführte Bahn ebenfalls zu verfolgen, und erst den späteren Kunstjüngern, die mit seinen Werken aufgewachsen und vollkommen vertraut geworden sind, ist es vorbehalten, sich ihm als Epigonen anzuschliessen. Seine Zeitgenossen suchen sodann eine von ihm unbeachtet gelassene Richtung einzuschlagen, um in anderer Weise günstige Erfolge ihrer Arbeiten zu erringen. So verliessen die unmittelbaren Nachkommen Sebastian Bachs den von diesem zur Vollendung gebrachten strengen contrapunktischen Stil, um einem leichteren und freieren Compositionsstile Geltung zu verschaffen, und ebenso sehen wir in Wien, wo Beethoven der Schule des idealen Clavierspieles einen Abschluss gegeben hatte, diese in eine solche übergehen, welche nur das Aeussere, Mechanische weiter auszubilden suchte. Die damit herbeigeführte Periode des brillanten Clavierstils beginnt also schon in der ihr vorangehenden und dauert in die ihr zunächst folgende hinein, ein Verhältniss, das sich überall beobachten lässt.

Als das thätigste Haupt der neueren Wiener Clavierschule, dessen berühmte Zöglinge die Virtuosität zugleich auf den höchsten Gipfel erhoben, tritt **Carl Czerny** hervor. Er wurde 1791 zu Wien geboren, widmete sich frühzeitig der Musik und begann schon mit seinem vierzehnten Jahre Clavierunterricht zu ertheilen. Später wurde er ein so gesuchter Lehrer, dass er oft täglich mehr als zwölf Lectionen zu geben hatte, und für seine Tüchtigkeit zeugen seine später noch besonders zu besprechenden Eleven: Franz Liszt, Fräulein von Belleville (nachmalige Madame Oury), Theodor Döhler, Theodor Kullak u. A. Beim Unterrichtgeben kam ihm eine grosse Leichtigkeit im Componiren ausserordentlich zu Statten. Er erdachte im Augenblicke die angemessensten und förderndsten Uebungsstücke für seine verschiedenen Schüler und wusste deren Liebe zum Clavierspiel durch besondere, ihren Kräften angemessene, elegant und brillant klingende Tonstücke stets wach zu erhalten. Seit 1810 begann er dergleichen Compositionen zu veröffentlichen, und diese erlangten bald

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

eine so allgemeine Beliebtheit, dass er neben seinen zahlreichen Unterrichtsstunden dennoch die Zeit zu erübrigen wusste, bis zu seinem 1857 erfolgten Tode gegen 900 grössere und kleinere Clavierwerke zu zwei, vier und acht Händen, mit und ohne Begleitung von anderen Instrumenten, herauszugeben. Unter diesen finden wir eine Reihe von kleineren Tonstücken für das Pianoforte zu sechs Händen, mit dem Titel: Les trois soeurs, op. 609; ferner zu vier Händen, neben vielen Rondo's, Fantasien, Variationen und Märschen, folgende grössere Compositionen: Presto caratteristico, op. 24; Gr. Sonate brillante, op. 10; Sonate militaire, op. 119; Sonate sentimentale, op. 120; Sonate pastorale, op. 121. Als besonders zweckmässig treten unter seinen zahlreichen Heften zu zwei Händen die Lehrwerke hervor; so z. B. 100 fortschreitende Uebungsstücke, op. 139; die Schule der Geläufigkeit, in 40 Uebungsstücken, op. 299; die Schule der Verzierungen, in 70 Studien, op. 355; die Schule der linken Hand in zehn Uebungen, op. 399; die Schule des Virtuosen, op. 365; die Kunst der Fingerfertigkeit, in 50 brillanten Studien, op. 740; Terzen-Etüde, op. 735, No. 1; zwei Etüden für die linke Hand allein, op. 735, No. 2, u. v. a. Eine von Czerny herausgegebene: Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschule, von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, 3 Theile, op. 500, enthält eine grosse Anzahl interessanter und zweckdienlich gewählter Uebungen; sie leidet jedoch an derselben unverhältnissmässigen Ausdehnung und abspannenden Einförmigkeit wie das ähnliche Hummel'sche Werk und hat sich deshalb nur wenig Freunde erwerben können.

Die Clavierwerke Czerny's und der von ihm begründeten Schule sollen mehr durch ihren Klang, als durch ihren Inhalt wirken und nicht sowohl dem Tonsetzer, als dem Virtuosen Anerkennung und Beifall verschaffen. Die Aufgabe dieser neueren Wiener und der alsbald zu besprechenden ähnlichen Pariser Clavierschule war es demnach, bei Hintansetzung einer bestimmten Charakteristik so claviermässig und glänzend als möglich zu schreiben, in den Haupt- und Nebensätzen dem Ohre zu schmeicheln, die Gesangesstellen durch bunte Figuren und Manieren zu verzieren und perlende Passagen als Zwischen- und Schlusssätze auftreten zu lassen. Der äussere Prunk, der geschminkte Luxus verdrängte somit die innige Einfachheit und edle Naturwahrheit des Tonsatzes, bis die sich Beethoven anschliessenden Romantiker wiederum den sinnigen Inhalt zur Hauptsache erhoben und nur demjenigen Virtuosen die Palme

ZENEAKADÉMIA

zuerkannten, welcher die poetische Idee des Tondichters zum klarsten und verständlichsten Ausdruck zu bringen vermochte.

Madame de Belleville-Oury, geboren 1808, eine fertige und geschmackvolle Pianistin, hat sich als Schülerin Czerny's in Wien und sodann auch in andern Hauptstädten Europa's mit Beifall hören lassen. Ebenso unternahm **Theodor Döhler** (geb. 1814, gestorben 1856), nach vollendeten Studien bei Czerny, erfolgreiche Kunstreisen, und sein wenn auch nicht immer correctes und zuweilen schwächliches Spiel erregte sogar 1839 in Holland grosses Aufsehen. Seine eleganten Claviercompositionen wurden eine Zeit lang gern gespielt, so z. B. die folgenden: Nocturne in Des dur, op. 24; Tarantelle in G moll, op. 39; Études de Salon, op. 42; Romances sans paroles, op. 57; Promenade en gondole, op. 65; Veder Napoli e poi morir, op. 74 u. m. a. Geschmackvoller in seinen Salonstücken und gediegener in seinen der technischen Fertigkeit gewidmeten Werken erscheint **Theodor Kullak** (geb. 1818). Dieser ausgezeichnete Claviervirtuose begann seine musikalischen Studien bei dem verdienstvollen Albrecht Agthe in Posen und vollendete dieselben 1842 in Wien bei Czerny, unter dem Einflusse der Vorträge und Compositionen der von ihm hochverehrten Meister Liszt und Henselt. Seit 1843 lebt er als einer der geachtetsten Lehrer und als Vorsteher der Neuen Akademie der Tonkunst in Berlin. In einem 1852 herausgegebenen schwungvollen Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in E moll, op. 77, Leipzig, Peters, zeigt sich Kullak als Beherrscher grösserer Formen, und seine überall gern gespielten brillanten Claviercompositionen sind von wohlthuend ansprechender Jugendfrische belebt. Wir erwähnen aus deren grosser Anzahl folgende: La danse des Sylphides, op. 5, Berlin, Schlesinger; La gazelle, op. 22, Berlin, Trautwein; Perles d'écume, Fantaisie-étude, op. 37, Dresden, Paul; vier Salonstücke, op. 104, Leipzig, Kistner. Zu seinen Lehrwerken gehören: Kinderleben, kleine Stücke, op. 62 und 81, Berlin, Trautwein; Sheherezade, 6 pet. morceaux, op. 78, Leipzig, Peters; die Schule der Fingerübung, op. 61, Berlin, Schlesinger; die vortreffliche Schule des Octavenspiels, op. 8, ebd. und als Fortsetzung derselben op. 48 ebd. und op. 59, Leipzig, Peters.

Als die Spitze jener Wiener Schule des brillanten Clavierspiels tritt **Sigismund Thalberg** hervor, dessen aristokratisch feines, sauberes und klangvolles Spiel in allen Hauptorten Europa's den grössten Enthusiasmus erregte. Er wurde 1812 zu Genf geboren, begann seine musikalische Bildung frühzeitig in Wien bei einem dort angestellten

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Hofmusicus und veröffentlichte hier 1828 sein erstes Werk: Mélange sur des thèmes d'Euryanthe, ferner eine Fantaisie sur un air écossais, op. 2, und ein Impromptu sur des motifs du siège de Corinthe, op. 3. Im Jahre 1834 wurde er kaiserlicher Hofpianist und seit 1835 begann er seine Kunstreisen nach Paris, Brüssel, London, Petersburg und allen Hauptstädten Deutschlands. Seine Bravourstücke, Fantasien über Melodien aus Moses und der Donna del lago von Rossini, über Motive aus Bellini's Norma und über Russische Volkslieder wurden durch den eigenen, glänzenden Vortrag ausserordentlich beliebt, sie bearbeiten jedoch ihre Themata stets auf eine und dieselbe Weise, und ihr immer wiederkehrender Haupteffect ist es, die Töne einer Melodie der mittleren Octaven des Claviers bald vom Daumen der rechten, bald der linken Hand spielen zu lassen, während die übrigen Finger Arpeggien dazu ausführen, welche den ganzen Umfang des Claviers einnehmen. Dergleichen Chablonenarbeiten aber wollten selbst den Dilettanten nicht auf längere Zeit behagen, und als Thalberg 1857 und 1858 in America noch grosse Erfolge errang, waren in Europa seine einst so beliebten Compositionen bereits der Vergessenheit übergeben. Mehrere seiner reich ausgestatteten, kraft- und effectvollen Studien haben sich jedoch noch heute mit Recht in der Gunst der Clavierspieler erhalten; so unter Anderm die folgenden: Caprice Nr. 1, op. 15; Nr. 2, op. 19; 12 Études, op. 26, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Grand Caprice sur la marche de l'apothéose de Berlioz, op. 58, ebendaselbst; La cadence, op. 36, Nr. 1; Étude de perfection, op. 36, Nr. 2, Berlin, Schlesinger.

Die erwähnte, von Thalberg so häufig benutzte Spielart, zu einer Melodie der mittleren Töne weit ausgedehnte Arpeggien hören zu lassen, wurde, wie es scheint, in Deutschland zuerst von dem überaus vortrefflichen Harfenisten **Parish-Alvars** (geboren um 1816 in London, gestorben 1849 zu Wien) auf seinem Instrumente mit grosser Wirkung ausgeführt. Als Erfinder derselben aber muss, nach Dehn's Angabe, der der Clementischen Schule angehörende Italiener **Giuseppe Francesco Pollini** genannt werden. Er befand sich im Jahre 1801 zu Paris und veröffentlichte daselbst drei Sonaten für das Pianoforte bei Erard und eine Fantaisie sur un thème de Viotti bei Pleyel (später auch bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen). In sein Vaterland zurückgekehrt, wurde er Ehrenmitglied des Conservatoriums der Musik zu Mailand und schrieb daselbst das Lehrbuch: Metodo pel Clavicembalo, Mailand, G. Ricordi, von welchem die Professoren des genannten Institutes in einer Generalversammlung (16. No-

ZENEAKADÉMIA

vember 1811) rühmten, „dass es auf bestimmtèn, klaren und unantastbaren Regeln beruhe und würdig sei, unveränderlich (invariabilmente) als Basis beim Clavierunterricht im Mailänder Conservatorium und den übrigen Erziehungshäusern Italiens zu dienen.“ Diese durch eine solche Empfehlung besonders wichtig gewordene Clavierschule ist dem Vicekönig von Italien, „Eugenio Napoleone,“ gewidmet. Sie bespricht im ersten Theile die Haltung des Körpers und der Hände beim Clavierspielen und die Fingersetzung sämmtlicher Tonleitern; giebt Uebungen, die Finger von einander unabhängig zu machen, den zweiten, dritten, vierten und fünften Finger geschickt über den Daumen und ebenso den Daumen unter alle übrigen Finger zu setzen; handelt theoretisch und praktisch von dem Wechseln der Finger beim schnellen Anschlagen einer und derselben Taste, von den Gängen in gebrochenen Terzen, Sexten und arpeggirten vollen Accorden und den verschiedenen Octaven-, Terzen- und Sextenpassagen. Alle Uebungen werden zuerst mit der rechten und linken Hand allein, sodann mit beiden Händen zusammen, endlich in melodischer Gegenbewegung beider Hände zu einander und in verschiedenen Tonarten ausgeführt. Der zweite Theil handelt von den verschiedenen Vorschlägen, Doppelschlägen, Mordenten, Trillern, Doppeltrillern und den zu melodischen Gängen ausgeführten Trillern; er giebt zweckmässige Regeln für den Fingersatz des gebundenen Stils und für den Anschlag der Tasten bei den verschiedenen Vortragsbezeichnungen und lehrt schliesslich den wirksamen Gebrauch des Pedales. Der dritte und letzte Theil enthält Uebungen in vollen Accorden, Tonleitern u. s. f., welche sequenzenweise durch alle Tonarten geführt werden. Zu Erholungsstudien empfiehlt Pollini die Sonatinen von Ferrari, Steibelt und Dussek, die Walzer und Monferrinen von Pollini und die Walzer in Rondoform von Clementi. Als zweite Abtheilung seiner Methode erschienen drei Sonaten, op. 26, liv. 1 und 2, Mailand, Ricordi. Von seinen übrigen Clavierconpositionen nennen wir folgende: Introduction et Rondeau pastoral à 4 mains, ebendaselbst; zwei grosse Sonaten, Wien, Artaria; Fantasie über Themata aus Rossini's Gazza ladra, Berlin, Schlesinger; Variationen und Rondo, Zürich, Nägeli; Capriccio, op. 28; Toccata, op. 31; Esercizj per Clavicembalo, op. 42; Introduction et Toccata, op. 50, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Scherzo, Variationen und Fantasie in H dur, ebendaselbst, und eine auf drei Liniensystemen geschriebene Toccata, op. 56, Mailand, Ricordi. Pollini's Compositionen erhöhen zuweilen die Schwierigkeiten der Clementischen Schule und enthalten interessante Modulationen, Spielarten

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

und Claviereffecte; ihr Einfluss aber hat sich, bis auf die von Thalberg gemachte Ausbeute, nicht über Italiens Grenzen hinaus erstreckt, da ihnen grösstentheils sowohl der zu weiterer Verbreitung nothwendige neue und allgemein ansprechende Inhalt, als die bestechende äussere Eleganz mangelte, welche später Thalberg seinen Compositionen zu geben wusste. Nach Pollini's Grundsätzen im Mailänder Conservatorium von Angeleri gebildet glänzte **Adolf Fumagalli** (geboren 1828 zu Inzago im Mailändischen, gestorben 1856 in Florenz) auf seinen Kunstreisen in Italien, Frankreich und Belgien als Claviervirtuose und erregte namentlich durch seine meisterhaft ausgebildete linke Hand grosse Bewunderung. Neben vielen brillanten Salonstücken, z. B. der Luisella-Tarantella, der Nenna-Tarantella, op. 29, einer Sérénade napolitaine, op. 50, einem Notturno und einem Sogno d'amore (sämmtlich bei Schlesinger in Berlin), veröffentlichte er ein phantastisches Clavierconcert „Les clochettes," op. 21, in Mailand bei Ricordi.

Tomaschek, Dionys Weber und Proksch in Prag.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In Prag, woselbst Mozart zuerst in seiner hohen Bedeutung als Tonsetzer und als Claviervirtuose eine gerechte Anerkennung gefunden hatte, wurde seit der durch ihn gegebenen Anregung das Clavierspiel ausserordentlich geliebt und gepflegt, und für die gründliche Lehre und weitere Verbreitung desselben haben sich, gleichzeitig mit Carl Czerny in Wien, namentlich Tomaschek und Dionys Weber, sowie später Joseph Proksch ein grosses Verdienst erworben. Von dem Anfange des Jahres 1801 bis 1803 war ferner der hochverdiente Abt Vogler bei der Universität zu Prag angestellt, um öffentliche Vorlesungen über die Theorie der Musik zu halten. Der wohlthätige Einfluss eines so aufgeklärten Tonmeisters auf die Musikzustände jener Stadt wurde bald fühlbar, obgleich er sich in der Vorrede eines 1802 daselbst herausgegebenen Handbuchs zur Harmonielehre bitter über die hämischen Angriffe beklagt, welche seine Schriften und selbst seine Person in jener Zeit erfahren hatten.

Johann Wenzel Tomaschek, geboren 1774 zu Skutsch in Böhmen, hatte sich nach der damals sehr geschätzten Clavierschule von Türk durch unermüdlichen Fleiss zum tüchtigen Clavierspieler gebildet. Er vollendete zwar 1799 in Prag die Studien der Rechts-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wissenschaft, widmete sich jedoch ganz der Musik, als ihn sein Schüler, der Graf Georg Bouquoy, gastfrei in sein Haus aufnahm und ihm zugleich ein bestimmtes Gehalt aussetzte. Seit jener Zeit war er bis zu seinem 1850 erfolgten Tode unablässig thätig als Lehrer der Composition und des Clavierspiels, und die Gediegenheit, welche er als solcher an den Tag legte, bekundet eine Reihe ausgezeichneter Schüler, deren Wirksamkeit weiter unten noch besonders erwähnt werden wird. Tomascheks Compositionen fanden bei ihrem Erscheinen einen solchen Anklang, dass er in seinem Vaterlande als der „Schiller der Musik“ gepriesen wurde.[1] Ueber seine 1812 bei Kühnel (später Leipzig, Peters) erschienenen 12 **Eklogen** und 12 **Rhapsodien** bemerkt E. L. Gerber 1814: „Jene lieblich, naiv, voll Zauber der Gessnerischen Muse; diese der kühnste Aufschwung einer feurigen Fantasie, kühn in der Führung und hinreissend durch ihr Leben.“ Von den Eklogen erschienen bei Peters in Leipzig vier Hefte zu je sechs derselben als op. 35, 39, 47 und 51, und deren Fortsetzung bei Hofmeister in Leipzig als op. 63, 66 und 83, die letzteren „en forme de danses pastorales.“ Das erste Heft von 6 Rhapsodien erschien bei Haas in Wien, op. 40; das zweite, op. 41, bei Peters; das dritte, op. 110, bei Hofmeister; ferner grosse Sonate in G, op. 15, Peters; Sonate in A, op. 48, Hofmeister; Sonate in G, op. 14, Zürich, Nägeli; Sonate in F, op. 21, Wien, Steiner; Sonate in B und Rondeau in G, Zürich, Nägeli; Gr. Rondeau, op. 11, Bonn, Simrock, und 6 Allegri capricciosi di bravura, op. 52 und 84 bei Hofmeister.

Als im Jahre 1810 ein Conservatorium der Musik in Prag gegründet wurde, ernannte man den damals als Theoretiker sehr geschätzten **Dionys Weber** (1771—1842) zum Director desselben, und unter seiner Leitung wurden in diesem nachmals zu ausgezeichnetem Rufe gelangten Institute, welches jedoch dem Clavier- und Orgelspiele seine Thätigkeit nicht widmete, eine grosse Anzahl vorzüglicher Musiker ausgebildet. Ebenso zeichnen sich unter seinen Privatschülern mehrere namhafte Claviervirtuosen und Tonsetzer, wie Ignaz Moscheles, Carl Maria von Bocklet, Sigismund Goldschmidt u. A. ganz besonders aus. Die Wirksamkeit des erstgenannten Meisters haben wir noch besonders zu besprechen. **Carl Maria von Bocklet,** geboren 1801 zu Prag, vollendete seine Studien bei Dionys Weber, ging 1821 nach Wien, machte durch seine interes-

[1] Siehe Hesperus für das Jahr 1811, Nr. 7, nach Gerber im neuen Tonkünstler-Lexikon.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

santen freien Fantasien auf dem Claviere grosses Aufsehen und wurde dort einer der gesuchtesten Musiklehrer. Sein Mitschüler **Sigismund Goldschmidt** (geboren 1815) wurde bei seinem Aufenthalte in Paris „le roi des sixtes“ genannt und hat sich sowohl als Virtuose wie als Componist folgender Clavierwerke vortheilhaft bekannt gemacht: Études de concert, op. 4 und op. 13, Clara Schumann und Moscheles gewidmet; zwei Sonaten, op. 5 und op. 8; Rêverie au bord de la mer, op. 10; Nocturne, op. 18, sämmtlich bei J. Schuberth und Comp. in Leipzig.

Nachhaltigen Einfluss auf das Emporblühen der Prager Musikverhältnisse übte ferner der im Anfange seiner Künstlerlaufbahn vorzüglich als geistvoller Clavierspieler bewunderte Carl Maria von Weber, welcher von 1813 bis 1816 Capellmeister des dortigen Stadttheaters war. — Nach dem 1842 erfolgten Tode Dionys Webers wurde **Johann Friedrich Kittl** (1809—1868), ein Schüler Tomascheks, Director des Prager Conservatoriums und machte sich durch Herausgabe mehrerer ansprechender Claviercompositionen rühmlich bekannt. Wir heben aus diesen folgende hervor: Grosses Septuor für Pianoforte, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn, Fagot und Contrabass, op. 25, Leipzig, Kistner, und mehrere Folgen von lyrischen Impromptu's: op. 17, Berlin, Schlesinger; op. 26, Leipzig, Peters; op. 18 und op. 30, Leipzig, Hofmeister. Sein höchst talentvoller Mitschüler **Alexander Dreyschock** (1818—1869) glänzte auf weit ausgedehnten Kunstreisen namentlich durch sein brillantes Spiel mit der linken Hand allein: Variations pour la main gauche seule, op. 22, Leipzig, Hofmeister, und durch das Bravourstück „La campanella,“ op. 10, zeigte sich jedoch auch als gediegener Spieler im Vortrage von Mendelssohns G moll-Concert und anderen ernsteren Compositionen. Zu seinen zahlreichen Salonstücken gehören unter Anderm: Rhapsodien op. 37, 38 und 39, Leipzig, Kistner; op. 40, Berlin, Bote und Bock; op. 98, Breitkopf und Härtel, sowie die Tongemälde: Le naufrage, op. 68, und Le festin de noces vénitiens, op. 69. — Unter Tomascheks übrigen Schülern sind ferner **Ignaz Tedesco** (geboren 1817), der „Hannibal der Octaven,“ und **Julius Schulhoff** (geboren 1825) durch ihr elegantes Spiel und durch die Herausgabe mehrerer graziöser Tänze und anderer reizender Nippsachen in neuerer Zeit vornehmlich in Damenkreisen beliebt geworden. Schulhoff charakterisirt sich unter Anderm durch zwei Polka's, op. 4; Valse brillante, op. 6; zwei Mazurka's, op. 9; zwölf Etuden, op. 13, und Idyllen, op. 23, 27 und 36; Tedesco ebenso durch folgende Tonstücke: Böhmische National-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lieder, op. 22; Caprice de concert sur des airs Czikos, op. 24; Rastlose Liebe, op. 34; In einsamen Stunden, op. 98 u. a.

Im Jahre 1831 eröffnete der seit seinem 17. Jahre erblindete, aber geistig hellsehende **Joseph Proksch** (1794—1864) eine Musikbildungsanstalt in Prag, die sich bald einer allgemeinen Theilnahme zu erfreuen hatte und für welche er folgende höchst zweckmässige Werke ausarbeitete: Versuch einer rationellen Lehrmethode im Pianofortespiel in sechs Abtheilungen; Variationen über Mozarts Frühlingslied, für vier Pianoforte, jedes zu vier Händen; die Kunst des Ensemble im Pianofortespiel, 12 Lieferungen. Als ein denkender und anregender Lehrer ist hier noch **Louis Köhler** (geboren 1820), ein Schüler von C. M. von Bocklet, zu nennen, der seit 1847 in Königsberg wirkt und sich durch die Herausgabe eines seinen Gegenstand erschöpfend darstellenden Werkes: Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik, Leipzig, Breitkopf und Härtel, in zwei Theilen, sowie durch Mechanische und technische Clavierstudien, op. 70, ebendaselbst; Etüden in Doppelgriffen, op. 60; Volksmelodien aller Völker, Braunschweig, Litolff; Festgaben, den Kindern zur Freude am Clavierspiel dargeboten, op. 24, und viele andere Lehrwerke vortheilhaft bekannt gemacht hat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

G. J. Vollweiler und A. Schmitt in Frankfurt a. M.

Ebenso erfolgreich wie Tomaschek, D. Weber und Proksch in Prag, wirkten **G. J. Vollweiler** (geboren 1770) in Heidelberg und **Aloys Schmitt** (geboren 1789) in Frankfurt a. M. als tüchtige Clavierspieler und gründliche Lehrer. Der Sohn und Schüler des Ersteren, **Carl Vollweiler** (geboren 1813), ein höchst begabter Virtuose und Tonsetzer, liess sich nach einigen Kunstreisen durch Dänemark, Schweden und Russland 1835 in Petersburg nieder, wurde dort einer der geachtetsten Clavierlehrer und veröffentlichte seitdem eine Reihe von Tonstücken, die sich sowohl durch ansprechende Melodien und gewählte Harmonien, als durch ihren gediegenen Claviersatz auszeichnen. Wir heben aus diesen besonders hervor eine Preis-Sonate; Six études mélodiques, op. 4; Études lyriques, op. 9 und op. 10, schwärmerisch erregte, vortreffliche Seitenstücke zu Mendelssohns Liedern ohne Worte; eine Tarantelle in G moll, in welcher alle Künste

ZENEAKADÉMIA

des diesen feurigen Tanz begleitenden Tamburins durch interessante Claviereffecte wiedergegeben werden, sämmtlich bei J. Schuberth und Comp. in Leipzig; 3 Pensées fugitives, op. 16, Leipzig, Hofmeister; 2 Impromptus, op. 18, ebendaselbst; Nocturne, Barcarolle und Gigue, op. 12, 22, 23, Leipzig, Kistner, und Grand Caprice sur des motifs de Russlan et Ludmilla, J. Schuberth und Comp., ein von Franz Liszt in seinen Concerten zu Petersburg ausgeführtes Bravourstück. Vollweiler brachte das seiner kleinen und mit blasser Tinte geschriebenen Noten wegen schwer zu entziffernde Manuscript des Letzteren, welches er soeben vollendet hatte, zu Liszt mit der Bitte, es bei Gelegenheit einmal seiner Prüfung zu unterwerfen. Dieser aber stellte es sogleich aufs Clavier, spielte es zum grossen Erstaunen des Componisten im angemessenen Tempo und mit feurigstem Vortrage vom Blatte und machte dabei, ohne im Spielen inne zu halten, von Zeit zu Zeit treffende Bemerkungen über die originellen melodischen Wendungen und gewagten Zusammenklänge des brillanten Capriccio's. Vollweiler hatte sich durch seine Musikstunden ein ansehnliches Vermögen erworben, und mit den freudigsten Plänen für die Zukunft reiste er 1847 von Petersburg ab, um seinen alten Vater in Deutschland unverhofft zu überraschen. In Leipzig angelangt, nimmt er ein Frankfurter Zeitungsblatt in die Hand und findet darin — die Anzeige von dem Tode seines Vaters. Er lässt alle seine Habe im Gasthause, eilt mit der Post nach Heidelberg zu seiner Schwester und stirbt in deren Armen.

Aloys Schmitt (gestorben 1866) war seit 1816 grösstentheils in Frankfurt a. M. als Lehrer thätig und hat eine Reihe von Compositionen herausgegeben, die sich nach Form und Inhalt der Clementischen Schule anschliessen. Darunter finden sich sechs Clavierconcerte, Offenbach, André, und Wien, Artaria; mehrere Sonaten mit und ohne Begleitung anderer Instrumente, zu zwei und zu vier Händen, und verschiedene Hefte äusserst zweckmässiger Studien für das Pianoforte, wie z. B. Études en deux parties, op. 16, Bonn, Simrock; Nouvelles Études, dédiées à J. B. Cramer, 2 Liv. op. 55, Leipzig, Kistner; Rhapsodien in zwei Heften, op. 62, und 18 Studien, op. 67, Leipzig, Hofmeister; 8 Études, liv. 12, Leipzig, Peters; und als op. 114: Methode des Clavierspiels, eine planmässig geordnete Sammlung von Tonstücken zur stufenweisen Ausbildung der Fingerfertigkeit und des Geschmacks. Sein jüngerer Bruder und Schüler **Jacob Schmitt** (geboren 1803, gestorben 1853) hat gleichfalls eine vollständige praktische Schule des Pianofortespiels, op. 301, Leipzig, J. Schuberth

ZENEAKADÉMIA

und Comp., und neben vielen unbedeutenden Dilettantenstücken auch mehrere wohlklingende Studien herausgegeben; so z. B.: 4 Études brillantes, op. 271, und 4 Études de concert, op. 330, ebendaselbst. Ebenso hat der Erstgenannte auch seinen Sohn **Georg Aloys Schmitt** (geboren 1828), der unter Anderm 3 Clavierstücke, Caprice, Impromptu und Nocturne, op. 10, veröffentlichte, zum tüchtigen Musiker und fertigen Clavierspieler ausgebildet.

Einen geistig belebteren Inhalt erhielten die Studien sowohl wie die Concert- und Salonstücke erst durch Ignaz Moscheles, welcher den dramatischen mit dem brillanten Instrumentalstil verband und sich zugleich durch seine mit den glänzendsten Erfolgen gekrönten Kunstreisen ein bleibendes Verdienst um die Veredlung und weitere Verbreitung seiner Kunst erworben hat.

Ignaz Moscheles,

geboren am 30. Mai 1794 zu Prag, studirte seit seinem zehnten Jahre unter Dionys Webers Leitung die Werke von S. Bach, Händel, Mozart und Clementi, und gab schon 1804 daselbst eine Fantasie für das Pianoforte über den Ruf bei israelitischen Begräbnissen: Potem mitzwo! heraus. Im Jahre 1808 wurden seine vortrefflichen Claviervorträge in einem Concerte, welches er in jener Stadt veranstaltete, mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen, und hierdurch aufgemuntert, beschloss er, nach Wien, der damaligen Hauptstadt der musikalischen Welt, zu gehen, um namentlich seine Studien in der Composition bei Albrechtsberger, dem Lehrer Beethovens, zu vollenden. Auch in Wien fand schon damals sein keckes und brillantes Spiel die allgemeinste Anerkennung. Er befreundete sich daselbst mit dem in jener Zeit ebenfalls als Clavierspieler gefeierten **J. Meyerbeer,** und nach fortgesetzten eifrigen Studien begann er 1816 seine Kunstreisen durch Deutschland und wurde überall nicht nur als vollendeter Virtuose, sondern auch als schöpferischer Tonsetzer mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen. Auch in Paris erregte er 1820 allgemeine Sensation, und nicht minderen Beifall fand sein meisterhaftes Spiel in London, woselbst er sich auf längere Zeit niederliess, als würdigster Vertreter des verdienstvollen Clementi, den er dort als einen zwar noch rüstigen, aber von der Oeffentlichkeit zurückgezogen lebenden

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

siebenzigjährigen Greis begrüsste. Von London aus besuchte Moscheles 1823 und 1824 wiederum die Hauptstädte Deutschlands, 1835 ebenso Brüssel und 1839 Paris, und zeigte seine hohe Meisterschaft besonders in dem Vortrage seines im edelsten Stile gehaltenen G moll-Concertes, op. 58, sowie der funkelnden Bravourvariationen über den Alexandermarsch, op. 32; und in der Ausführung von freien Fantasien, zu welchen er die Motive von dem anwesenden Concertpublicum auswählen liess. Im Jahre 1846 folgte er einem Rufe nach Leipzig, woselbst er als einer der verehrtesten Professoren am Conservatorium der Musik thätig war. Unter seinen zahlreichen Clavier-compositionen zeichnen sich acht gediegene und effectvolle Concerte aus, von denen das erwähnte in G moll und das Concerto fantastique, op. 90, besonders geschätzt werden; ferner Souvenirs d'Irlande mit Orchesterbegleitung, op. 69; ein Sextett für Piano, Violine, Flöte, zwei Hörner und Violoncell, op. 35; eine Sonate zu vier Händen in Es dur, op. 47; Sonate symphonique, op. 112, und Les contrastes, op. 115, ebenfalls zu vier Händen; Hommage à Händel, op. 92, Grand Duo für zwei Pianoforte; humoristische Variationen, Scherzo und Festmarsch, op. 128; und Cadenzen zu Beethovens Clavierconcerten. Zu seinen vorzüglichsten Werken gehören ferner die mit neuen Spielarten und Clavier-effecten reich ausgestatteten „**Studien** zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierspieler, bestehend aus 24 charakteristischen Tonstücken in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, mit beigefügtem Fingersatze und erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag derselben", op. 70, Leipzig, Kistner; ferner: Neue charakteristische Studien für Pianoforte, op. 95, und Quatre grandes Études de concert pour Piano, op. 111, ebd. Die beiden letzteren Werke bekunden durch Ueberschriften wie Zorn, Widerspruch, Versöhnung, Kindermärchen, Volksscenen u. s. f. das Streben des Componisten, seinen Tonstücken einen bestimmten Inhalt zu geben, und wirklich ist ihm dies auch glücklicher als allen seinen Vorgängern auf diesem Felde gelungen. Ebenso erreichte Moscheles durch den häufigen, aber geregelten Gebrauch des von Hummel gänzlich verschmähten **Pedales** und durch die grössere Kraft und Mannigfaltigkeit seines Anschlages Wirkungen, die dem so eben genannten, ihm nahe verwandten Meister fremd geblieben waren; wir haben ihn deshalb als einen der einflussreichsten Erweiterer der Kunst des Pianofortespiels zu betrachten. Er starb allgemein betrauert im Jahre 1870 zu Leipzig.

ZENEAKADÉMIA

Zu den bedeutendsten der von Moscheles gebildeten zahlreichen Schüler gehören die folgenden: **Leopoldine Blahetka** (geb. 1809); sie erhielt den ersten Musikunterricht bei Frau von Cibbini, geb. Kozeluch, und Joseph Czerny, zeigte frühzeitig ungewöhnliche Anlagen für diese Kunst und erregte schon seit ihrem achten Jahre durch ihr sauberes Clavierspiel Aufsehen in Wiens musikalischen Kreisen. Ihr Talent entwickelte sich später unter Moscheles Leitung in so erfreulicher Weise, dass ihre Kunstreisen durch Deutschland, Holland, Frankreich und England von den günstigsten Erfolgen begleitet wurden. Sie lebt seit 1840 als geachtete Lehrerin in Boulogne und hat sich als Schülerin Simon Sechters auch durch folgende Compositionen bekannt gemacht: Souvenir d'Angleterre mit Orchesterbegleitung, op. 38, Leipzig, Hofmeister; 3 Rondeaux élégants: Amour à la Bouteille, Hommage à l'amour und Rage de danse, op. 37, ebendaselbst. Ferner **Henry Litolff** (geboren 1820 in London); er verweilte seit 1846 in Braunschweig, wählte 1860 Paris zu seinem Wohnort, und ist als Clavierspieler ersten Ranges bekannt. Von seinen Compositionen nennen wir: 6 Études de concert, op. 18; Tarantelle infernale, op. 79; Grand Caprice de concert, op. 37, Berlin, Bote und Bock, und heben besonders seine 5 symphonischen Concerte hervor, deren zweites: Concerto-Sinfonie pour Piano et Orchestre, op. 22, in H moll, zu Berlin bei Schlesinger erschienen ist. **Robert Radecke** (geboren 1830), ebenfalls ein Schüler von Moscheles, lebt seit 1854 als gesuchter Clavierlehrer in Berlin und verwaltet dabei seit 1863 das Amt eines Capellmeisters bei der königlichen Oper.

Moscheles und **Fétis** haben eine „Methode der Methoden" unter folgendem Titel, Berlin bei Schlesinger herausgegeben: Die vollständigste Schule, oder die Kunst des Pianofortespiels, als Resultat einer genauen Prüfung der besten Werke dieser Gattung, insbesondere der Lehrbücher von Bach, Marpurg, Türk, Müller, Dussek, Clementi, Schmitt, Adam, Czerny, Hummel und Kalkbrenner. Der zweite und dritte Theil derselben enthält Anfangs-Uebungen, fortschreitende Etüden und Studien zu höherer Ausbildung von Cramer, Czerny, Moscheles, Mendelssohn, Henselt, Chopin, Liszt u. A. Neben Moscheles war zugleich der geistesscharfe Theoretiker und Contrapunktist **Moritz Hauptmann** (1792—1868) am Conservatorium zu Leipzig thätig, dessen vortreffliche sechs Sonaten für Clavier und Violine, op. 5 und op. 23, Leipzig, Peters, ihres sinnigen Inhaltes und ihrer vollendeten Form wegen einen unvergänglichen Werth in der musikalischen Literatur behalten werden. Unter den ähnlichen Werken

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

des gediegenen Tonsetzers **Georg Onslow** (1784—1853) sind zwei höchst werthvolle grosse Duo's für Pianoforte und Violine, op. 29 in E dur und op. 31 in G moll, Leipzig, Breitkopf und Härtel, hier ebenfalls noch besonders hervorzuheben.

Carl Maria von Weber.

Die Entwickelung der neueren Technik des Clavierspiels, die grössere Ausbreitung der Accorde und die klang- und wirkungsvoller auftretenden Passagen verdanken wir neben Moscheles besonders dem bereits erwähnten **Carl Maria von Weber**, dessen gemüthvolle Compositionen alsbald einen sympathischen Anklang fanden und ihren Schöpfer zum Liebling seines Volkes erhoben. Er war am 18. December 1786 zu Eutin in Holstein geboren, beschäftigte sich frühzeitig mit der Musik und wurde zur Ausbildung in dieser Kunst von seinem Vater zu dem damals bereits sechzigjährigen Michael Haydn nach Salzburg gebracht. Die Frucht seiner Studien waren sechs Fughetten, welche 1798 veröffentlicht wurden. Er ging mit dem Vater sodann nach München, woselbst er bei dem Organisten Kalcher seine theoretischen Arbeiten fortsetzte und sechs Variationen in C, Nr. 1, für das Pianoforte drucken liess. Im Jahre 1803 besuchte er Wien und lernte hier den als Theoretiker und als Orgel- und Clavierspieler gleich hochgeschätzten Abt Vogler kennen, dessen rationalere Grundsätze der Harmonik ihn bewogen, abermals zwei Jahre den theoretischen Studien bei demselben zu widmen, sich dabei aber zugleich zum Virtuosen auf dem Pianoforte auszubilden. Ein Ruf des Herzogs Eugen von Würtemberg führte ihn 1806 zu diesem damals in Schlesien verweilenden Kunstfreunde, und hier componirte er neben anderen Tonstücken sein erstes Clavierconcert in C, op. 11, Offenbach, André. Zwei Jahre später gab er in Leipzig, ebenso 1810 in München und Berlin, allgemein ansprechende Concerte, kehrte noch ein Mal zum Abt Vogler zurück und lebte in inniger Freundschaft mit seinem gleichfalls bei diesem studirenden Mitschüler Meyerbeer, bis er 1813 als Musikdirector nach Prag gerufen wurde, woselbst er bis 1816 verweilte. Es war dies die bewegte Zeit der Erhebung Deutschlands gegen den fremden Eroberer, welche auch M. v. Weber begeisterte, die Melodien zu jenen bald in allen Gauen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Deutschlands wiederhallenden Freiheitsliedern zu schaffen. Als einen Nachklang jener ruhmvollen Periode haben wir sein für die weitere Ausbildung des lebendig dramatischen Clavierspieles so bedeutendes Concertstück in F zu betrachten; es erschien als op. 79 in Leipzig bei Peters. Das Orchester beginnt in demselben mit einem banger Erwartung vollen Larghetto in F moll, dessen getragene Melodie sodann das Clavier übernimmt und mit schnell verhallenden Harmonien begleitet. In dem folgenden Allegro passionato wird die Stimmung unruhiger und erregter; ein trostvoller Hoffnungsstrahl, der Mittelsatz in As dur, bricht herein, bald aber ziehen die trüben Wolken dichter und bewegter einher und der Satz wird in leidenschaftlichster Aufregung zu Ende geführt. Jetzt ertönt, wie aus der Ferne ein von Blaseinstrumenten leise angestimmter Marsch. Das Clavier tritt kühn in denselben hinein, und das volle Tutti des Orchesters lässt ihn endlich als energisch markigen Siegesmarsch erschallen. Leise und suchend beginnt nunmehr das Clavier, stärker und bewegter werden seine Gänge, bis es bei fortgesetzter Steigerung mit voller Entzückung in den letzten Satz, Presto assai, F dur, hineinstürmt. Die glanzsprühenden Passagen drücken innigste Wonne und höchsten Jubel aus und stempeln schliesslich dies Concertstück zum effectvollsten und hinreissendsten aller bis dahin erschienenen Tonwerke ähnlicher Gattung. Unter den übrigen Claviercompositionen Webers zeichnen sich ferner aus: mehrere Hefte leicht spielbarer Pièces à 4 mains, op. 3, 10 und 60; Vier grosse Sonaten, op. 24, 39, 49 und 70; Momento capriccioso, op. 12; Aufforderung zum Tanze, op. 65; Polonaise in Es dur, op. 21; Variationen über: Vien quà, Dorina bella, op. 12, und eine Polacca brillante in E dur, op. 72, Berlin bei Schlesinger, welche ebendaselbst in einer glanzvollen Bearbeitung für Piano und Orchester von F. Liszt erschienen ist. Weber, seit 1817 Hofcapellmeister der deutschen Oper zu Dresden, schuf 1821 den Freischütz für Berlin, 1823 die Euryanthe für Wien und 1826 den Oberon für London, in welcher letzteren Stadt er bald nach der erfolgreichen Aufführung dieser Oper einem Brustübel unterlag. Seine naturfrischen Melodien aber leben noch heute im Volke, und die von ihm wie von Moscheles so wirkungsvoll benutzte Verbindung des dramatisch belebten mit dem glanzvoll erklingenden Clavierstil fand unzählige Nachahmer, als deren begabtester, der zugleich das Vorzüglichste der ihm vorangegangenen Epochen sinnig in sich aufgenommen und verarbeitet hatte, Felix Mendelssohn zu betrachten ist.

ZENEAKADÉMIA

Als Claviervirtuose hatte Maria von Weber das vom leisesten piano durch alle Steigerungsgrade bis zum höchsten forte anschwellende Crescendo dergestalt in seiner Gewalt, dass er damit auf die Hörer stets eine erschütternde Wirkung ausübte. Am deutlichsten ist diese Spielart von ihm schriftlich niedergelegt in seinem oben besprochenen Concertstücke, Takt 68 bis 84, wo es machtvoll in das stürmische Allegro passionato einleitet.

Von seinen Clavierwerken sind folgende neuere Ausgaben zu nennen: Sonaten und Salonstücke, bearbeitet von Franz Liszt, 2 Bde. (J. G. Cotta.) — Pianofortewerke, compl. Reinecke (Breitkopf und Härtel). — Sämmtliche Compositionen in drei Bänden (Edit. Peters). — Dieselben in einem Bande (Coll. Litolff). —

Sehr beachtenswerth sind folgende Werke über sein Leben und Wirken: Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild von Max Maria von Weber. 3 Bde. Leipzig, Keil, 1864. — C. M. v. Weber in seinen Werken. Chronologisch thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen von F. W. Jähns. Berlin, 1871, Schlesinger (Rob. Lienau).

Ein origineller Charakter, den E. T. A. Hoffmann in seinen Fantasiestücken als Johannes Kreisler in so anziehender Weise gezeichnet hat, war der in letzter Zeit gänzlich verwilderte Clavierspieler und Tonsetzer Johann **Ludwig Böhner** (geboren 1787, gestorben 1861). Er zog in den Jahren 1808—1820 concertirend in Deutschland umher und liess sich in eigenen Compositionen hören, führte seitdem aber in den beschränktesten Verhältnissen ein nomadisirendes Leben in seinem Vaterlande Thüringen. Er hat unter Anderm fünf Clavierconcerte, op. 7, 8, 11, 13 und 14, eine Sonate op. 15; ein Capriccio in A, und eine grosse Anzahl von Tänzen drucken lassen (grösstentheils Leipzig bei Breitkopf und Härtel und bei Hofmeister), und seine Behauptung, C. M. v. Weber hätte die schönsten Stellen seines Freischütz einem seiner Clavierconcerte in D dur op. 8 entnommen, machte eine Zeit lang grosses Aufsehen. Bei näherer Untersuchung aber findet man, dass jener angebliche Raub nur die zwei Takte betrifft, welche in der genannten Oper unter Anderm von der Agathe zu den Worten: „Süss entzückt entge — (NB. nur bis zur ersten Note dieser Silbe) gesungen werden und aus den mit Doppelschlägen verzierten Tönen eines gebrochenen Dreiklanges bestehen. Weber aber beginnt seine populärsten Melodien häufig mit den gebrochenen Tönen eines Dreiklanges, die sogar ohne melodische Verzierung auftreten, wie z. B. in folgenden: Was glänzt dort vom

ZENEAKADÉMIA

Walde im Sonnenschein; Einsam bin ich nicht allein; das Mittelthema der Preciosa-Ouverture, u. a., so dass hier ebensowenig von einem Diebstahl die Rede sein kann als bei dem oben erwähnten von Clementi zuerst benutzten Motive aus der Ouverture zur Zauberflöte.

Der Nachfolger Carl Maria's von Weber in seinem Amte als Hofcapellmeister zu Dresden, und zugleich dessen inniger Verehrer, war **Carl Gottlieb Reissiger** (1798—1859). Wir besitzen von ihm eine Reihe bequem zu spielender, eleganter Claviercompositionen, welche sich mehr durch den natürlichen Fluss ihrer Melodien als durch Gedankentiefe auszeichnen. Namentlich wurden seine Trio's für Clavier, Violine und Violoncell, deren er 22 veröffentlicht hat, und welche der besseren musikalischen Unterhaltungsliteratur zuzuzählen sind, eine Zeit lang gern gespielt. Wir heben aus denselben besonders hervor: die beiden Trio's op. 164 und op. 175, „faciles et brillants," Berlin, Schlesinger; ferner die grösseren Trio's op. 25 in D moll, op. 77 in Es dur, op. 85 in E dur, op. 125 in A moll und op. 192 in D dur, letzteres in Partiturausgabe, sämmtlich in Leipzig bei Peters erschienen.

Auch der durch seine im Geiste Webers geschaffenen, echt deutschen Opern berühmte Hofcapellmeister **Heinrich Marschner** zu Hannover (1795—1861) hat einige ansprechende Clavierwerke ähnlicher Gattung hinterlassen, unter denen die folgenden besonders zu empfehlen sind: Zwei Trio's für Clavier, Violine und Violoncell, op. 29 in A moll, Leipzig, Kistner, und op. 111 in G moll, Leipzig, Hofmeister, sowie ein Quatuor für Clavier, Violine, Viola und Violoncell in B dur, op. 36, ebd.

Endlich dürfen auch folgende Compositionen des Hofcapellmeisters **Louis Spohr** zu Cassel (1784—1859) nicht unerwähnt bleiben: Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell in D, op. 130, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; Fünf Trio concertants für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 119 in E moll, op. 123 in F, op. 124 in A moll, op. 133 in B und op. 142 in G moll, sämmtlich in Partiturausgaben, ebd.; Drei Duo concertants für Pianoforte und Violine, op. 113 in Es, op. 114 in Es und op. 115 in As, ebd. — Der Claviersatz erscheint hier eben so eigenthümlich wie der Compositionsstil dieses hochverdienten Tonmeisters überhaupt, und auch aus diesen mit Liebe gearbeiteten Werken spricht Spohr in edlen und gewählten Melodien und Harmonien zu seinen zahlreichen Verehrern.

ZENEAKADÉMIA

Felix Mendelssohn.

Erfüllt von den Schönheiten der Tonschöpfungen Bachs, Mozarts und Beethovens suchte Mendelssohn, welcher die epochemachenden Erfolge Carl Maria's von Weber in seinen Jugendjahren erlebte, die Innigkeit und den äusseren Glanz der Tonwerke des Letzteren mit der kunstvolleren Arbeit jener älteren Meister zu vereinen, und diesem Streben verdanken wir eine Anzahl von Clavierwerken, die bei ihrem Erscheinen von allen Pianisten freudig begrüsst wurden und in denen zwar nicht ein schöpferischer Geist, aber doch ein gebildeter und feinfühlender Musiker stets zu erkennen ist. **Felix Mendelssohn-Bartholdy**, ein Enkel des Philosophen Moses Mendelssohn, wurde am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren, ging jedoch in seinem vierten Jahre mit seinen Eltern nach Berlin und erhielt hier frühzeitig Unterricht im Clavierspiel bei Ludwig Berger. Der talentvolle Knabe trug schon in seinem zehnten Jahre das Concert militaire von Dussek öffentlich mit Beifall vor, und in der Theorie der Musik wurde er bald der Lieblingsschüler Zelters, des damaligen Directors der Berliner Singakademie. Dieser stellte ihn 1821 seinem Freunde Goethe in Weimar vor, und Mendelssohn hatte daselbst Gelegenheit, das gediegene Spiel und besonders auch die vielgepriesenen freien Fantasien Hummels kennen zu lernen. Der zwölfjährige Felix hatte bereits sein erstes Quartett für Clavier, Violine, Viola und Violoncell vollendet, spielte Fugen von S. Bach und Sonaten von Beethoven aus dem Kopfe und gewann sich Aller Herzen durch sein offenes und munteres Wesen. Sein Vater führte ihn 1825 nach Paris, um Cherubini's Urtheil über den Vorsatz des jungen Felix, sich ganz der Musik widmen zu wollen, zu vernehmen. Jener Altmeister prüfte ihn und sprach sich ausserordentlich günstig über seine Fähigkeiten aus. Auch Moscheles, welcher auf den von London aus unternommenen Kunstreisen in jener Zeit mehrere Male Berlin berührte und längere Zeit hier verweilte, hatte seine Freude an dem begabten Kunstjünger und wurde ihm nicht nur ein fördernder Lehrer, sondern blieb ihm bis zu seinem so frühzeitig erfolgten Tode ein treuer und anerkennender Freund. Mendelssohn besuchte ihn 1829 in London und trat dort mit grossem Beifall als Componist und als Clavierspieler auf. Im folgenden Jahre ging Felix über Weimar, München und Wien nach Italien und componirte daselbst das sich dem besprochenen Concertstücke von Weber anschliessende Capriccio mit Orchester

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in H. Bei einem längeren Aufenthalte in Rom schrieb er 1831 das erste Heft seiner **Lieder ohne Worte**, eine Reihe von melodisch ansprechenden Tonstücken einfacherer Form, mit oftmals fein ausgearbeiteter harmonischer Begleitung, welche so allgemeinen Anklang fanden, dass er deren auf Verlangen des Verlegers (Simrock in Bonn) nach und nach sieben Hefte, jedes zu sechs Nummern, componirte. Im Jahre 1832 reiste er über Paris noch ein Mal nach London und fand wiederum an beiden Orten die günstigste Aufnahme. Im folgenden Jahre wurde er als Musikdirector in Düsseldorf, und 1835 als Dirigent der Gewandhausconcerte in Leipzig angestellt, in welcher letzteren Stadt er nunmehr einen bleibenden Wohnsitz nahm, bis ihn 1847 der Tod daselbst ereilte. Sein erstes Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell in E moll, op. 1, ist dem Fürsten Anton von Radziwill gewidmet und erschien 1824; das zweite in Fmoll, op. 2, ist Zelter, das dritte in H moll, op. 3, Goethe zugeeignet. Aus seinen übrigen Clavierwerken sind folgende noch besonders hervorzuheben: Concert in G moll, op. 25, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1833; Concert in D moll, op. 40, ebd. 1836; Capriccio brillant mit Orchester, op. 22, ebd.; Zwei Trio's für Clavier, Violine und Violoncell, op. 49 und op. 66, ebd.; Sonate für Clavier und Violine in As dur, op. 4, Leipzig, Hofmeister, 1825; Zwei Sonaten für Clavier und Violoncell, op. 45 und op. 58, Leipzig, Kistner; Lieder ohne Worte, op. 19, 30, 38, 53, 62, 67, 87, Bonn, Simrock; Capriccio in Fis moll, op. 5, Berlin, Schlesinger; drei Capriccio's in A moll, E dur und B moll, op. 33, Breitkopf und Härtel; sechs Etüden und sechs Fugen, op. 35, ebd.; Sonate in E, op. 6, Leipzig, Hofmeister; Fantasien, op. 14 und 15, Wien, Mechetti; Fantasie in Fis moll, op. 28, Bonn, Simrock; Rondeau brillant in Es, op. 29, ebd.; Serenade und Allegro giocoso, op. 43, ebd.; Variationen in D für Piano und Violoncell, op. 17, Wien, Mechetti; Variations sérieuses in F, op. 54, ebd.; und gemeinschaftlich mit Moscheles: Duo und Variationen über ein Thema aus Preciosa, für zwei Piano's mit Orchester.

Eine kritische Gesammtausgabe von Mendelssohns sämmtlichen Werken (in folio), deren verschiedene Abtheilungen auch einzeln abgegeben werden, veranstalteten Breitkopf und Härtel, daneben die Clavierwerke auch in billigen Ausgaben. — Edit. Peters und Coll. Litolff enthalten ebenfalls die sämmtlichen und die einzelnen Clavier-compositionen.

Von seinem Leben und seiner Thätigkeit giebt Nachricht: Aug.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Reissmann, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Berlin, 1867, Guttentag. — Sehr ansprechend und belehrend sind Mendelssohns eigene Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832, sowie die aus den Jahren 1833 bis 1847. Leipzig, 1864, H. Mendelssohn.

Mendelssohn theilt mit Moscheles und M. v. Weber das Verdienst, der früher nur auf äusseren Effect berechneten **Concert- und Salonmusik** eine edlere Richtung gegeben zu haben, indem er seinen ansprechenden, im reinsten Clavierstil geschriebenen Compositionen zugleich einen Inhalt verliehen, der den liebenswürdigen, gebildeten Musiker jederzeit erkennen lässt. Als unmittelbar durch den Umgang und die Lehren von ihm gebildete Musiker und Tonkünstlerinnen sind zu nennen: seine Schwester **Fanny Hensel,** geborene Mendelssohn-Bartholdy, von welcher folgende Claviercompositionen erschienen: drei Hefte Lieder ohne Worte, op. 2 und 6, bei Bote und Bock, Berlin; op. 8 bei Breitkopf und Härtel, und zwei Hefte Mélodies pour le Piano, op. 4 und 5, Berlin bei Schlesinger. Ferner **J. J. H. Verhulst** (geboren 1816), ein talentvoller Niederländer, zur Zeit Hofmusikdirector im Haag; der Engländer **William Sterndale Bennet** (1816 bis 1875), welcher seine musikalischen Studien in London bei Moscheles begann. Als er dort Felix Mendelssohn kennen lernte, folgte er diesem nach Deutschland und blieb bis zum Tode desselben sein treuer Schüler und Freund. Er lebte in London als Clavierlehrer in den höchsten Kreisen und hat 1841 daselbst eine Clavierschule unter folgendem Titel herausgegeben: Classical practice for Pianoforte students. Von seinen durchweg fein gearbeiteten Claviercompositionen sind zu nennen: Vier Concerte, Leipzig, Kistner; Fantasie mit Orchester, op. 22, ebendaselbst; Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 36, London, Cramer, Beale etc.; Sonate in F moll, ebendaselbst. **Carl Reinecke** (geboren 1824) wurde 1851 als Clavierlehrer beim Conservatorium zu Cöln angestellt, ging 1854 als Musikdirector nach Barmen, 1859 nach Breslau und lebt in gleicher Thätigkeit seit 1860 in Leipzig. Unter seinen Clavierstücken treten hervor: ein Concertstück, op. 33, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; vier Clavierstücke, op. 2, ebendaselbst; Ouverture zu Hoffmanns Märchen vom Nussknacker und Mausekönig, für das Pianoforte zu vier Händen; Fantasiestücke, op. 7 und 17; Lieder der Nacht, op. 31; drei Sonatinen, op. 47, und Variationen über ein Thema von Sebastian Bach, op. 52. **Carl Lührs** (geboren um 1824), welcher ebenfalls noch Mendelssohns Unterricht genoss, lebt seit 1841 in Berlin und hat

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

unter Anderm daselbst bei Trautwein gar anmuthige „Märchen“, kleine Tonstücke für das Pianoforte, op. 25, in zwei Heften, herausgegeben, welche der ausgezeichneten Pianistin **Wilhelmine Clauss-Szarvady** (geboren 1833) gewidmet sind.

Adolf Henselt.

Als ein Mendelssohn nahe verwandter, jedoch auf eigenen Wegen wandelnder Tonsetzer ist der zugleich als ausserordentlicher Claviervirtuose bekannte Adolf Henselt zu nennen. Er wurde am 12. Mai 1814 zu Schwabach geboren und erhielt den ersten Musikunterricht von der Geheimräthin von Flad in München, einer durch den Abt Vogler gebildeten Mitschülerin C. Maria's von Weber. In seinem siebenzehnten Jahre sandte ihn König Ludwig von Bayern nach Weimar, um unter Hummels Leitung seine Studien fortzusetzen; er hielt sich jedoch nur acht Monate bei diesem Meister auf und ging 1832 nach Wien, wo er bei Sechter die Composition studirte und sich zugleich durch die angestrengtesten Uebungen zum fertigen Virtuosen ausbildete. In Privatkreisen erregte er 1836 in Berlin und später in Dresden und Weimar die Bewunderung seiner Zuhörer und soll damals namentlich die Claviersonaten von C. M. von Weber hinreissend schön vorgetragen haben. Im Jahre 1837 liess er sich zu Berlin, Leipzig und Dresden einige Male öffentlich hören und reiste sodann nach St. Petersburg, woselbst er seitdem als kaiserlicher Kammervirtuose und hochgeschätzter Lehrer verweilt. Unter seinen sauber ausgearbeiteten Compositionen, die reich an neuen Spielarten und wirkungsvollen Clavierеffecten sind, zeichnen sich besonders aus: Zwei Hefte klang- und gesangvoller Concert-Etüden, op. 2, Leipzig, Hofmeister, darin die vielgespielte „Wenn ich ein Vöglein wär“ in Fis dur; 12 Études de Salon, op. 5, Breitkopf und Härtel; Poëme d'amour, op. 3, Berlin, Schlesinger; Rhapsodie, op. 4; 2 Nocturnes, op. 6; Pensée fugitive, Scherzo, op. 8, 9, Breitkopf und Härtel; Romance, op. 10, ebendaselbst; Variations de Concert, op. 11, ebendaselbst; Frühlingslied, op. 15; Tableau musical, op. 16; zwei Impromptu's, op. 7 und 17; Romances sans paroles, op. 18; Toccatina, op. 25; Valse, op. 30; Ballade, Nocturne und Chant sans paroles, op. 31,

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

32, 33; ein Trio für Clavier, Violine und Violoncell, op. 24, und ein grossartig ausgeführtes, leidenschaftlich bewegtes Concert in F moll, op. 16, Breitkopf und Härtel, welches den werthvollsten Werken der Clavierliteratur zugezählt werden muss. Zu nennen sind hier noch: Exercices préparatoires, Berlin, Schlesinger; Illusion perdue, op. 34, ebd.; Valse mélancolique, op. 36, Breslau, Hainauer; Souvenir de Varsovie, Valse brill., Leipzig, Hofmeister; Chant sans paroles, Leipzig, Stoll; Wiegenlied (Ges dur), Wien, Mechetti.

---

b) Frankreich.

Der letzte bedeutende Clavier- und Orgelspieler der älteren französischen Schule war, wie bemerkt, der ausgezeichnete Theoretiker **J. P. Rameau.** Er starb 1764 zu Paris, und schon unter seinem Schüler **Claude Balbastre** (1729 bis 1799) ging der frühere ernste Clavierstil in völlige Verflachung über. Die von dem Letzteren zu Paris veröffentlichten Compositionen: Pièces de clavecin; Quatre suites de Noëls avec variations und Quatuors pour le clavecin avec accompagnement de deux violons, une basse et deux cors ad libitum, sind voll von incorrecten und nichtssagenden Phrasen. Sein Orgelspiel aber und namentlich die Noëls, bunt variirte Weihnachtsstücke, zogen stets eine so grosse Menschenmenge nach St. Roch und später in die Kathedrale von Paris, bei welchen Kirchen er als Organist angestellt war, dass der Erzbischof sich mehrere Male (1762 und 1776) genöthigt sah, ihm die Vorträge bei den Mitternachtsmessen zu untersagen.

Als die jungen Geschwister Mozart im Jahre 1763 Paris besuchten, waren dort **Schobert** und **Eckard** die hervorragendsten Clavierspieler. Der Erstere, in Strassburg geboren, trat 1760 als Clavecinist in die Dienste des Prinzen von Conti zu Paris. In Frankreich, Holland und England wurde er als der originellste Tonsetzer seiner Zeit gepriesen und besonders soll er der Orchesterbegleitung in seinen Concerten zum ersten Male einen eigenthümlichen Reiz verliehen und ebenso dem Clavierspiele einen von dem früheren ganz verschiedenen Stil gegeben haben. In Deutschland scheint Schobert, dessen Vornamen nicht einmal mehr anzugeben sind (auf den Titeln seiner Werke findet sich stets nur sein Familienname vor), wenig bekannt gewesen zu sein, obgleich von seinen Compositionen gerühmt wurde, dass sie mit den

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

anmuthigsten Melodien ausgestattet wären und bald einen schwärmerisch düsteren, bald einen lebendig brillanten, ansprechenden Inhalt zeigten. Er starb 1768 durch giftige Pilze, die er sich unvorsichtigerweise auf einem Spaziergange selbst gesucht hatte, und hinterliess 17 Sonaten für Clavier und Violine; 11 Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell; 3 Quartette für Clavier, zwei Violinen und Violoncell; 6 Sinfonien für Clavier mit Violine und zwei Hörnern; 6 Clavierconcerte und vier Hefte mit Sonaten für Clavier allein; sie wurden als op. 1 bis 18 zuerst in Paris, sodann in Amsterdam bei Hummel und nach seinem Tode in London gedruckt. Eine seiner Claviersonaten veröffentliche Haffner zu Nürnberg in den Oeuvres mêlées, Partie XII. Sein erwähnter Zeitgenosse **Johann Gottfried Eckard** wurde 1734 zu Augsburg von armen Eltern geboren und zeigte schon frühzeitig eine grosse Liebe zur Musik. Ohne Anleitung eines Lehrers brachte er es durch unermüdlichen Fleiss dahin, selbst die schwierigsten Tonsätze in Bachs wohltemperirtem Claviere ausführen zu können. Der nachmals so berühmte Orgel- und Clavierbauer **Johann Andreas Stein** bewog den ihm befreundeten, talentvollen Eckard, ihn 1758 auf einer Reise nach Paris zu begleiten. Eckard war zugleich ein geschickter Zeichner und gewann dort anfangs seinen Lebensunterhalt durch Portraitmalen, benutzte jedoch die Stunden der Nacht, um seine musikalischen Studien fortzusetzen. Dieser rastlose Eifer sollte nicht unbelohnt bleiben; sein Clavierspiel fand bald so grossen Beifall, dass er beschloss, Paris zum ferneren Wohnsitze zu wählen. Andreas Stein kehrte nach Augsburg zurück; seine Pianoforte wurden in der Folge (1777) von Mozart allen übrigen Instrumenten dieser Gattung vorgezogen. Eckard veröffentlichte in Paris 6 Claviersonaten (1765), ferner zwei Sonaten, op. 2, und Menuet d'Exaudet varié pour le Clavecin, und starb daselbst 1809 als einer der bedeutendsten Clavierspieler seiner Zeit. Schubart widmet ihm in seinen Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst einen längeren Artikel und bemerkt darin unter Anderm: „Eckard schreibt nicht mit dem Feuer eines Schoberts, ersetzt es aber durch tiefe Gründlichkeit. Rousseau, dieser tiefe und musikalische Blicker, setzt einen Eckard den ersten Flügelspielern der Welt an die Seite. — Die Art, wie es Eckard zur Vollkommenheit brachte, verdient sehr, bemerkt zu werden. Er wählte zuerst einen bekielten Flügel, um sich im simpeln Umriss zu üben und seine Faust stark zu machen: denn die Faust ermüdet viel früher auf einem Fortepiano oder Clavicord. Nach mehreren Jahren spielte Eckard erst auf einem Fortepiano und endlich auf dem Clavicord,

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

um Fleisch, Farbe und Leben in sein Gemälde zu bringen. Dadurch ist Eckard der grosse Mann geworden, den Frankreich und Deutschland in ihm bewundern.“

Die neuere französische Clavierschule aber, in welcher nach einer bestimmten Methode gelehrt und ein gewisser Stil in den Compositionen und Vorträgen als Muster aufgestellt und fortgepflanzt wird, verdankt ihren Ursprung einem Schüler unseres C. P. Emanuel Bach, dem wie die so eben besprochenen Künstler in Deutschland wenig bekannten **Nicolaus Joseph Hüllmandel** (geboren in Strassburg 1751, gestorben zu London 1823). Nach einer Reise durch Italien kam dieser ausgezeichnete Clavierspieler, der zugleich als ein höchst liebenswürdiger Mensch geschildert wird, 1776 nach Paris, woselbst er sich durch mehrere seiner dort schon früher erschienenen Tonwerke (6 Sonates pour Clavecin, Violon et Basse, op. 1, 1760) einen guten Empfang vorbereitet hatte. In kurzer Zeit schwang er sich zum geachtetsten und gesuchtesten Clavierlehrer empor; er wurde in die höchsten Kreise gezogen, veröffentlichte mehrere Clavierwerke (op. 1—11 bei Boyer-Nadermann und Sieber; Petits airs faciles et progressifs, op. 5, Offenbach, André) und heirathete 1787 eine reiche Erbin, die ihn veranlasste, sich ganz aus der Künstlerwelt zurückzuziehen.

Im Jahre 1792 wurde in Paris das Conservatorium der Musik eröffnet und einer der vorzüglichsten von Hüllmandel gebildeten Schüler, **Hyacinthe Jadin** (geboren 1769 zu Versailles), wurde ausersehen, den Clavierunterricht in demselben zu leiten. Unter den Compositionen desselben waren damals einige Clavierconcerte (Paris, Michel Ozy, Erard und Pleyel) sehr beliebt, die jedoch schon unter dem Einflusse der in dem Jahre 1785 bis 1795 unerhörtes Aufsehen machenden Tonsätze Ignaz Pleyels geschrieben worden sind. Hyacinthe Jadin starb 1802, und sein Bruder und Schüler **Louis Emanuel Jadin** trat in demselben Jahre als Professor in das Conservatorium ein. Dieser, Componist von 39 Opern und andern grösseren Tonwerken, war zugleich der Erste, welcher jene widrigen Machwerke, die **Mélanges** und **Potpourri's**, in Schwung brachte, in denen „beliebte Melodien“ durch etliche nichtssagende Takte sinnlos mit einander verbunden werden, um auf diese Weise die Dilettantenohren zu vergnügen.

Den bedeutendsten Aufschwung erhielt die Clavierschule des Pariser Conservatoriums durch **Louis Adam.** Dieser war 1758 in der Nähe von Strassburg geboren, hatte sich schon frühzeitig durch das Studium der Werke von Sebastian und Emanuel Bach, Scarlatti und Schobert

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zum tüchtigen Clavierspieler gebildet und kam 1775 nach Paris, um dort Musikunterricht zu ertheilen. Er machte sich nunmehr auch mit den Arbeiten Mozarts und Clementi's vertraut und wirkte höchst verdienstvoll auf die Ausbildung des Geschmacks seiner zahlreichen Schüler durch die Verbreitung der gediegenen Compositionen der genannten Meister. Im Jahre 1797 wurde er zum Professor am Conservatorium ernannt und bildete hier eine grosse Anzahl von namhaften Clavierspielern aus, unter denen F. Kalkbrenner, F. Chaulieu, Henri Le Moine und Hérold besonders hervorragen. Nach fünfundvierzigjährigem Dienste wurde er 1843 pensionirt und starb 1848 im Alter von 90 Jahren. Von seinen Compositionen wurden besonders die Variationen über „Le roi Dagobert" eine Zeit lang viel gespielt. Ein grosses Verdienst hat sich L. Adam um die bestimmtere Regelung der Fingersetzung durch das im Vereine mit L. W. Lachnith verfasste Werk: Méthode ou principe général du doigté pour le Forte-piano, suivie d'une collection complète de tous les traits possibles avec le doigté, Paris, Sieber, 1798, erworben, und seine Méthode nouvelle pour le Piano à l'usage des élèves du conservatoire erwies sich als so praktisch brauchbar, dass sie von 1802 bis 1831 fünf Auflagen in Paris erlebte.

Zur Wiederbesetzung der 1802 durch den Tod des Hyacinthe Jadin erledigten Stelle eines Clavierlehrers am Pariser Conservatorium wurde ein Concours ausgeschrieben, zu welchem Cherubini, damals einer der Inspectoren desselben, mehrere Fugen componirt hatte. **Louis Barthélemi Pradher** (Pradère), geboren in Paris 1781, war so glücklich, jene Stelle zu erlangen, indem er nicht nur die gedachten schwierigen Tonstücke fliessend vom Blatte spielte, sondern sich auch in einem Clavierconcerte von Dussek als tüchtigen Virtuosen hören liess. Nach einer fünfundzwanzigjährigen Thätigkeit am Conservatorium ging er nach Toulouse und wurde dort Director eines ähnlichen musikalischen Institutes. Unter den von ihm in Paris gebildeten Schülern sind die Brüder Henri und Jacques Herz, Dubois, Rosellen und Hünten als die vorzüglichsten zu nennen.

Der oben erwähnte Zögling des Conservatoriums **Friedrich Kalkbrenner** war es, welcher den Ruhm der seit ihrem kurzen Bestehen bereits zu so erfreulichen Erfolgen gelangten französischen Clavierschule über das ganze musikalische Europa verbreiten sollte. Er wurde 1784 zu Cassel geboren und empfing den ersten Musikunterricht von seinem Vater. Dieser ging 1798 als Chordirector der grossen Oper nach Paris, und der Sohn sezte nunmehr seine Studien im Conser-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

vatorium daselbst fort. Im Clavierspiel wurde er von Adam, in der Composition etwas später von Catel unterrichtet und machte bei beiden Lehrern bald so bedeutende Fortschritte, dass er schon im Jahre 1801 den für die genannten Zweige ausgesetzten ersten Preis gewann. Sein Vater schickte ihn 1803 nach Wien, um sich an den brillanten Vorträgen des damals dort anwesenden Clementi weiter auszubilden, und bei seiner Zurückkunft nach Paris im Jahre 1806 erhob ihn sein mit so grossem Glanze hervorragendes Spiel zu einem der angesehensten Lehrer. Die Anwesenheit Dusseks, welcher von 1808 bis 1812 als Concertmeister des Fürsten von Talleyrand in Paris angestellt war und dessen volltönende Claviersätze daselbst den grössten Beifall fanden, wirkte ausserordentlich günstig auf die fernere Vervollkommnung von Kalkbrenners Vorträgen und Compositionen, sowie auf das Emporblühen der französischen Clavierschule überhaupt. In den Jahren 1814 bis 1823 weilte Kalkbrenner in England. Seine virtuosen Vorträge wurden hier mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen und die seitdem von ihm herausgegebenen zahlreichen brillanten Compositionen überall gesucht und gespielt. In London machte damals die Erfindung des sogenannten **Chiroplasten** oder **Händeleiters**, einer von **Johann Bernhard Logier** erdachten Vorrichtung[1] zur zweckmässigen Haltung der Finger beim Clavierspielen, grosses Aufsehen, und im Jahre 1817 vereinigte sich Logier mit Samuel Webbe und Kalkbrenner zur Errichtung einer Academie, in welcher neben dem Clavierspiel zugleich auch die Theorie der Musik nach einem leicht fasslichen Systeme gelehrt wurde. In derselben wurden in verschiedenen Classen alle auf derselben Stufe der Fertigkeit stehenden Schüler gleichzeitig durch nur einen Lehrer unterrichtet. Diese Methode verpflanzte der Dr. Franz Stöpel später nach Deutschland und seitdem wurde sie zu Berlin in dem Institute von Adele Dorn, sowie in Breslau in dem von Louis Wandelt, wiewohl nicht ohne manche Abänderungen und Verbesserungen, in Anwendung gebracht.

Auch Moscheles hatte sich 1821 in London niedergelassen, und das kräftige und gediegene Spiel desselben blieb nicht ohne Einfluss auf Kalkbrenners Vorträge. Der Letztere wandte jedoch alle Kraft auf die möglichste Vollendung seiner technischen Fertigkeit und berechnete seine Compositionen nur darauf, jene in das

[1] Zwei vor der Claviatur befestigte parallele Leisten, zwischen welchen beide Hände sich nach rechts und links hin bewegen können, dabei aber gezwungen werden, stets in richtiger Entfernung von den Tasten zu bleiben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hellste Licht zu stellen, während Moscheles stets dahin strebte, seinen Compositionen einen Interesse bietenden Inhalt zu verschaffen und diesem durch seine Virtuosität den lebendigsten Ausdruck zu verleihen. In den Jahren 1823 und 1824 liess sich Kalkbrenner in Frankfurt, Leipzig, Dresden, Berlin, Prag und Wien hören und erntete überall, selbst neben Moscheles, der damals ähnliche Kunstreisen unternahm, den grössten Beifall. Er kehrte sodann nach Paris zurück, woselbst er Theilnehmer an der Pleyel'schen Fortepianofabrik, zugleich aber auch das Haupt jener neueren französischen Clavierschule wurde, deren grösstes Verdienst die Lehre ist, jede Anstrengung der Arme beim Spielen zu vermeiden und die volle Kraft auf die gleichmässig auszubildenden Finger beider Hände zu concentriren. Kalkbrenner liess nicht nur Terzen- und Sextenpassagen von der rechten oder linken Hand ausführen, sondern fügte denselben noch die höhere Octave des tiefsten Tones hinzu; er brachte effectvolle Doppel- und Tripeltriller in Wirksamkeit und war der Erste, welcher grössere Compositionen für die linke Hand allein schrieb und mit Fertigkeit ausführte. Sein Opus 42 ist eine Sonate pour la main gauche principale (Leipzig, Kistner); ferner finden wir eine vierstimmige Fuge für die linke Hand allein in seiner Méthode pour apprendre le Piano à l'aide du Guide-mains; contenant les principes de musique; un système complet de doigter; des règles sur l'expression etc., op. 108, allen Conservatorien der Musik in Europa gewidmet (ebendaselbst). Unter seinen Schülern hat sich besonders Madame Pleyel als die vorzüglichste französische Pianistin ausgezeichnet. Auf dem Gipfel der Virtuosität stehend, erregte Kalkbrenner in den Jahren 1833, 1834 und 1836 auf seinen Ausflügen nach Hamburg, Berlin, Brüssel u. a. O. den grössten Enthusiasmus. Mit seinen der Mehrzahl nach nur dem äusseren Effecte huldigenden Compositionen aber beginnt die Reihe jener gehaltlosen Salonstücke, welche den Geschmack für die edlere Musik abstumpfen und deren Titel leider noch heute die meisten Seiten der Kataloge gewisser Verlagshandlungen anfüllen. Kalkbrenner starb 1849 zu Enghien bei Paris. Unter seinen vier Clavierconcerten, op. 61, 85, 107 und 127, hat das erste in D moll den meisten Anklang gefunden. Zu seinen übrigen Compositionen gehören: Grand Concerto pour 2 Pianos in C, op. 125; Gage d'amitié, op. 66; Les charmes de Berlin, op. 70, sowie op. 101 und 102; Rondeaux brillants mit Orchesterbegleitung; Fantasien und Variationen mit Orchester, op. 72, 83, 90 und 113; Sonaten

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

vatorium daselbst fort. Im Clavierspiel wurde er von Adam, in der Composition etwas später von Catel unterrichtet und machte bei beiden Lehrern bald so bedeutende Fortschritte, dass er schon im Jahre 1801 den für die genannten Zweige ausgesetzten ersten Preis gewann. Sein Vater schickte ihn 1803 nach Wien, um sich an den brillanten Vorträgen des damals dort anwesenden Clementi weiter auszubilden, und bei seiner Zurückkunft nach Paris im Jahre 1806 erhob ihn sein mit so grossem Glanze hervorragendes Spiel zu einem der angesehensten Lehrer. Die Anwesenheit Dusseks, welcher von 1808 bis 1812 als Concertmeister des Fürsten von Talleyrand in Paris angestellt war und dessen volltönende Claviersätze daselbst den grössten Beifall fanden, wirkte ausserordentlich günstig auf die fernere Vervollkommnung von Kalkbrenners Vorträgen und Compositionen, sowie auf das Emporblühen der französischen Clavierschule überhaupt. In den Jahren 1814 bis 1823 weilte Kalkbrenner in England. Seine virtuosen Vorträge wurden hier mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen und die seitdem von ihm herausgegebenen zahlreichen brillanten Compositionen überall gesucht und gespielt. In London machte damals die Erfindung des sogenannten **Chiroplasten** oder **Händeleiters**, einer von **Johann Bernhard Logier** erdachten Vorrichtung[1] zur zweckmässigen Haltung der Finger beim Clavierspielen, grosses Aufsehen, und im Jahre 1817 vereinigte sich Logier mit Samuel Webbe und Kalkbrenner zur Errichtung einer Academie, in welcher neben dem Clavierspiel zugleich auch die Theorie der Musik nach einem leicht fasslichen Systeme gelehrt wurde. In derselben wurden in verschiedenen Classen alle auf derselben Stufe der Fertigkeit stehenden Schüler gleichzeitig durch nur einen Lehrer unterrichtet. Diese Methode verpflanzte der Dr. Franz Stöpel später nach Deutschland und seitdem wurde sie zu Berlin in dem Institute von Adele Dorn, sowie in Breslau in dem von Louis Wandelt, wiewohl nicht ohne manche Abänderungen und Verbesserungen, in Anwendung gebracht.

Auch Moscheles hatte sich 1821 in London niedergelassen, und das kräftige und gediegene Spiel desselben blieb nicht ohne Einfluss auf Kalkbrenners Vorträge. Der Letztere wandte jedoch alle Kraft auf die möglichste Vollendung seiner technischen Fertigkeit und berechnete seine Compositionen nur darauf, jene in das

[1] Zwei vor der Claviatur befestigte parallele Leisten, zwischen welchen beide Hände sich nach rechts und links hin bewegen können, dabei aber gezwungen werden, stets in richtiger Entfernung von den Tasten zu bleiben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hellste Licht zu stellen, während Moscheles stets dahin strebte, seinen Compositionen einen Interesse bietenden Inhalt zu verschaffen und diesem durch seine Virtuosität den lebendigsten Ausdruck zu verleihen. In den Jahren 1823 und 1824 liess sich Kalkbrenner in Frankfurt, Leipzig, Dresden, Berlin, Prag und Wien hören und erntete überall, selbst neben Moscheles, der damals ähnliche Kunstreisen unternahm, den grössten Beifall. Er kehrte sodann nach Paris zurück, woselbst er Theilnehmer an der Pleyel'schen Fortepianofabrik, zugleich aber auch das Haupt jener neueren französischen Clavierschule wurde, deren grösstes Verdienst die Lehre ist, jede Anstrengung der Arme beim Spielen zu vermeiden und die volle Kraft auf die gleichmässig auszubildenden Finger beider Hände zu concentriren. Kalkbrenner liess nicht nur Terzen- und Sextenpassagen von der rechten oder linken Hand ausführen, sondern fügte denselben noch die höhere Octave des tiefsten Tones hinzu; er brachte effectvolle Doppel- und Tripeltriller in Wirksamkeit und war der Erste, welcher grössere Compositionen für die linke Hand allein schrieb und mit Fertigkeit ausführte. Sein Opus 42 ist eine Sonate pour la main gauche principale (Leipzig, Kistner); ferner finden wir eine vierstimmige Fuge für die linke Hand allein in seiner Méthode pour apprendre le Piano à l'aide du Guide-mains; contenant les principes de musique; un système complet de doigter; des règles sur l'expression etc., op. 108, allen Conservatorien der Musik in Europa gewidmet (ebendaselbst). Unter seinen Schülern hat sich besonders Madame Pleyel als die vorzüglichste französische Pianistin ausgezeichnet. Auf dem Gipfel der Virtuosität stehend, erregte Kalkbrenner in den Jahren 1833, 1834 und 1836 auf seinen Ausflügen nach Hamburg, Berlin, Brüssel u. a. O. den grössten Enthusiasmus. Mit seinen der Mehrzahl nach nur dem äusseren Effecte huldigenden Compositionen aber beginnt die Reihe jener gehaltlosen Salonstücke, welche den Geschmack für die edlere Musik abstumpfen und deren Titel leider noch heute die meisten Seiten der Kataloge gewisser Verlagshandlungen anfüllen. Kalkbrenner starb 1849 zu Enghien bei Paris. Unter seinen vier Clavierconcerten, op. 61, 85, 107 und 127, hat das erste in D moll den meisten Anklang gefunden. Zu seinen übrigen Compositionen gehören: Grand Concerto pour 2 Pianos in C, op. 125; Gage d'amitié, op. 66; Les charmes de Berlin, op. 70, sowie op. 101 und 102; Rondeaux brillants mit Orchesterbegleitung; Fantasien und Variationen mit Orchester, op. 72, 83, 90 und 113; Sonaten

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

für Clavier allein, op. 1, L. Adam gewidmet; op. 28, J. B. Cramer gewidmet; op. 48, Cherubini gewidmet; ferner op. 4, 13, 35 und 56; Grosse Sonate zu 4 Händen, op. 79; Grand Duo pour 2 Pianos, op. 128; Études, Caprices, Fugues etc., op. 20, 54, 88, 104, 125; eine grosse Anzahl von Tonstücken mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente und zahlreiche Fantasien und Variationen für Clavier allein.

Mit den grösstentheils charakterlosen und nur auf möglichst frappante Claviereffecte oder schalen Ohrenkitzel berechneten Compositionen der oben erwähnten Schüler Pradhers (Herz, Rosellen und Hünten), welche sich eine Zeit lang in Gunst erhielten und viel gespielt wurden, beginnt der Verfall jener neueren französischen Schule des brillanten Clavierspiels. Die genannten „Modecomponisten“ und deren Nachahmer ätzten den bereits blasirten Gaumen der Clavierspieler anfangs mit neuen und pikanten Schwierigkeiten, begnügten sich sodann, den Musikvergnüglingen die süssesten Leckerbissen vorzusetzen, und gaben endlich in jedem Sinne des Wortes ihren Geist auf, als die romantische Schule mit Chopins ergreifenden Tondichtungen ins Leben trat.

Der erstgenannte **Heinrich Herz,** geboren 1806 in Wien, kam frühzeitig nach Coblenz, erhielt dort den ersten Clavierunterricht von dem Organisten Daniel Hünten und executirte schon in seinem achten Jahre Hummels Variationen op. 8 („sopra una canzonetta nazionale austriaca“) mit Beifall in einem öffentlichen Concerte. Sein Vater brachte ihn 1816 in das Conservatorium zu Paris, wo er bald der Lieblingsschüler Pradhers wurde. Schon bei der nächsten Prüfung sollte Herz im Clavierspiele glänzen, als ihn die Masern aufs Krankenlager warfen. Aber vier Tage vor dem Concours raffte er sich vom Bette auf, begann seine Uebungen von Neuem und gewann bei der Aufführung den ersten Preis durch den brillanten Vortrag des zwölften Concertes von Dussek und einer Étude von Clementi. Im Jahre 1818 veröffentlichte er seine ersten Compositionen: Air tyrolien varié und Rondeau alla Cosacca, die sogleich eine beifällige Aufnahme fanden. Von grossem Einflusse auf seine späteren Clavierwerke, sowie auf die Vervollkommnung seiner Vorträge waren die mit stürmischem Beifall gekrönten Concerte, welche Moscheles 1820 in Paris veranstaltete. Herz bemühte sich seit jener Zeit, diesen Meister an Virtuosität wo möglich noch zu übertreffen und den eigenen Tonsätzen mehr Grazie und Glanz zu verleihen. Moscheles hingegen strebte seitdem sichtlich dahin, seinen Compositionen und Vorträgen eine grössere Würde und tiefere Bedeutung zu verschaffen. Die Herz'schen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Claviercompositionen, für welche die Verleger unerhörte Preise zahlten, blieben etwa 15 Jahre lang deren gesuchteste Artikel, und ebenso wurden seine Concerte, namentlich die im Vereine mit dem ausgezeichneten Violinvirtuosen Lafont 1831 in Deutschland veranstalteten Soiréen, mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen. Der Verbindung dieser beiden Virtuosen verdankt die gefällige Composition: Duo et Variations concertans pour Piano et Violon sur la romance „C'est une larme“ par Lafont et Henri Herz, op. 18, ihre Entstehung. Im Jahre 1834 besuchte Herz London, Dublin und Edinburgh, und sein leichtes und elegantes Spiel wurde namentlich in den letzten beiden Städten stürmisch applaudirt. Zu seinen wirkungsvollsten Vorträgen gehörten damals: Variations de bravoure sur la romance de Joseph in C dur, op. 20, in welchen unter Anderm das Thema in Sprüngen ausgeführt wird, deren Endpunkte zwei Octaven weit von einander entfernt liegen. Im Jahre 1824 wurde er Theilnehmer an der Klepfer'schen Pianofortefabrik in Paris und eröffnete später selbständig eine solche, aus der seitdem vorzügliche Concertflügel hervorgegangen sind. Seine früheren Compositionen, wie die drei grossen Concerte, op. 34, 74 und 87, ebenso das Moscheles gewidmete Rondeau brillant, op. 11, u. a. bieten dem Spieler oft interessante und feurige Passagen und effectvolle Schwierigkeiten dar, während die späteren, mit Ausnahme der Etüden, op. 100 (aus seiner Méthode de Piano), 119, 151, 152 und 153, aus dürftigen Fantasien, Variationen und andern werthlosen Dilettantenstücken bestehen.

Henri Bertini (geboren 1798 zu London), welcher seit 1821 einen bleibenden Wohnsitz in Paris genommen hatte, verfolgte in seinen Claviercompositionen eine edlere Richtung. Er erscheint in denselben als ein schwacher Abglanz von Hummel, doch bewährten sich namentlich seine zahlreichen Lehrwerke: Études progressives, élémentaires et de perfection, in der Ausgabe von Schlesinger in Berlin nach der Steigerung ihrer Schwierigkeit geordnet als op. 84, 100, 101, 86, 97, 29, 32, 66 und 94, als **practische Uebungsstücke** und wurden von gründlicheren Lehrern eine geraume Zeit allen übrigen vorgezogen. Bertini starb 1876.

Zu völligen Fabrikarbeiten sanken die Clavierhefte herab, welche Hünten und Rosellen, die oben genannten Mitschüler von Herz, unter ihrem Namen veröffentlichten und die bei ihrem Erscheinen stets so guten Abgang fanden, dass die Verleger für einzelne Seiten derselben höheren Sold bezahlten, als das Honorar für Beethovens grössere vollständige Werke betragen hatte. Der Urheber von der-

ZENEAKADÉMIA

gleichen Fabrikaten in Paris scheint **Henri Karr** (geboren 1784), der Vater des bekannten Schriftstellers Alphonse Karr, gewesen zu sein. N. L'Étendart, welcher für den besten Zögling des früher erwähnten Organisten Balbâtre gehalten wurde, hatte Henri Karr in der Musik unterrichtet und empfahl ihn den renommirten Pianofortebauern Gebrüdern Erard als einen fertigen Spieler, um die Instrumente in ihrem Magazine hören zu lassen. Er wurde von diesen mit 2000 Francs angestellt, und in der Verlagshandlung derselben Firma erschienen auch seine ersten, besseren Compositionen (Sonate pour Piano, op. 1, etc.). Als diese jedoch eine gewisse Beliebtheit erhielten, gab er jenen Posten auf und verfertigte nunmehr auf Bestellung, nach gegebenen Mustern und vorgeschriebenen Melodien, mehr als 200 Fantaisies, Divertissements, Rondeaux, Bagatelles und ähnliche Machwerke, die in der Zeit von 1811 bis 1821 von den Dilettanten viel gekauft wurden. Nach dieser Zeit aber machte ihm **Franz Hünten** (geboren 1793 in Coblenz) den Rang streitig, der 1819 in das Pariser Conservatorium getreten war und dessen Variations militaires à 4 mains, op. 12, eine kindliche Nachahmung der Moscheles'schen Variationen über den Alexandermarsch, so ausserordentliches Glück machten, dass er nach und nach mit Aufträgen zu ähnlichen leicht spielbaren, den Ohren der Liebhaber aber dennoch brillant klingenden Divertissements von den Verlegern bestürmt wurde. Mit der starken Nachfrage steigerte sich auch der Preis der Waare, und Hünten erhielt endlich für ein Heft von 8 bis 10 Druckseiten die unverschämte Summe von 1500 bis 2000 Francs. Seit 1835 lebte er in Coblenz von seinen Renten, und sein Mitschüler Henri Rosellen (geboren 1811 in Paris) setzte nunmehr jenes einträgliche Geschäft fort, zu welchem sich indessen bereits mehrere Concurrenten, wie J. Ascher, Friedrich Burgmüller, Henri Cramer, H. Ravina und Charles Voss gefunden haben, deren Werke von den Fantasien und Potpourri's eines Ferdinand Beyer, C. T. Brunner, J. B. Duvernoy, H. Martin, Theodor Oesten u. A. an Werthlosigkeit noch übertroffen werden. Die Beschäftigung mit dergleichen geistlosen Productionen der Mode stumpft den Sinn des Schülers für jede ernstere und werthvollere Arbeit ab, ohne seine technische Fertigkeit in irgend einer Weise zu befördern; der tüchtige und gewissenhafte Lehrer wird deshalb den ihm anvertrauten Zöglingen nicht zumuthen, ihre Zeit damit zu tödten.

Nicht zu verwechseln mit dem oben genannten Friedrich Burgmüller ist M. Hauptmanns talentvoller Schüler **Norbert Burgmüller**

ZENEAKADÉMIA

(1810—1836), von dessen nachgelassenen seelenvollen Tonstücken bisher nur wenige herausgegeben worden sind. Fr. Kistner in Leipzig verlegte von seinen Clavierwerken: op. 1, Concert mit Orchester in Fis moll, und op. 16, Polonaise; — Fr. Hofmeister in Leipzig: op. 8, Sonate in F moll, Romanze aus derselben mit Portrait, und Rhapsodie, op. 13.

Die Anzahl derjenigen Liebhaber des Claviers, welche in den Compositionen für dasselbe nur Glanzstücke suchen und zu schätzen wissen, die ihre Fertigkeit ins hellste Licht zu stellen versprechen, ist eine sehr bedeutende. Der von Henri Herz und Sigismund Thalberg eingeschlagene, lediglich das virtuose Gebiet durchziehende Weg wurde deshalb fleissig weiter verfolgt, und in neuester Zeit bewegen sich auf demselben unter vielen Anderen der auf seinen Kunstreisen durch Europa als brillanter Spieler bekannt gewordene **Anton von Kontski** (geboren 1817 in Krakau), dessen anmassend und affectirt auftretende Clavierhefte schon die Anzahl von 200 erreicht haben, worunter: Le reveil du lion, op. 115; Le trille du diable, op. 53; Fleurs mélodiques, op. 77; Feuilles volantes, op. 139; ferner **Emile Prudent** (1820—1863), dessen glattes und saubres Spiel in Paris viel gerühmt wurde und welcher unter Anderm die Salonstücke: Le reveil des fées, op. 41; Les najades, op. 44; Études de genre, op. 16, veröffentlicht hat.

Die Compositionen **Karl Wehle**'s (geboren um 1825), eines talentvollen Schülers von J. Proksch, der mehrentheils in Paris lebt: Poème d'amour, op. 6; Ballade, op. 11; Sérénade napolitaine, op. 31; Marche cosaque, op. 37 u. m. a., treten gefällig und anspruchslos auf und sind ihrer eleganten Fassung und ihres bequemen Claviersatzes wegen beliebt. Ebenso behauptet **Wilhelm Krüger** schon seit mehreren Jahren als Pianist und als Componist für sein Instrument eine hervorragende Stellung in Paris. Aus seinen grösseren Clavierwerken heben wir hervor: ein Concert in G dur, op. 42, dem Könige von Württemberg gewidmet; eine grosse Sonate in C dur, op. 100, dem Herzog Ernst von Coburg-Gotha zugeeignet, und die ansprechenden Salonpiècen: La gazelle, op 14; La harpe éolienne, op. 25; Chanson du gondolier, op. 40; Ménuet symphonique, op. 56; Presto impromptu, op 57; Marche nocturne, op. 96; Zigeunermarsch, op. 104; La coupe d'or, op. 110 u. v. a. Seit 1870 lebt er in seiner Vaterstadt Stuttgart.

ZENEAKADÉMIA LISZT-MÚZEUM

VI. Der romantische Stil.

Friedrich Franz Chopin.

Gegen das Ende des Jahres 1831, als die polnische Revolution alle Gemüther in fieberhafte Aufregung versetzt und das wüste Treiben der Urheber jener oben erwähnten blendenden, aber geistlosen Virtuosenstücke seinen höchsten Gipfel erreicht hatte, trat der einundzwanzigjährige Chopin, bleich und ätherisch wie eine Erscheinung aus anderer Welt, in die glanzerfüllten Salons von Paris. Aufgefordert, eins jener Piano von Pleyel zu versuchen, die er später „ihres umhüllten Silbertones wegen“ allen anderen vorzog, sang er auf demselben mit den ergreifenden Krystalltönen einer Harmonika die Leidensgeschichte, die unterdrückten Klagen, die kühn auftauchenden Hoffnungen seines Volkes. Todesstille herrschte im Saale. Keiner wagte laut zu athmen. Erst als die Töne seiner die innerste Seele erschütternden Elegien leis' und leiser verhallten, erfolgte der Ausbruch eines Enthusiasmus, der für die fernere Stellung des jungen Polen in Paris entscheidend war. Er wurde sogleich in die Kreise der vielen damals dort anwesenden hohen polnischen Familien gezogen, und seine zahlreichen Schülerinnen schwärmten nicht weniger für den so liebenswürdigen Informator, als für seine ein neues Gebiet der Musik eröffnenden romantisch poetischen Tondichtungen. Franz Liszt, der nach dem so früh erfolgten Tode desselben einen köstlichen Edelstein zu seinem Denkmale geliefert hat,[1] war einer der Ersten, die seine hohe Bedeutung für die Tonkunst erkannten. Chopin liebte ihn deshalb besonders und erwählte vor Allen diesen Kunst- und Seelenverwandten gern zum Interpreten seiner charaktervollen Dichtungen. Die ersten Grössen von Paris brachten ihm ihre Huldigung dar, und Liszt fand einmal in seinem nur durch die Kerzen des Claviers matt erleuchteten Zimmer die geistreiche Madame George Sand, den traurigsten aller Humoristen, Heine, das Haupt der romantischen Malerschule, den kühnen Eugène Delacroix, und den ehrwürdigen Niemcewicz neben Meyerbeer, Bellini, Adolphe Nourrit, Hiller und seinem vorzüglichsten Schüler und Freunde Gutmann versammelt, um seinen wunderbaren Vorträgen

[1] F. Chopin par F. Liszt. Paris, M. Escudier; nouvelle édition, 1877, Leipzig, Breitkopf und Härtel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zu lauschen. Chopin spielte ungern und daher nur selten in grossen Concerten; im Salon aber hatte sein Spiel einen unbeschreiblichen Zauber. Er phrasirte und accentuirte seine Compositionen in freiester Weise und deutete dies in früheren Werken oft durch „**Tempo rubato**“ an; der Takt schwankte, senkte und hob sich dabei „wie die Flamme beim bewegenden Hauche“. Unermüdlich war er in dem Streben, diese seine eigenthümliche Vortragsweise auf seine Schüler, oder vielmehr Schülerinnen, zu vererben, und erwartete, dass der Spieler seiner später veröffentlichten Compositionen auch ohne jene Andeutung „die Regel dieser Unregelmässigkeit des Taktes“ selbst fühlen und in Anwendung bringen werde.

Friedrich Franz Chopin, dessen Familie französischer Abkunft ist, wurde am 1. März 1809 zu Zelazowa-Wola bei Warschau geboren. Mit neun Jahren begann der von Kindheit an nervös schwächliche und leidende Knabe seine musikalischen Studien bei einem alten böhmischen Musiker, Namens Zywny, der Sebastian Bachs Werke vor allen anderen verehrte. Der Fürst Anton Radziwill nahm den talentvollen Jüngling später in Schutz, sorgte für die Vollendung seiner Ausbildung, und sein zartes, gefühlvolles Spiel verschaffte ihm Eingang in die höchsten polnischen Familien. Mit der Theorie der Musik machte ihn der Director des Conservatoriums zu Warschau, Elsner, bekannt, und kurze Ausflüge nach Berlin, Dresden und Prag benutzte er, um practische Virtuosen zu hören, bis er 1829 nach Wien ging, um zum ersten Male in eigenen Concerten daselbst aufzutreten. Der Correspondent der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung (Nr. 46, 18. November 1829) betrachtete ihn schon damals als eins der merkwürdigsten Meteore am Himmel der musikalischen Welt und hob seine meisterhafte Fertigkeit, seinen zarten Anschlag und die melancholischen Züge seiner fein nüancirten Vorträge als besonders genial hervor. Der inzwischen ausgebrochenen polnischen Revolution wegen verlängerte er seinen Aufenthalt in Wien, bis er 1831 daselbst ein Abschiedsconcert veranstaltete, nach welchem er einen kurzen Besuch in Paris machen und sodann nach London gehen wollte. Der Anklang aber, welchen sein Spiel und seine Compositionen in Paris fanden, veranlasste ihn, in dieser Stadt, mit nur kurzen Unterbrechungen, bis zu seinem Tode zu verweilen. Im Jahre 1837 zeigten sich bei ihm so bedenkliche Symptome einer Brustkrankheit, dass die Aerzte zu einem längeren Aufenthalte unter milderem Himmel riethen. Er reiste deshalb nach Majorca, und Madame George Sand, damals seine liebe-

ZENEAKADÉMIA

vollste Verehrerin, begleitete ihn dahin. Neu gestärkt kam er nach Paris zurück, aber schon im Jahre 1840 zeigte sein Leiden sich von Neuem und nahm 1846 und 1847 die gefährlichste Wendung. Dennoch entschloss er sich nach der Pariser Revolution im Jahre 1848 zu einer Reise nach London, woselbst er mehrere Male öffentlich auftrat und ein letztes Concert zum Besten der Polen veranstaltete. In demselben Jahre spielte er bei seiner Rückkehr noch ein Mal in einem Concerte zu Paris und starb daselbst am 17. October 1849 unter dem Nachhall der Töne eines Psalmes von Marcello, welchen seine Lieblingsschülerin, die durch Geist, Talent und Schönheit ausgezeichnete Gräfin Delphine Potocka, auf den Wunsch des Sterbenden hatte hören lassen.

Chopin hat ein Clavierconcert in Emoll, op. 11, und ein zweites in Fmoll, op. 21, herausgegeben; das letztere, dessen Adagio ihm besonders lieb war und welches er oft hören liess, ist der so eben erwähnten Gräfin Potocka gewidmet. Seine übrigen Compositionen, in welchen besonders der schwärmerische Tondichter jene die innerste Seele ergreifenden Saiten anschlug und damit der mit einem neuen, lebendigen Geiste erfüllten Tonkunst den Weg bahnte, sind folgende: Drei Sonaten für Pianoforte allein, op. 4, 35 und 58 (das in der zweiten derselben befindliche Tonstück „Marche funèbre," wurde bei seinem Trauerzuge ausgeführt); eine Sonate, op. 65, und eine Polonaise, op. 3, für Pianoforte und Violoncello; ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 8; eine grosse Polonaise, die durch eine Mazurka unterbrochen wird, in Fis moll; Polonaisen, op. 22, 26, 40, 53 und 61; drei Rondeaux, op. 1, 5 und 16; vier Balladen, op. 23, 38, 47 und 52; acht Hefte Nocturnos, op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55 und 62, welche wohl den früher erwähnten Tonstücken ähnlicher Gattung von Field ihre Entstehung verdanken, da dieser Schöpfer derselben gerade in Paris anwesend war, als Chopin daselbst eintraf; eine Sammlung von 24 Präludien, kostbare Juwelen, in denen sich die ganze poetische Natur Chopins in ihren mannigfaltigsten Farbenbrechungen spiegelt; zwei ebenso bedeutende Sammlungen phantastischer Etüden, op. 10 und 25; Fantasie über polnische Melodien mit Orchesterbegleitung, op. 13; Krakowiak mit Orchester, op. 14; Bolero, op. 19; drei Scherzi, op. 20, 31 und 39; Impromptus, op. 29 und 36; Tarantella, op. 43; Allegro de Concert, op. 46 und 51; Fantaisie, op. 49; Valses, op. 18, 31, 34, 42 und 64; Variations, op. 2 und 12; und schliesslich elf Sammlungen

ZENEAKADÉMIA

von Mazurka's, op. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59 und 63. — Fr. Chopins Werke erscheinen in einer kritisch durchgesehenen Gesammtausgabe (Folio) in 14 Bänden, die auch einzeln abgegeben werden, bei Breitkopf und Härtel. Dieselben Verleger haben seine Claviercompositionen auch in 10 roth cartonirten billigen Octavbänden herausgegeben.

Die ersten **Polonaisen**, welche mit naturwahren Farben und in ansprechender Weise den Charakter des Volkes schildern, dem sie ihren Namen verdanken, wurden vom Grafen **Michael Kleophas Oginski** componirt, und die berühmteste derselben, die sogenannte Todespolonaise in F dur,[1] entstand im Jahre 1793. Diese Tonstücke erregten so allgemeine Sensation, dass Oginski 1820 eine Sammlung derselben in Wilna zum Besten des dortigen Armenhauses herausgab, welche die Summe von 10,000 Rubeln (francs) einbrachte. Eine Auswahl von 14 dieser Polonaisen (L. Köhler) erschien in der Coll. Litolff. Die, ihrer aufregenden Wirkung nach, der Marseillaise gleichzustellende Kosciusko-Polonaise (Hamburg bei Böhme) entstand 1794 während der Erhebung dieses Helden. Eben so charakteristisch wie die vorigen athmen auch Chopins Polonaisen bald eine tiefe, elegische Trauer, ein wehmüthig ersterbendes Lächeln, bald einen nicht zu beugenden Stolz, eine energisch aufstrebende Tapferkeit.

Die treuesten und lebendigsten Bilder seines Volkes aber hat uns Chopin in seinen, vollendete Meisterstücke ihrer Gattung bildenden **Mazurken** hinterlassen. Hier tritt er als das Haupt der romantischen Tonkunst in seiner vollen Originalität auf, und seine neuen, verführerischen, melodischen und harmonischen Wendungen überraschen in denselben mehr noch als in seinen grösseren Compositionen. Treffend werden sie von Franz Liszt folgendermassen geschildert: „Einige malen die tollkühne Lust in der schwülen und beängstigenden Luft eines Balles am Vorabende einer Schlacht: man hört die leisen Seufzer des Abschieds, dessen Thränen von den scharfen Rhythmen des Tanzes erstickt werden; andere verrathen die Trauer einer schwer bedrängten Seele während des Festes, dessen Tumult die tiefen Wehen des Herzens nicht zu übertäuben vermag; wieder andere zeigen die Befürchtungen, Ahnungen und Kämpfe eines von Eifersucht verzehrten, zerknickten Herzens, welches seinen Verlust betrauert, den Fluch aber unterdrückt. Bald erfasst uns ein

[1] Die erste der „vier Nationalpolonaisen von Oginski," Berlin bei Schlesinger.

wirbelnder Wahnsinn, den eine immer wiederkehrende zuckende Melodie, wie das angstvolle Klopfen eines verschmähten und brechenden Herzens durchkreuzt, und bald erschallen wieder entfernte Fanfaren, wie dunkle Erinnerungen an vergangenen Ruhm.“

Ein lebendiges Bild von dem genialen Tondichter giebt Moritz Karasowski in dem Werke: Friedrich Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe. 2 Bände, 1877. Dresden, F. Ries.

Robert Schumann.

In Frankreich war Franz Liszt durch Werke und Worte als begeisterter Vorkämpfer für die neuromantische Musik aufgetreten, welche der damals herrschenden, sich hochtrabend spreizenden Clavierliteratur den Untergang bereiten sollte. In Deutschland fanden jene frisch emporkeimenden Poesien, die sich zugleich in einer ihrem Inhalte entsprechenden freieren Form und in bis dahin unerhört kühnen Harmonien und Modulationen bewegten, einen schwärmerischen Verehrer und Vertheidiger in **Robert Schumann.** Dieser stiftete im Jahre 1834 im Vereine mit Friedrich Wieck, Ludwig Schunke und Julius Knorr zu Leipzig die Neue Zeitschrift für Musik und beschloss, in derselben mit aller Kraft gegen das um sich greifende Philisterthum zu Felde zu ziehen und die Poesie der Kunst wieder zu Ehren zu bringen. Durch diese Zeitschrift, welche bald allgemeinen Anklang fand und deren Redaction er von 1835 bis 1845 selbst übernommen hatte, machte er in Deutschland zuerst auf die Tonwerke des ihn so sympathisch berührenden Chopin aufmerksam, und unter den Namen Florestan, Eusebius und Meister Raro geisselte er die geschmacklosen älteren und neueren Schablonenarbeiten und beleuchtete dagegen die schwungvollen Compositionen älterer Meister und emporstrebender Jünger in einem dem zu besprechenden Gegenstande angemessenen, eindringlichen Tone.

Schumann wurde am 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren und zeigte von frühester Jugend an eine entschiedene Neigung und Anlage zur Musik. Auf den Wunsch seiner Eltern studirte er 1828 in Leipzig und 1829 in Heidelberg die Rechte, fasste jedoch schon in dem folgenden Jahre den Entschluss, sich der Musik ganz zu widmen. Er ging nach Leipzig, um den Unterricht des vortrefflichen Clavierlehrers **Friedrich Wieck** (geboren 1785) zu geniessen; dieser nahm

ZENEAKADÉMIA ZENEAKADÉMIA

ihn in sein Haus auf, und Schumann wurde hierdurch der tägliche Genosse der damals elfjährigen Tochter desselben, **Clara Wieck** (geboren 1819 in Leipzig). Zu gleicher Zeit begann er bei dem damals in Leipzig lebenden H. Dorn seine Compositionsstudien, denen er sich bald ausschliesslich widmete, da eine Operation, die er mit seiner linken Hand vorgenommen hatte, um eine weitere Spannung derselben zu erlangen, so unglücklich ablief, dass sie gelähmt und zum ferneren Clavierspielen untüchtig blieb. Seine ersten Compositionen: Thème sur le nom Abegg varié pour le Pianoforte, op. 1, Leipzig, Kistner, und Papillons pour le Pianoforte, op. 2 ebd., waren schon in Heidelberg entstanden; in Leipzig veröffentlichte er sodann bei Fr. Hofmeister: Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini, op. 3; Intermezzi per il Pianoforte, op. 4, ebd. und etwas später: Impromptus über ein Thema von Clara Wieck, op. 5, ebd. Im Jahre 1833 schloss Schumann einen innigen Freundschaftsbund mit dem von Stuttgart herübergekommenen ausgezeichneten Clavierspieler **Ludwig Schunke** (geboren 1810 zu Cassel), welcher unter Anderm ein Allegro passionato, op. 6, und ein Rondo brillant, op. 11, für das Pianoforte herausgegeben hat, und eignete diesem eine Toccata in C dur, Leipzig, Hofmeister, zu. Schon im folgenden Jahre aber sollte ihn das unglückliche Ende dieses seines Freundes, welcher sich in Paris aus dem Fenster stürzte, in die tiefste Betrübniss versetzen.

Den ihm gleichgesinnten Mitarbeitern seines kritischen Blattes hatte Schumann den Namen „die Davidsbündler“ beigelegt; mit demselben betitelte er auch sein op. 6, welches zuerst Florestan und Eusebius, in späterer Ausgabe aber ihn selbst als Autor bezeichnete und bei J. Schuberth und Comp. in Leipzig erschien. Die gleichfalls jener Zeit angehörenden humoristischen Tonstücke: Carneval, Scènes mignonnes sur 4 notes, op. 9, Leipzig, Breitkopf und Härtel, bringen als Finale einen im Dreivierteltakte geschriebenen launig spottenden Marsch der Davidsbündler gegen die Philister. Die auf dem Titel bemerkten Noten a es c h und as c h, bilden den Namen (Asch) des Geburtsortes seiner ersten Jugendgeliebten, der er sein op. 8, Allegro pour le Pianoforte in H moll, Leipzig, Rob. Friese, widmete.

Schumann hatte sich in seinen früheren Compositionen dem gemüthvollen Tone Webers und Mendelssohns angeschlossen; in den von 1835 bis 1840 herausgegebenen Clavierwerken aber tritt er schon als ein Eigener hervor. Seine Themata werden ernster und bedeutender und ihre Durchführung reicher und spannender. Beet-

ZENEAKADÉMIA

hoven und Schubert hatten eine neue Lehre der Modulation aufgestellt, und Chopin durch den besonderen Gebrauch der chromatischen Töne und der mannigfaltigsten Vorhalte und Verzögerungen Ausdrucksmittel hervorgerufen, welche noch nicht in die Generalbasslehren aufgenommen worden waren. Empfänglich für jede Erweiterung der Theorie seiner Kunst, benutzte Schumann nicht nur die von seinen Vorgängern errungenen Freiheiten, sondern bereicherte selbst auch das Feld der Harmonik und der Metrik mit neuen Zusammenklängen, Modulationen und Rhythmen. Glühende Liebe für seine Clara im Herzen, schuf er in dieser Zeit der vollsten Jugendblüthe folgende inhaltschweren Claviercompositionen: Drei grosse Sonaten, op. 11 in Fis moll, op. 14 in F moll und op. 22 in G moll, welche er Clara Wieck, Moscheles und Henriette Vogt, einer talentvollen Schülerin Ludwig Bergers, zueignete; die erste erschien bei Kistner, die zweite bei J. Schuberth und Comp., die dritte bei Breitkopf und Härtel in Leipzig; Fantasiestücke, op. 12, Breitkopf und Härtel; Études en forme de variations, op. 13, ein vortreffliches, W. Sterndale Bennet gewidmetes Werk, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; Kreisleriana, op. 16, Leipzig 1839, G. Heinze, abenteuerliche Scenen und ergreifende Seelengemälde, Chopin gewidmet, welche die ganze Gemüthstiefe unseres Tondichters erkennen lassen; Fantasie, op. 17, Breitkopf und Härtel, Franz Liszt zugeeignet, erfüllt von unwiderstehlich anziehender Schwärmerei und heiss erglühender Leidenschaft; Novelletten, op. 21, Breitkopf und Härtel; Nachtstücke, op. 23, Wien, Spina; Faschingsschwank, op. 26, ebd., sinnig erfundene und fein ausgeführte, lebensvolle Scenen und Genrebilder in mannigfaltigster Färbung und buntester Folge. Endlich gehören dieser Zeit noch an: Kinderscenen, leichte Stücke für das Pianoforte, op. 15, Breitkopf und Härtel, welche von allen seinen Compositionen zuerst in weiteren Kreisen verstanden und gewürdigt wurden.

Clara Wieck machte in den Jahren 1836 bis 1838 ihre ersten Kunstreisen durch Deutschland, und ihr geistreiches Spiel wurde überall mit dem ehrendsten Beifall aufgenommen. Als Robert Schumann im Jahre 1840 die Doctorwürde erlangt hatte, wurde sie dessen langersehnte Lebensgefährtin, und beide unternahmen 1844 eine Reise nach Petersburg und Moskau, in welchen Städten Clara's Spiel sowohl wie Robert's Compositionen die erfreulichste Anerkennung fanden. Bei der Rückkehr nach Leipzig legte Schumann die Redaction der Neuen Zeitschrift für Musik in Franz Brendel's Hände; sie

ZENEAKADÉMIA

hatte ihre Aufgabe erfüllt: „dem geistlosen Handwerksschlendrian, wie der frivolen Leichtfertigkeit hatte sie einen Damm entgegengesetzt und einer poetisch durchgeistigten, ernst strebenden Richtung der Kunst den Weg gebahnt; Schumann hatte nicht weiter Grund, seine glänzenden kritischen Waffen gegen Philister oder Gecken zu schwingen“ (A. W. Ambros). In den Jahren 1839—1849 entstanden folgende, zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehörende Compositionen: Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell in Es dur, op. 44, Breitkopf und Härtel, Clara Schumann zugeeignet; Andante und Variationen für 2 Pianoforte, in B dur, op. 46, ebd.; Quartett für Clavier, Violine, Viola und Violoncell, op. 47, in Es dur; Studien und Skizzen für den Pedal-Flügel in canonischer Form, op. 56 und 58, Leipzig, F. Whistling; 6 Fugen über den Namen Bach, op. 60, Leipzig, Gustav Heinze; Trio für Clavier, Violine und Violoncell, op. 63 in D moll, Breitkopf und Härtel; Album für die Jugend, 55 Clavierstücke für Kleinere und Erwachsenere, op. 68, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn, op. 70, Leipzig, Kistner; Vier Fugen, Carl Reinecke gewidmet, op. 72, Leipzig, Whistling; Fantasiestücke für Pianoforte und Clarinette, op. 73, Cassel, Luckhard, und vier mit der Jahreszahl 1849 versehene Märsche, op. 76, Leipzig, Whistling, die sich als feurige, kräftige und klangreiche Clavierstücke ganz besonders auszeichnen.

Im Jahre 1843 wurde das Conservatorium der Musik zu Leipzig gegründet und Mendelssohn die Direction desselben übertragen. Auf Veranlassung dieses ihm befreundeten Musikers hatte Schumann eine Lehrerstelle bei jenem Institute übernommen; als Mendelssohn jedoch schon im folgenden Jahre nach Berlin ging, verliess auch er Leipzig, liess sich zunächst in Dresden nieder und machte 1847 eine Kunstreise nach Prag und Wien. Die Stelle als städtischer Musikdirector zu Düsseldorf, welche er 1850 erlangt hatte, gab er 1853 wieder auf und machte mit seiner Clara eine Reise nach Holland, woselbst sie „mit Freuden, ja mit Ehren bewillkommnet wurden“ und er „mit Verwunderung sah, dass seine Musik in Holland fast heimischer war als im Vaterlande.“ Seit 1854 wurden die schon früher zuweilen bemerkten Symptome einer seinen Geist umstrickenden Krankheit immer beunruhigender, und am 29. Juli 1856 machte der Tod seinen durch dieselbe hervorgerufenen Leiden ein Ende. Er ruht auf dem Friedhofe vor dem Sternthore zu Bonn, und Ferdinand Hiller rief ihm nach: „Du beherrschtest mit goldenem Scepter eine herrlich

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

tönende Welt und wirktest darin mit Kraft und Freiheit. Und viele der Besten schlossen sich Dir an, gaben sich Dir hin, begeisterten Dich durch ihre Begeisterung und lohnten Dir durch tiefste Neigung.“ — Seiner letzten Periode gehören folgende Clavierwerke an: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in F dur, op. 80, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; Waldscenen, 9 Clavierstücke, op. 82, Leipzig, Senff; 12 vierhändige Clavierstücke für grosse und kleine Kinder, op. 85, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; Fantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 88, Leipzig, Kistner; Concertstück mit Begleitung des Orchesters, Introduction und Allegro appassionato, op. 92, Breitkopf und Härtel; Bunte Blätter, 14 Stücke für das Pianoforte, op. 99, Elberfeld, F. W. Arnold; zwei grosse Sonaten für Clavier und Violine, op. 105 und 121, Leipzig, Hofmeister und Breitkopf und Härtel; Ballscenen, 9 charakteristische Tonstücke zu 4 Händen, op. 109, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; Drittes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in G moll, op. 110, Breitkopf und Härtel; drei Fantasiestücke, op. 111, Leipzig, Peters; Märchenbilder, 4 Stücke für Pianoforte und Viola, seinem späteren Biographen J. v. Wasielewski zugeeignet, op. 113, Cassel, Luckhardt; drei Claviersonaten für die Jugend, op. 118, Leipzig, J. Schuberth und Comp,; Albumblätter, 20 Clavierstücke, op. 124, Elberfeld, Arnold; sieben Clavierstücke in Fughettenform, op. 126, ebd.; Kinderball, 6 leichte Tanzstücke zu 4 Händen, Breitkopf und Härtel; Märchenerzählungen, 4 Stücke für Clarinette, Viola und Pianoforte, op. 132, ebd.; Gesänge der Frühe, 5 Stücke für Pianoforte, der hohen Dichterin Bettina zugeeignet, op. 133, Elberfeld, Arnold; und schliesslich Concert-Allegro mit Introduction für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung in D moll, Johannes Brahms gewidmet, op. 134, Leipzig, B. Senff.

In Schumanns Charakter vereinten sich Ernst und Humor, Tiefe und Kindlichkeit, Schroffheit und Gemüthlichkeit in auffallender Weise. Seine von so grellen Contrasten durchdrungenen Compositionen wurden deshalb auch in Deutschland erst nach seinem Tode mehr und mehr verstanden und gewürdigt, werden dagegen in Frankreich und Italien wohl schwerlich jemals zur Anerkennung gelangen. Ebenso verlangt Schumann zur Ausführung seiner Tonstücke oftmals die ganze Fertigkeit eines Virtuosen, ohne diese jedoch in ein glänzendes Licht zu stellen. Der Virtuose soll nicht als solcher, sondern als Interpret des von ihm beseelten Kunstwerkes seinen Lohn finden. Schumanns Claviersatz lehnt sich demnach mehr an Beethovens letzte grössere

ZENEAKADÉMIA

Clavierwerke als an die aus der Schule von Hummel oder Moscheles hervorgegangenen Salon- und Concertcompositionen an. Je näher wir eine so reichbegabte Natur kennen lernen, desto anziehender wird uns der Umgang mit derselben werden; die Nachahmer eines so eigenthümlichen, dem innersten Wesen seines Autors ganz entsprechenden Stiles aber werden uns kalt lassen, während wir Epigonen wie Mendelssohn, die nicht sowohl einen aussergewöhnlichen, als einen schon bequem geebneten Pfad verfolgen, achten und sogar lieb gewinnen können.

Sein Leben und Schaffen betreffend erschienen: Robert Schumann, eine Biographie, von J. W. v. Wasielewski. Dresden, 1858 bei Kuntze. — Robert Schumann, Leben und Werke, von Aug. Reissmann. Berlin, 1865, bei Guttentag.

Nach dem Tode Schumanns bildete sich eine Partei, welche ihn als den Gipfel der „neu-romantischen Musik“ bezeichnete und jeden weiteren Fortschritt auf diesem Gebiete verwarf. Die Jünger der „neu-deutschen Schule“, welche Franz Liszt zu ihrem Führer erwählten, hielten dagegen jede Neuerung und Umbildung musikalischer Kunsformen für gerechtfertigt. Eine dritte, die sogenannte „classische Partei,“ verachtete alle nach Haydn, Mozart und Beethoven selbständig auftretende Musik und suchte, chinesischen Reformatoren gleich, uns in die „gute alte Zeit“ zurückzuschrauben.

Im Reiche der freien Künste aber kann die Herrschaft eines einseitig beschränkten Gesetzgebers niemals von langer Dauer sein, und auch in der Tonkunst sind jene nach Alleinherrschaft ringenden Parteien mit Recht schon längst der Vergessenheit übergeben. Denn der mit dem Aufkeimen und Emporwachsen seiner Kunst vertraute, vorurtheilsfreie Musiker zollt den hervorleuchtenden Meistern der älteren und neueren Geschichte ebenso die ihnen gebührende Achtung, wie denen der Gegenwart, welche durch Wort und Werke dahin trachten, die Grenzen ihrer Kunst zu erweitern und dadurch den Fortschritt in der Theorie derselben zu befördern.

Nachfolger Schumanns.

Auf den von Robert Schumann gebahnten Wegen fortschreitend, finden wir mehrere gediegene Tonsetzer, die namentlich suchten, sich dessen Art der Durchführung aufgestellter, Interesse erregender Mo-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tive zu eigen zu machen. Zu diesen gehört **Woldemar Bargiel** (geboren 1828), der seit 1874 Compositionslehrer an der königlichen Hochschule für Musik zu Berlin ist und eine Reihe von ernst und würdig gehaltenen Clavierwerken veröffentlicht hat, darunter folgende: Fantasie für das Pianoforte, seiner Schwester Clara Schumann zugeeignet, op. 5, Elberfeld, Arnold; Trio für Clavier, Violine und Violoncell, Robert Schumann gewidmet, op. 6, Breslau, Leuckardt; Suite für Pianoforte zu 4 Händen, op. 7, Breitkopf und Härtel; 16 Pianofortestücke, op. 32 und op. 41, ebd.; Drittes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 37, ebd.; Fantasie, Johannes Brahms zugeeignet, op. 19, Breslau, Leuckardt. Frisch und schwungvoll tritt **Theodor Kirchner** (geboren 1824) in seinen dem Clavier gewidmeten Tonsätzen auf, die sich zwar grösstentheils nur in kleineren Formen bewegen, uns aber durch ihre ungezwungene Naivetät jederzeit erquickend anmuthen; von diesen erschienen in Leipzig bei J. Rieter-Biedermann: op. 9, zwei Hefte Präludien; op. 13, Lieder ohne Worte; op. 14, Fantasiestücke, 3 Hefte; op. 24, Still und bewegt, Clavierstücke, 2 Hefte; op. 33, Ideale. — Bei Friedrich Hofmeister: op. 32, Aus trüben Tagen, 2 Hefte; op. 26, Album; op. 27, Capricen, 2 Hefte; op. 28, Notturnos; op. 29, Aus meinem Skizzenbuche, 2 Hefte; op. 30, Studien und Stücke, 4 Hefte; op. 31, Im Zwielicht, Lieder und Tänze, 4 Hefte. — Bei Bartholff Senff in Leipzig: op. 5, Gruss an meine Freunde; op. 16, Kleine Lust- und Trauerspiele, 3 Hefte. — Johannes Brahms, der bedeutendste, auf Schumanns Wegen wandelnde Musiker, hat sich nach und nach zu einem der ersten Tonsetzer der Gegenwart emporgeschwungen und ist später besonders zu besprechen.

Wir schliessen hier noch einige Componisten an, die ihre Clavierwerke von Gemeinplätzen frei zu halten suchten und denen es oftmals gelang, deren Inhalt in spannender und anziehender Weise darzulegen. **Carl Grädener** (geboren 1812) widmete H. v. Bülow ein Trio in E dur für Clavier, Violine und Violoncell (Hamburg, Fritz Schubert), welches überall beifällig aufgenommen wurde, und ebenso gefielen seine lebhaft colorirten Genrebilder: Fliegende Blättchen für Pianoforte, op. 24, 27, 31, 33 und 43 (ebd.) ausserordentlich, namentlich in seinem Wohnorte Hamburg. Auch **Fried. Robert Volkmann** (geboren 1815), seit längerer Zeit in Pesth lebend, erregte zuerst Aufsehen durch ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in B moll, op. 5, welches, obgleich im Schumann'schen Geiste

ZENEAKADÉMIA

entworfen, ihn dennoch sofort als einen mit reicher Phantasie begabten Eigenen erkennen liess. Seine Clavierwerke ohne Begleitung sind ebenfalls voll von genialen Zügen, wie unter vielen Andern: Buch der Lieder, op. 17, drei Hefte (Spina in Wien); Cavatine und Barcarole, op. 19; 12 musikalische Dichtungen in „Visegràd," op. 21; Ungarische Skizzen, op. 24, und besonders das „musikalische Bilderbuch", op. 11, zwei Hefte (Fr. Kistner, Leipzig) und die „Tageszeiten", op. 39, beide Werke zu 4 Händen. Endlich trat auch der im Pariser Conservatorium der Musik gebildete Belgier **Cäsar August Franck** (geboren 1822) in seinem op. I mit drei Claviertrio's in Fis dur, B dur und H moll (Leipzig, Jul. Schuberth und Comp., Partitur und Stimmen) auf, denen als op. II noch ein viertes in H dur (ebd.) folgte, welche sämmtlich eine so eigenthümliche, anziehende Färbung zeigten, dass sie nicht nur in Paris, woselbst er sich als geachteter Musiklehrer niedergelassen hatte, sondern auch in Deutschland Aufsehen erregten und trotz ihrer Schwierigkeit viel gespielt und besprochen wurden. Es sind in Stunden der Weihe und in wahrer Begeisterung geschaffene Compositionen, denen wir nur noch die letzte Feile des Meisters wünschen möchten. Später folgten für Clavier allein: op. 3, Églogue; op. 4, Duo zu 4 Händen über „God save the King"; op. 7, Souvenir d'Aix-la-Chapelle (Leipzig, J. Schuberth und Comp.) und eine Sonate (Paris chez l'auteur).

Charles Valentin Alkan, geboren 1813 zu Paris und dort unter dem Namen Alban aîné bekannt, ist wie der so eben besprochene Musiker durch den verdienstvollen Clavier- und Compositionslehrer P. J. W. Zimmermann (1785—1853) im Conservatorium zu Paris ausgebildet worden, lebt dort als gesuchter Clavierlehrer und ist mehr in seiner Studirstube als in der grossen Welt anzutreffen. Er hat eine Reihe von Clavierwerken geschaffen, deren Originalität und Fülle der Erfindung ebenso überraschend hervortritt, als die Kühnheit ihrer Accordbildungen und Modulationen. Zu seinen romantischen Compositionen, die, holdester Anmuth voll, dennoch oft in das Gebiet des Bizarren hinüberschweifen und bald im Stile des Höllen- oder Bauernbreughel, bald in dem des Sammet- und Blumenbreughel zu uns sprechen, und die er selbst in eigenthümlich freier Weise vorträgt, gehören die folgenden: 25 Préludes, op. 31 (Berlin, Schlesinger), welche ihrer leichteren Spielart, ihres mannigfaltigen, anziehenden Inhalts und selbst ihrer tollkühnen Quinten- und Octavenparallelen wegen besonders geeignet sind, die Bekanntschaft mit diesem genialen Tonsetzer zu vermitteln; ferner: op. 32, l'Amitié; op. 26, Fanta-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

sietta alla Moresca; op. 31, Préludes, 3 Livrs., und Minuetto alla tedesca, op. 46, sämmtlich bei Schlesinger; — 12 Études dans tous les tons majeurs, 2 Suites, Bote und Bock; — op. 17, Le Preux, Etude de Concert; op. 27, Le chemin de fer; op. 29, Bourrée d'Auvergne; op. 22, Nocturne und op. 23, Saltarelle, bei B. Schott's Söhnen in Mainz; — op. 15, Trois grandes Études dans le genre pathétique; op. 16, Six morceaux caractéristiques, 2 Fughe di camera: Jean qui rit et Jean qui pleure, und Trois grandes Études: pour la main gauche seule, pour la main droite seule et pour les 2 mains, bei Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Zeitgenossen von Mendelssohn, Chopin und Schumann.

Während die besprochenen Nachfolger Schumanns uns grösstentheils mit ernsten und ausgebreiteten, oft von „Weltschmerz" durchdrungenen Werken entgegentraten, verfolgten dagegen begabte Tonsetzer, wie schon Theodor Kirchner, auch die von Mendelssohn und Chopin eingeschlagenen blumenvolleren Pfade und beschenkten uns mit gemüthlichen Stimmungsbildern und Novelletten, deren Werth selbst neben jenen gewichtigeren Compositionen durchaus nicht zu unterschätzen ist. Die von **Gustav Flügel** (geboren 1812, seit 1859 Schlossorganist in Stettin) herausgegebenen Clavierwerke sind voll von schwärmerisch poetischen, sinnig musikalischen Gedanken und deshalb wohl der Beachtung werth. Wir nennen davon: op. 25, Vier Fantasiestücke (Schlesinger); op. 17, Tagfalter, und op. 14 und 24, Nachtfalter (Fr. Hofmeister); op. 18, Mondscheinbilder, op. 40, Volkspoesien; op. 44, Humoreske, und die Sonaten No. 1 und No. 5 (Breitkopf und Härtel). — **Stephen Heller** (geboren 1815 zu Pesth), welcher seit 1838 in Paris lebt, hat eine grosse Anzahl im reinsten Claviersatze geschriebener Werke herausgegeben, die durch ihren anmuthig melodischen Fluss und ihre sinnreiche Technik allerorten gerechte Anerkennung gefunden haben. Liszt lenkte zuerst die Aufmerksamkeit des grossen Publikums auf diesen reichbegabten Componisten, indem er dessen balladenartiges, brillantes Tonstück „la Chasse" (op. 29, Schlesinger) öffentlich vortrug. Von Hellers übrigen Clavierwerken erschienen bei demselben Verleger: Études progressives, op. 47, 46, 45; Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, op. 82, drei Lieferungen, die sich ihres poetischen Inhaltes

ZENEAKADÉMIA

und ihrer fein ausgearbeiteten Fassung wegen ganz besonders auszeichnen; — bei Bote und Bock: op. 79, Traumbilder, und op. 92, drei Hefte Eklogen; — bei Fr. Kistner: Spaziergänge eines Einsamen, op. 78, 5 Hefte; Grande Étude, op. 96, und Albumblätter, op. 110; — bei B. Schott's Söhnen: 4 Fantasie-Stücke, op. 99, in 2 Heften; 3 Bergeries, op. 106; 4 Ländler, op. 107; Scherzo, op. 108; Herbstblätter, op. 109; Balletstücke, op. 111; Caprice humoristique, op. 112; Fantaisie-Caprice, op. 113; Prélude, Scènes d'enfants und Presto scherzoso, op. 114; Trois Ballades, op. 115; 2 Études, op. 116; 3 Préludes, op. 117, und Variétés, Boutade, feuillet d'Album et Air de Ballet, op. 118. — Der ausgezeichnete Claviervirtuose **Jacob Rosenhain** (geboren 1813 zu Mannheim) lebt seit 1837 ebenfalls in Paris und hat sich durch mehrere Pianofortewerke auch in weiterem Umkreise bekannt und beliebt gemacht. Von diesen erschienen bei B. Schott's Söhnen: Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, op. 33, und ein ähnliches op. 50; Grand Caprice brillant, op. 23; Romances sans paroles, op. 25, 31 und 37; Polka de Concert, op. 36; Charakterstücke (Spanische, Polnische, Orientalische u. a.) op. 25, 31 und 37; Variations humoresques sur le Carneval de Venise, op. 46; — bei Fr. Hofmeister: 12 Études caractéristiques, op. 17, und ein Concertino avec quatuor, op. 30; — bei Breitkopf und Härtel: 24 Études mélodiques, op. 20; — bei Peters eine Sonate, op. 44, und 2 Morceaux de concours, op. 39. — Auch **Louis Lacombe** (geboren 1818) ist ein in Paris sehr geschätzter Pianist und Componist gefälliger Claviersachen, wie: Étude en Octaves, op. 40 (B. Schotts Söhne); Choral, gr. Étude de Concert, op. 45 (ebd.); — ferner Les harmonies de la nature, Deux nocturnes, op. 50, Marche turque u. v. a.

John Field war vielleicht der Erste, der uns in seinen Nocturnen mit Stimmungsbildern kleinerer Form beschenkte, die in ihrer ansprechenden Natürlichkeit selbst die von der damals Epoche machenden Virtuosität blasirten Pariser entzückten. Friedrich Chopin hörte ihn 1832 in Paris, und jenen einfachen Tonstücken verdanken wir zumeist seine in mannigfaltigeren Charakteren auftretenden und mit lebendigeren Farben colorirten sechs Hefte Nocturne. Auch die sein Volk in allen Leiden und Freuden abspiegelnden Mazurken sowie viele seiner Präludien gehören zu den tief empfundenen und deshalb auch warmen Anklang findenden Stimmungsbildern. Den rein lyrischen Liedern ohne Worte seines Zeitgenossen Mendelssohn

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

folgten die Fantasiestücke, Novelletten und Nachtstücke Schumanns, welche jedoch schon häufig in das epische und dramatische Gebiet hinübergreifen. Ausser den in diesem Abschnitte bereits genannten Tonsetzern ist es besonders Franz Liszt, welcher uns in den Années de pélérinage, den Apparitions, Consolations, Harmonies poétiques und Rhapsodies hongroises der Gluth seines Herzens entquollene lyrische und epische Dichtungen darbietet. Doch nicht nur durch seine eigenartigen Compositionen und Vorträge hat dieser unübertroffene Meister den jetzigen Glanzpunkt des Clavierspieles herbeigeführt, er hat ihn durch zahlreiche Schüler auch zu verbreiten und zu erhalten gewusst. Von diesen nennen wir hier den zu früh seiner Kunst entrissenen **Franz Bendel** (1833—1874) als Verfasser mehrerer inhaltsreicher Stimmungsbilder. Einigen derselben sind kurze Programme beigegeben, ein Verfahren, gegen welches bereits viel geschrieben worden ist. Wenn aber nach dem Auslöschen solcher, den Tönen bestimmte Begriffe oder bestimmte Gefühle zumuthenden Programme dennoch verständliche Musik geboten wird, wie hier, so kann diese auch mit denselben nichts an ihrem Werthe verlieren. Eine inhaltsvolle Musik überhaupt legt sich ein jeder der Hörer auf eine Weise aus, die seinem Charakter, seinen Erinnerungen, Hoffnungen und Befürchtungen am meisten entspricht; er hört in den Tönen die mystischen Enthüllungen und Weissagungen eines begeisterten Sängers. In 4 Heften „Schweizer Bilder“, op. 137 (Berlin, Carl Paez), und 6 Heften „Am Genfer See“, op. 139 (Leipzig, C. F. Peters), schildert Bendel die Eindrücke seiner in frischer Alpenluft gemachten Wanderungen durch Helvetiens Thäler und Höhen, und in den mit grelleren Farben illustrirten „Sechs deutschen Märchenbildern“, op. 135 (Hamburg, Hugo Pohle), werden unserm inneren Auge die träumerischen, seltsamen und bizarren Scenen dieser Fantasiestücke mit dramatischer Lebendigkeit vorgeführt.

Musikalische Rundschau in der Gegenwart.

Wir beginnen diese mit einem Blick auf die hervorragendsten Conservatorien und Schulen der Musik, in welchen vorzüglich auch das Clavierspiel seine Beachtung findet. Das blühende Königliche Conservatorium der Musik zu Leipzig wurde 1843 von Felix

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Mendelssohn gegründet und steht unter der Direction des Ministers v. Falkenstein, des Justizraths Schleinitz und mehrerer anderer angesehener Personen. Von seinem Entstehen an wurde hier das Clavier und die Composition vorzüglich gepflegt. Der erstere Zweig ist jetzt vertreten durch den früher auch als Schriftsteller thätigen E. F. Wenzel; R. C. Papperitz; C. Reinecke, bekannt als vorzüglicher Claviervirtuose und Componist; S. Jadassohn, Pianist und Componist; O. Paul, Herausgeber einer beachtenswerthen Geschichte des Claviers und vieler anderer musikalischen Werke; C. Piutti, Orgelvirtuose und Componist; A. Richter und mehrere andere Pianisten. — Im Jahre 1850 wurde Ferdinand Hiller als städtischer Capellmeister nach Cöln gerufen und zugleich mit dem Auftrage betraut, ein Conservatorium daselbst zu gründen. Noch heut ist er Director dieser seitdem bestehenden Rheinischen Musikschule und deren erster Clavierlehrer. Unterstützt wird er hierbei durch den Virtuosen E. Mertke und mehrere andere Pianisten. — Eins der besuchtesten Institute ist ferner die 1855 gegründete und unter Direction des Dr. Theodor Kullak stehende Neue Akademie der Tonkunst zu Berlin. Den Clavierunterricht in den höheren Klassen vertritt er selbst, in den anderen unterstützen ihn sein Sohn Franz Kullak, Dr. H. Bischoff, Alexis Holländer u. v. A. Die Gediegenheit dieser Anstalt bezeugen über 90 darin beschäftigte Lehrer und Lehrerinnen und gegen 1000 Schüler in allen Zweigen der Musik. — In Berlin ist neben diesem Institut das Conservatorium der Musik des Professor Julius Stern sehr geachtet, in welchem der Clavierunterricht von dem Capellmeister Robert Radecke, Franz Mannstädt und anderen geprüften Lehrern ertheilt wird. — Die Königliche Hochschule für Musik daselbst hat folgende namhafte Clavierlehrer aufzuweisen: den gediegenen Musiker E. Rudorff, die ausgezeichneten Virtuosen H. Barth und O. Raif, sowie den Verfasser gefälliger Clavierstücke A. Dorn. — In Süddeutschland nimmt das unter dem Protectorate des Königs von Württemberg stehende Conservatorium der Musik zu Stuttgart den ersten Rang ein. Es wurde 1856 von S. Lebert und einigen Kunstfreunden gegründet und ist durch den Hinzutritt von Lehrern wie J. Faisst, D. Pruckner und L. Stark zu einem der hervorragendsten Musikinstitute Deutschlands herangewachsen. Der weitausgebreitete Ruf desselben wurde ausserordentlich befördert durch die von Lebert und Stark bei J. G. Cotta herausgegebene und allen Pianoforteklassen der Anstalt zu Grunde gelegte Grosse theoretisch-praktische

ZENEAKADÉMIA

Clavierschule in 4 Theilen, deren letzter Originalbeiträge folgender Meister enthält: Dr. Franz Liszt, Bendel, Benedict, J. Brahms, Faisst, St. Heller, Ferd. Hiller, W. Krüger, Franz Lachner, Ignaz Lachner, A. Rubinstein, C. Saint-Saëns, O. Scherzer u. A. Der erste Theil hat bereits 9 Auflagen erlebt, der zweite 8 u. s. f. In demselben Verlage ist diese Schule auch in englischer und in französischer Sprache erschienen. — Von den übrigen grösseren Musikinstituten in Deutschland sind zu nennen: die von H. v. Bülow gegründete Königliche Musikschule zu München, jetzt unter Direction des als Pianist und Tonsetzer rühmlichst bekannten Josef Rheinberger; — die Eduard Horaksche Clavierschule zu Wien, worin der ausgezeichnete Pianofortevirtuose und vielseitige Componist Ignaz Brüll die oberen Clavierklassen vertritt; — in derselben Stadt das Conservatorium für Musik und dramatische Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde unter Leitung des Capellmeisters J. Hellmesberger; — in Frankfurt a. M. Dr. Hochs Conservatorium für alle Zweige der Tonkunst, dessen Direction seit October 1878 Joachim Raff übernommen hat. Der Pianoforteunterricht darin liegt in den Händen von Frau Clara Schumann, Josef Rubinstein, einem Schüler Liszts, und mehreren anderen Lehrern. — In Basel die Musikschule des Director S. Bagge, der zugleich erster Clavierlehrer derselben ist. — In Dresden Pudor's Conservatorium der Musik, welches unter der artistischen Direction des gediegenen Hofcapellmeisters Franz Wüllner steht.

Ausser den genannten Musikinstituten finden wir deren noch in fast allen übrigen grösseren Städten Deutschlands, und neben den darin wirkenden Lehrern sind allerorten Pianisten und Componisten in nicht zu übersehender Anzahl thätig. Das folgende Verzeichniss hierher gehörender jetzt lebender Tonkünstler soll deshalb keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit machen. Namhafte, bisher nicht erwähnte Musiker sind zu Berlin: Heinrich Ehrlich, ausgezeichneter Pianist, Lehrer, Schriftsteller und Componist eines charakteristischen Concertstücks in Ungarischer Weise, op. 1, und mehrerer Salonstücke (sämmtlich bei Bote und Bock); — F. E. Wilsing, Verfasser von 4 grossen Sonaten, einer Fantasie in Fis moll und einer Humoreske in Canonform (ebd.); — C. Hering, Componist einer Zigeuner-Serenade zu 4 Händen (Rieter-Biedermann), einer Sonate, op. 57 (ebd.), und anderer Clavierwerke; — J. Hopfe gab heraus: Ein Frühlingsmärchen, Quartett für Piano-

ZENEAKADÉMIA LISZT-MÚZEUM

forte und Streichinstrumente, op. 48; Ein Pfingstfest auf dem Lande, Humoreske zu 4 Händen, op. 37; 3 Claviertrios, op. 40, 41 und 43; zwei leichte Trios, op. 46 und 49 (C. A. Challier und Comp. in Berlin); — Philipp Scharwenka, Componist mehrerer Clavierstücke, einer Cavatine mit Violoncell, op. 22, und Dreier Concertstücke mit Violine, op. 17, 3 Hefte; — dessen jüngerer Bruder Xaver Scharwenka spielte und veröffentlichte ein mit vielem Beifall aufgenommenes Concert mit Orchester in B moll, op. 32, ferner für Clavier ohne Begleitung Wanderlieder, op. 23, 2 Hefte; Bilder aus Ungarn, op. 26, 2 Hefte, und mehrere andere Clavierstücke (alle hier genannten Werke bei Präger und Meier in Bremen); — J. L. Nicodé componirte unter Anderm die gefälligen 6 Fantasiestücke, op. 6, und Miscellen zu 4 Händen, op. 7 (Breitkopf und Härtel); — C. Bürgel gab heraus die wohlaufgenommenen Werke: Sonate in E dur, op. 15; 2 Nocturns, op. 17 (Bote und Bock); Mimosen, lyrische Dichtungen, 6 Hefte, op. 24 (Fr. Hofmeister); Walzer-Capricen, op. 11 (Bartholf Senff), und andere Clavierstücke; — Gustav Lange ist Componist von zahlreichen Fantasie- und Salonstücken; — ferner weilen in Berlin W. Tappert als geschätzter Musiklehrer und musikalischer Schriftsteller; — die sinnige virtuose Pianistin Ottilie Lichterfeld; — die gesuchten Clavierlehrer Gustav Schumann und O. Lessmann; — O. Eichberg, Director eines Musikinstituts und Herausgeber eines zweckmässig eingerichteten Allgemeinen deutschen Musiker-Kalenders für 1879 (Berlin bei Luckhardt); — L. E. Bach, H. Schwantzer und A. Werkenthin, Leiter von Akademien und Conservatorien der Musik.

Dresden: Hier wirkt der vortreffliche Claviervirtuose A. Blassmann; — der Pianist und Componist J. E. Leonhard; — die gefeierte Concertspielerin Marie Wieck, ferner Marie Krebs, die in England, Frankreich und Amerika mit gleich günstigem Erfolge auftrat, und die geniale Laura Karer-Rappoldi. In Dresden lebt ferner der Pianist und Musikhistoriker J. Rühlmann; — der als Lehrer und Verfasser zweckmässiger Clavieretüden bekannte H. Döring, und Fritz Spindler, Componist von bequem zu spielenden, eleganten Salonstücken, wie unter vielen andern: 6 Hefte Sonatinen, op. 136 (Rieter-Biedermann); 3 kleine Trios, op. 305 (S. W. Siegel in Leipzig); Im Wald, op. 75, 6 Hefte; Wanderlieder, 6 Hefte, op. 100; Drei Fantasiestücke, op. 199; Elegante Tanzweisen, 6 Hefte, op. 294. — Hermann Scholtz,

ZENEAKADÉMIA

früher sehr geschätzter Musiklehrer am Königlichen Conservatorium zu München, verliess 1875 diese Stadt aus Gesundheitsrücksichten und wählte das freundliche Dresden zu seinem Wohnorte. Von seinen interessanten Clavierwerken veröffentlichte er eine Sonate in G moll, op. 44 (F. E. C. Leuckart in Leipzig); Geistertanz, op. 21; Traumbilder, 4 Hefte, op. 22; Humoreske, op. 23; Saltarello und Tarantella, 2 Hefte, op. 24; Acht Minnelieder, op. 25, u. a. m.

Wir begeben uns jetzt nach Baden-Baden und finden hier den liebenswürdigen Tonsetzer Adolf Jensen (geboren 1837 zu Königsberg), welcher, nachdem er abwechselnd in Petersburg, Kopenhagen, Berlin, Leipzig und Dresden gewohnt hatte, sich auf ärztlichen Rath endlich in dem genannten, romantisch gelegenen Badeort häuslich niederliess. Seine ansprechenden, sauber gesetzten und angenehm zu spielenden Clavierwerke lassen sämmtlich die poetische Ader des gemüthvollen Tonsetzers erkennen. Von diesen nennen wir folgende: Sonate in Fis moll, op. 25 (Bartholf Senff); Innere Stimmen, 5 Stücke, op. 2; Fantasiestücke, 2 Hefte, op. 7; Romantische Studien, 2 Abtheilungen, op. 8; Drei Clavierstücke zu 4 Händen, op. 18, und Alla Marcia, Canzonetta, Scherzo, op. 42 (Fritz Schuberth in Hamburg); Jagdscenen, op. 15; Trois Valses-Caprices, 3 Hefte, op. 31; Lieder und Tänze, 20 kleine Clavierstücke, op. 33 (Fr. Kistner in Leipzig); zwei Nocturnos, op. 38 (Rob. Forberg in Leipzig); Wanderbilder, 2 Hefte, op. 17; Etüden, 3 Hefte, op. 32, und Erinnerungen, op. 48 (C. F. Peters); Idyllen, op. 43; Hochzeitsmusik, zu 4 Händen, op. 45; Ländler aus Berchtesgaden, op. 46; Abendmusik, zu 4 Händen, op. 59; Lebensbilder, zu 4 Händen, 2 Hefte, op. 60 und Silhouetten, 6 Clavierstücke zu 4 Händen, op. 62 (Julius Hainauer in Breslau).

In Wiesbaden verweilt Louis Ehlert, der früher einige fein gearbeitete Compositionen, wie Clavierstücke zu 4 Händen, op. 18 und 19; Lieder und Studien, op. 20 (Berlin, Schlesinger) u. a m. herausgegeben hat, als geistvoller Feuilletonist und Verfasser der Essays Aus der Tonwelt (Berlin, B. Behr). Auch Theodor Ratzenberger, Schüler von Liszt, lebt jetzt in diesem lebendigen Badeort.

Als tüchtige Lehrer, Virtuosen und Tonsetzer zeichnen sich ferner folgende aus: Mortier de Fontaine (geboren 1818 in Warschau), der zuerst die Kühnheit hatte, eine der letzten grossen Sonaten, op. 106, von Beethoven öffentlich vorzutragen; Julius Schäffer

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

(geboren 1823) in Breslau, dessen poetisch musikalische Compositionen, wie Fantasiestücke, op. 1; Fantasie-Variationen, op. 2; Polonaise, op. 4 (Breitkopf und Härtel), wohl der Beachtung werth sind.

Auf erfolgreichen Reisen begegnen wir dem durch sein reiches Programm, seinen vortrefflichen Anschlag und sein zartes Pianissimo ausgezeichneten Claviervirtuosen Alfred Jaell (geboren 1832 zu Triest), dessen Gattin, geborene Marie Trautmann, ebenfalls als Pianistin glänzt. Die von ihm veröffentlichten Clavierstücke sind effectvoll gearbeitet und bekunden den gebildeten Geschmack des Componisten; dazu gehören: Caprices, op. 104 und 105; Nocturne sentimental, op. 125 (Fr. Kistner); Trois Morceaux de Salon, op. 106 (Leipzig, Siegel); La Sylphide, op. 116 (B. Senff); La Fontaine, op. 117 (Leuckart in Leipzig); Valse Caprice, op. 161 (Leipzig, R. Forberg). — Auch Leopold von Meyer (geboren zu Wien 1816) dehnte seine Ausflüge bis nach Amerika aus und machte dort ungemeines Furore. Seinem Programme und seinen Compositionen fehlt jedoch die Gediegenheit des erstgenannten Künstlers.

Zwei reichbegabte Pianofortevirtuosinnen, Anna Mehlig aus Stuttgart und Sophie Menter-Popper aus München, werden auf ihren zahlreichen Kunstreisen überall freudig begrüsst und mit Lorbern bekränzt. — Nicht nur als gefeierter Operncomponist, sondern auch als Pianist und Verfasser werthvoller Clavierwerke hat sich der in Wien lebende Ignaz Brüll (geboren 1846) einen glänzenden Ruf erworben. Von seinen hierher gehörenden Compositionen sind zu nennen: Erstes Concert mit Orchester in F dur, op. 10, und Zweites Concert in C dur, op. 24 (Bote und Bock); Drei Clavierstücke (Wien, Spina); Sieben Fantasiestücke, 3 Hefte, op. 8 (Fr. Kistner).

Ausserhalb Deutschland ist J. Carl Eschmann in Zürich zu nennen. Sein Album für Pianoforte, op. 17 (Berlin und Leipzig, Luckhardt) enthält 12 charaktervolle, sauber gearbeitete Fantasiestücke ernsten und heiteren Inhalts, und seine zahlreichen der Jugend gewidmeten Claviersachen, wie die 28 deutschen Volkslieder, op. 51, die 16 deutschen Volkslieder zu vier Händen, op. 52, u. a. sind interessant für den Lehrer und fördernd für den Schüler. Hierher gehören ferner op. 60, Für das erste Clavierjahr, sowie op. 61, Für das zweite und dritte Clavierjahr, und viele in dem genannten Verlage erschienene instructive Hefte.

In Brüssel ist Auguste Dupont (geboren 1828), thätig am

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Conservatorium der Musik, als Lehrer und Tonsetzer sehr geachtet; er hat unter anderm folgende brillante Clavierstücke herausgegeben: Le Staccato perpétuel, grande Étude de Concert, op. 31 (Breitkopf und Härtel); Pluie de Mai, étude de trilles, op. 2; Contes du foyer, 6 morceaux caractéristiques, op. 12; Danse des Almées, étude fantastique, op. 25; Fantaisie et fugue pour la main droite, op. 41; Roman en dix pages, op. 48, dix cahiers (sämmtlich bei Schott's Söhnen in Mainz). — Der vollendete Claviervirtuose Louis Brassin (geboren 1836) lehrt ebenfalls in den oberen Klassen des Brüsseler Conservatoriums; er veröffentlichte neben mannigfaltigen Concertstücken: Grand Galop fantastique, op. 5; Valse Caprice, op. 6; Le Ruisseau, morceau de Salon, op. 8; Grandes Études de Concert, op. 12, en 4 suites; 6 Morceaux de fantaisie, op. 21, 3 suites (sämmtlich Mainz, Schott's Söhne). — In Rotterdam lebt Fritz Gernsheim (geboren 1839) als Director des dort bestehenden Conservatoriums. Bekannt als vorzüglicher Pianist, hat er u. a. folgende geschätzte Clavierwerke veröffentlicht: Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncell, op. 6, in Es dur (Breitkopf und Härtel); Suite in 4 Sätzen, op. 8; Variationen in C moll, op. 22; Fantaisie, op. 27 (Mainz, Schott's Söhne). — In seiner Vaterstadt Kopenhagen finden wir den durch grössere Compositionen rühmlich bekannten Niels W. Gade (geboren 1817), dessen Clavierwerke sauber gearbeitet und in eigenthümlich nordischem Tone gehalten sind; von diesen verlegte Breitkopf und Härtel: Sonate mit Violine in A dur, op. 6, und eine solche in D moll, op. 21; Frühlingsfantasie, Concertstück für 4 Solostimmen, Orchester und Piano, op. 23; Arabeske, op. 27; Sonate in E moll, op. 28; Volkstänze, Fantasiestücke, op. 31; Trio mit Violine und Violoncell in F dur, op. 42; ferner Fr. Kistner: Aquarellen, op. 19; der Kinder Christabend, kleine Clavierstücke; op. 41, Fantasiestücke; Rieter-Biedermann: Idyllen, op. 34; und C. F. Peters: Märsche zu 4 Händen, op. 18, und Skandinavische Volkslieder.

Wir erinnern hier an den originellen schwedischen Componisten Franz Berwald zu Stockholm (1796—1868), der dort schon frühzeitig und unabhängig folgende neu-romantische Clavierwerke gearbeitet hatte: Zwei Quintette für Pianoforte und Streichquartett; drei Trio's mit Violine und Violoncell und ein Duo mit Violoncell (Leipzig, J. Schuberth und Comp.). Auch den Polen Joseph Nowakowski (gestorben 1865) erwähnen wir noch wegen seiner nationalen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mazurka's, op. 10, 19 und 26, und Polonaisen, op. 13 und 14 (Breitkopf und Härtel).

In Petersburg gründete Anton Rubinstein 1862 ein Conservatorium, an welchem seit 1864 der hochgeschätzte Pianist Theodor Leschetitzki (geboren 1840 zu Wien) thätig ist. Von seinen Claviercompositionen erschienen bei Schlesinger in Berlin: Romance, op. 14; Les clochettes, op. 16; Six Méditations, op. 19; Perpetuum mobile, op. 20; Etüde für die linke Hand, op. 13; — bei Spina in Wien: Gruss an die Nacht, op. 1; Valse cromatique, op. 22; — bei Leuckart in Leipzig: 6 Hefte Improvisationen, op. 11. — Seine berühmte Schülerin Annette Essipoff erntet auf ihren vielen Kunstreisen überall reichen, wohlverdienten Beifall. — Nicolas Rubinstein, der Bruder des vorher genannten Künstlers, gründete, wie dieser in Petersburg, so in Moskau ein Conservatorium der Musik. Er ist ein jede Schwierigkeit überwindender Claviervirtuose und wird in seinem blühenden Institute durch Liszt's vorzüglichen Schüler C. Klindworth kräftig unterstützt.

Besuchen wir London, so treffen wir dort die einst auch in Deutschland gefeierte Arabella Goddard (geboren 1840) als bessere Hälfte des gefürchteten Kritikers der Times und der Musical World, Davison; ferner Rudolf Schachner, den Componisten mehrerer Clavierconcerte und unbedeutenderer Salonstücke, wie La chasse, op. 12 (Schlesinger), und Souvenir de Deepdene (Kistner). — G. A. Osborne, W. Kuhe und J. Blumenthal leben ebenfalls dort als Herausgeber einer Reihe von „leichten und angenehmen Clavierstücken für Liebhaber." In England wie in Frankreich erfreut sich Carl Halle (geboren 1819), von den Parisern Hallé genannt, eines bedeutenden Rufes. Er kam 1840 nach Paris und sein lebenvolles Clavierspiel und besonders die charakteristischen Vorträge classischer Tonstücke gewannen ihm bald zahlreiche Freunde und Schüler. Im Jahre 1848 ging er nach London, woselbst er namentlich durch die gediegene Ausführung Beethovenscher Werke Aufsehen erregte. Seit 1856 verweilt er in Manchester und bildet dort den Mittelpunkt des musikalischen Lebens. Von seinen Compositionen erschienen 4 Romances, op. 1, bei Schlesinger; 4 Esquisses, op. 2; Scherzo, op. 4, und Miscellaneen, op. 5, in London bei Cramer, Beale und Comp.

In den vereinigten Staaten Nordamerika's wird das Pianofortespiel sorgsam gepflegt, seitdem sich Schüler unserer vorzüglichsten Meister dort erfolgreich lehrend niedergelassen haben. Wir finden in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

New-York Liszt's Schüler William Mason hochgeehrt als Virtuose und als Componist. In derselben Stadt lehrt F. Brandeis, Schüler von Czerny, ferner J. Pychowsky, Eleve von Tomaschek, und Sebastian Bach Mills (sic), der unter Plaidy in Leipzig seine Studien gemacht hat. — Als einer der bedeutendsten amerikanischen Pianisten wird L. M. Gottschalk, Schüler von Chopin und Hallé genannt, der nach unausgesetzten Kunstreisen 1869 in Rio de Janeiro starb. — Robert Goldbeck, unter Litolffs Leitung ausgebildet, dirigirt in Boston ein vielgepriesenes Conservatorium und hat neben anderen Compositionen veröffentlicht: Aquarelles, 12 Pensées musicales, op. 18 (Schlesinger); ein grosses Trio, op. 39; der Lerche Abschied, Fantasie-Caprice, op. 44; Caprice diabolique, op. 51, und 3 Etüden für das Handgelenk, op. 63, sämmtlich bei J. Schuberth und Comp. in Leipzig. Ferner lebt in derselben Stadt Carlyle Petersilea, in Leipzig ausgebildet, neben Otto Dresel, einem Schüler von Hiller. — In Chicago gab Carl Wolfsohn 1877 einen Cyklus von 18 historischen „Piano-Recitals", in welchem er Clavierwerke von Martini, Scarlatti, Froberger, Hasse bis hin zu Liszt, Gernsheim, Saint-Saëns und Tschaikowski vortrug. H. C. Eddy, Schüler von Löschhorn und Haupt, dirigirt daselbst das sehr geachtete Conservatorium „Hershey Music Hall". — In Kansas wird durch L. H. Sherwood, und in St. Louis durch E. M. Bowman, jener ein Schüler von Kullak, dieser von Bendel, die Liebe für das Clavierspiel genährt. Die Anregung zu der weiten Ausbreitung dieser Kunst aber verdanken wir besonders dem ewig jungen und rastlos thätigen Meister, welchem das folgende Capitel gewidmet ist.

Franz Liszt.

Wir haben im Verlaufe unserer Betrachtungen gesehen, wie sich im sechzehnten Jahrhundert in Italien, angeregt durch den Niederländer Adrian Willaert, aus den contrapunktisch gearbeiteten Vocalsätzen der Instrumentalstil, und zwar zunächst der strengere Orgelstil herausbildete. Bewegter und geschmeidiger zeigte sich dieser weiterhin in den Compositionen des Merulo und des erfindungsreichen Frescobaldi, bis im siebzehnten Jahrhundert namentlich Pasquini's ansprechende Vorträge einen weltlich freieren Clavierstil hervorriefen, der im achtzehnten Jahrhundert seinen Höhepunkt

ZENEAKADÉMIA

in den glänzenden Sonatensätzen des Dominico Scarlatti erreichte. In Frankreich war neben der italienischen eine eigenthümliche, den graziöseren Schritt und bunteren Schmuck bevorzugende Clavierschule entstanden, die wir von Champion (gestorben 1670) bis Couperin le Grand (gestorben 1733) emporblühen sahen, während in Deutschland die in Italien und Frankreich nach und nach verschwindenden ernsteren contrapunktischen Arbeiten ihre eigentliche Heimat fanden. Dem in Venedig unter des verdienstvollen Andrea Gabrieli Leitung gebildeten Hans Leo Hasler (gestorben 1612) und seinen Zeitgenossen und Nachfolgern verdanken wir die Grundlagen eines geistig belebten deutschen Orgelstiles, der in den Meisterfugen Sebastian Bachs (gestorben 1750) seine Vollendung fand. Dessen feinsinnigem Sohne Emanuel Bach gelang es ferner, die Kunstform der dem Claviere besonders gewidmeten, aus drei verschiedenen Sätzen bestehenden Sonate festzustellen, welcher Mozart später den ausdrucksvollen lyrischen Schwung, und Clementi die mannigfaltigeren und glänzenderen Farben verlieh. Beethoven erhob sodann die Claviersonate zum ergreifenden musikalischen Drama, gab ihr die jedem Kunstwerke nothwendige Einheit durch sinnreiche und erschöpfende Durchführung ihrer verschiedenen Motive und verlieh ihr gleichwohl die interessantesten Contraste durch spannende Episoden und überraschende Modulationen. Während ferner die nur auf äusseren Effect berechneten reinen Virtuosenstücke von Herz und Thalberg auf jede besondere Charakteristik verzichteten, erfüllten Chopin und Schumann ihre romantischen Tonsätze mit einem schwärmerisch erregten, hochpoetischen Inhalte.

Noch war die Sprache so hoch über der Alltagsmenge stehender Geister nur von einem kleinen Kreise mitfühlender Freunde verstanden worden, und Schumann schleuderte noch seine scharfen Pfeile auf die blödsichtigen Gegner der aufdämmernden Morgenröthe der Romantik, als **Franz Liszt** auf dem Kampfplatz erschien und die alten Mythen von den Wunderwirkungen der Töne wieder in's Leben rief. Wo er auftrat, nahm er alle Parteien unwiderstehlich für sich ein und feierte Triumphe, wie sie vor ihm noch keinem Eroberer auf diesem Felde zu Theil geworden waren. Sein unbeschreiblich kraft- und machtvolles Spiel brachte eine völlige Revolution des Clavierspiels, der Clavierliteratur und des Clavierbaues hervor; er steigerte die Virtuosität zu einer Schwindel erregenden Höhe und scheint die Ausdrucksmittel seines Instrumentes dergestalt erschöpft zu haben, dass eine fernere Erweiterung derselben kaum gedacht

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

werden kann. Am 22. October 1811 zu Raiding unweit Pesth geboren, empfing er seit 1817 Clavierunterricht von seinem Vater, und schon drei Jahre später war er im Stande, das Ries'sche Concert in Es dur und eine freie Fantasie zu Oedenburg öffentlich vorzutragen. Der dabei anwesende Fürst Esterhazy, dessen Güter sein Vater verwaltete, war hoch erfreut über das Spiel des Knaben und belohnte ihn mit einem werthvollen Geschenke. Bald nachher ging der Vater mit ihm nach Pressburg, und auch hier fand sein Spiel eine so günstige Aufnahme, dass die Grafen Amaden und Zapary sich bewogen fanden, ihm auf sechs Jahre eine Pension von 600 Gulden zu seiner weiteren Fortbildung auszusetzen. Die glücklichen Eltern zogen hierauf nach Wien, und Franz begann daselbst seine regelmässigen Musikstudien bei Carl Czerny. Die Clementi'schen Sonaten liessen ihn kühl, die Werke von Hummel und Beethoven aber fasste er mit solchem Feuereifer auf, dass der alte Salieri, welcher ihn einst spielen hörte, ebenfalls für ihn eingenommen wurde und sich erbot, ihm die erste Unterweisung in der Composition zu ertheilen. Bei seinen Besuchen in den Musikalienhandlungen wollten ihm die vorgelegten Tonstücke niemals schwer genug erscheinen. Einst aber fand er in einer solchen mehrere Musiker damit beschäftigt, das so eben aus der Presse gekommene Clavierconcert in H moll von Hummel zu betrachten, und diese fragten ihn, ob er dasselbe nicht vielleicht seiner Fertigkeit angemessen fände. Der junge Liszt stellte das Concert auf das Clavier und spielte es zum Erstaunen der Anwesenden sofort vom Blatte. Im Jahre 1822, nach den eifrigsten, 18 Monate lang fortgesetzten Studien, gab er in Wien sein erstes, von einer glänzenden Versammlung besuchtes Concert, und nach Beendigung desselben kam selbst der sonst so düstere Meister Beethoven freundlich auf ihn zu und drückte ihm den Kuss der Weihe auf die Stirn. Im folgenden Jahre begab sich der Vater mit ihm nach Paris, und die eigenthümlichen Vorträge des kaum zwölf Jahre zählenden begeisterten Schwärmers erregten schon damals Aufsehen in den eleganten Soiréen jener Weltstadt. In England fand er 1824 nicht weniger Beifall, und ein grosses Concert, welches er bei seiner Rückkehr in Paris veranstaltete, rief den lebhaftesten Enthusiasmus hervor. Der strenge Vater aber hielt ihn fortwährend zu regelmässigen Uebungen an, und täglich musste er demselben unter Anderm mehrere Fugen von Bach vorspielen und dieselben sofort in verschiedene Tonarten transponiren. Seit 1826 nahm Liszt seine theoretischen Studien bei Reicha wieder auf, verfiel in jener Zeit aber in eine ihn so ganz

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einnehmende und trübe stimmende religiöse Schwärmerei, dass der Vater ihn zu einer Künstreise durch Frankreich veranlasste und im folgenden Jahre längere Zeit in der Schweiz und in England mit ihm verweilte. Zur Stärkung seiner damals sehr angegriffenen Nerven führte ihn der Vater 1827 in das Seebad zu Boulogne, starb aber bald darauf, und Liszt kehrte nach Paris zurück, entschlossen, sich dort mit Musikunterricht zu beschäftigen. Am meisten verkehrte er in jener Zeit mit dem tüchtigen und originellen Musiker **Christian Urhan,** der Violinist bei der grossen Oper und zugleich Organist an St. Vincent de Paule war, und dessen freiere Ansichten über theoretische Fragen so wie diesen entsprechend componirte Clavierwerke er liebgewonnen hatte. Von Urhans wenig bekannt gewordenen Tonstücken erschienen folgende zu Paris bei Richault: Elle et moi, Duo romantique à 4 mains, op. 1; Deuxième Duo romantique; La salutation angélique, Duo à 4 mains; Les regrets und Les lettres, zwei Compositionen für Clavier allein.

Im Jahre 1828 trat Hector Berlioz, der geniale Urheber der neueren Programm-Musik, mit seinen Ouverturen zu Wawerley und den Francs-juges, so wie im folgenden Jahre mit der grossen Symphonie phantastique: Épisode de la vie d'un artiste, in die Oeffentlichkeit. Liszt erkannte sogleich die ausserordentliche Schöpfungskraft dieses noch heute nur von wenigen vorurtheilsfreien Musikern genügend gewürdigten Tondichters und zeigte in der Partition de Piano des letzteren Werkes (Wien, Witzendorf, op. 4) zum ersten Male, durch welche bis dahin ungekannte Wirkungsmittel das Clavier im Stande sei, ein ganzes Orchester in seiner Tonfülle und seinen so verschiedenen Klangeffecten zu ersetzen. Diese damals nur von Liszt allein ausführbare Clavier-Transcription erregte die Bewunderung aller Clavierspieler und veranlasste ihn in der Folge zur ähnlichen, jedoch minder schwierigen Bearbeitung folgender Instrumentalwerke: Cinquième et Sixième Symphonie de Beethoven, Partition de Piano, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Septième Symphonie de Beethoven, Wien, Haslinger; Neunte Symphonie von Beethoven, für zwei Pianoforte gesetzt, Mainz, Schott; Grand Septuor de Beethoven, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; Marche funèbre de la Sinfonia eroica de Beethoven, Wien, Mechetti; Harold, Symphonie de Berlioz; Webers Ouverturen zum Freischütz, zu Oberon, und Jubelouverture, Berlin, Schlesinger; Ouverture zu Wilhelm Tell von Rossini, Mainz, Schott; Ouverture des

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Francs-juges und zu Roi Lear von Berlioz, ebd.; Ouverture zum Tannhäuser von Wagner; Kirchliche Fest-Ouverture von O. Nicolai, Leipzig, Hofmeister.

Einen grellen Gegensatz zu diesen kühnsten Uebertragungen von Orchesterwerken bilden die tief empfundenen Tondichtungen, in welchen Liszt sich seinen frommen Betrachtungen hingab, die ihn damals bewogen, das Zimmer oft Wochen lang nicht zu verlassen. Zu solchen Originalcompositionen gehören: Harmonies poétiques et religieuses, 7 Hefte, Leipzig, Kistner; Apparitions, Berlin, Schlesinger, und Consolations, Breitkopf und Härtel.

Der gewaltige Geigenheros Paganini erschien im Jahre 1831 in Paris und verdunkelte in seinen unwiderstehlich anziehenden Concerten alle vor ihm aufgetretenen Virtuosen gänzlich. Er führte nicht nur die unglaublichsten Schwierigkeiten in höchster Vollendung aus, sondern diese erschienen zugleich als nothwendige Ausdrucksmittel besonderer Stimmungen, als Aeusserungen des tiefsten Schmerzes oder des ausgelassensten Humors. Liszt wurde von den Vorträgen desselben in innerster Seele ergriffen; er gewann die Ueberzeugung, dass nur durch neue, ungewöhnliche Mittel eine grosse Versammlung in so beispiellosen Enthusiasmus versetzt werden könne, dass, wie hier der Geige, so auch dem Claviere noch ähnliche ergreifende Wirkungsmittel und Klangeffecte abzugewinnen seien, und beschloss, der Paganini des Claviers zu werden. — In langer Zeit war nun von Liszt Nichts mehr zu hören; er verschwand fast gänzlich aus der Oeffentlichkeit, und nur durch seine Grandes Études de Paganini, transscrites pour le Piano, 2 Hefte, Breitkopf und Härtel (im ersten Hefte: La campanella), die in jener Zeit entstanden, wurde man wieder an ihn erinnert. Später schlossen sich diesen **Studien** noch folgende Originalwerke an: Études d'exécution transcendante, 2 Hefte, ebd.; darin Mazeppa, Eroica, Feuxfollets u. a.; Trois grandes Études de Concert, Leipzig, Kistner; und Ab-Irato, Étude de perfectionnement, Berlin, Schlesinger. Er hatte Paris indessen verlassen, hielt sich, wie man hörte, am Rhein und in der Schweiz auf, und erst fünf Jahre nach dem ersten Concerte Paganini's in Paris erschien er 1836 plötzlich wieder auf dem Schauplatze seiner frühesten Erfolge und kündigte ein Concert an. Nun aber war es nicht mehr „le petit Liszt," der einst die schöne Welt jener Salons in Entzücken versetzt hatte, sondern der vollendete Meister, dem sich von da an kein Rival mehr entgegenzustellen wagte. Unter seinen Händen wandelte sich das Clavier bald zur erschüttern-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

den Orgel, bald zur schmeichelnden Aeolsharfe; bald raste er mit unerhörten, dämonischen Harmonien wie der Sturmwind einher, bald verführte er wieder das Ohr mit den süssesten Flötenstimmen und seltsamsten Melodien, um welche sich wunderbare Passagen wie aus glänzenden Blüthen und Perlen gewundene Arabesken schlangen.

Die Jahre von 1836 bis 1848 bilden nun eine ununterbrochene Reihe der rühmlichsten Erfolge dieses Schöpfers der heutigen, alle Vorzüge der früheren Schulen zugleich in sich vereinenden Kunst des Clavierspiels. Er begab sich 1837 zunächst nach Wien und Ungarn, durchstreifte sodann Italien bis Neapel, trat 1840 in Leipzig, 1842 in Berlin auf, besuchte ferner Russland, Schweden, Dänemark, Spanien, Portugal, und spielte 1847 selbst in Konstantinopel. In Pesth überreichte man ihm einen kostbaren Ehrendegen, in Königsberg das Doctordiplom; der Kaiser von Oestreich adelte ihn zu seinem Ritter, der Papst verlieh ihm den Orden des goldenen Sporns, und der Grossherzog von Weimar, dessen Hofcapellmeister er seit 1848 geworden, ernannte ihn 1861 zu seinem Kammerherrn. Kein Künstler ist so mit Ehren jeder Art ausgezeichnet worden wie Liszt, aber auch als Mensch hat sich keiner derselben jemals würdiger gezeigt. Wo es galt, ein grosses Unternehmen zu unterstützen, dem Andenken eines berühmten Mannes ein Denkmal zu errichten, ein ernststrebendes Talent zu ermuthigen oder Hartbedrängten zu Hülfe zu eilen, zeigte er durch Rath und That stets ein offenes Herz. — Die in seinen Concerten vorgetragenen und später veröffentlichten eigenen Compositionen erschienen anfangs allen anderen Clavierspielern unausführbar. Da versammelte Liszt in Weimar einen Kreis von Schülern und Schülerinnen um sich, machte diese mit seiner neuen Handhaltung, Applicatur und Spielweise vertraut und wiederholte ihnen nachdrücklich, dass man nur durch ein geist- und charaktervolles Spiel wirken könne, und dass der Künstler „nicht wie der Angeklagte vor den Richtern, sondern als Zeuge der ewigen Wahrheit und Schönheit vor den Zuhörern erscheinen solle."

Zu Liszt's wirksamsten **Concertcompositionen** gehören folgende Fantasien über Motive aus verschiedenen Opern: Grande Fantaisie dramatique sur des thèmes de l'opéra Les Huguenots, Berlin, Schlesinger; Réminiscences de Robert le diable, ebd.; Réminiscences de la Juive, ebd.; Réminiscences de Don Juan, ebd.; Fantaisie sur des motifs de l'opéra La Sonnambula, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; Réminiscences de Norma, Mainz, Schott;

ZENEAKADÉMIA

Réminiscences des Puritains, ebd.; I Puritani, Introduction et Polonaise, ebd.; Fantaisie sur la Tyrolienne de l'opéra La Fiancée, Wien, Mechetti; Réminiscences de Lucrezia Borgia, 2 Hefte, ebd.; Réminiscences de Lucia de Lammermoor, Leipzig, Hofmeister; Marche et Cavatine de Lucia, Mainz, Schott; Illustrations du Prophète de Meyerbeer, 3 Hefte, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Zwei Stücke aus R. Wagners Tannhäuser und Lohengrin, ebd.; Drei Stücke aus Lohengrin, ebd.; Andante und Marsch aus der Oper Alfred von J. Raff, Magdeburg, Heinrichshofen; Deux motifs de Benvenuto Cellini de Berlioz, Braunschweig, Meyer; Vier Concertparaphrasen über God save the Queen, Ernani, Rigoletto und Il Trovatore von Verdi, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum, Breitkopf und Härtel; Marche funèbre de Don Sebastian, Wien, Mechetti; Bravour-Walzer über Motive aus Gounod's Faust, Berlin, Bote und Bock. Hierher gehören ferner nachstehende effectvolle **Salonstücke:** Tarantella di bravura, Wien, Mechetti; Gaudeamus igitur, Breslau, Hainauer; Hussitenlied, Leipzig, Hofmeister; Leier und Schwert nach C. M. v. Weber, Berlin, Schlesinger; Capriccio alla Turca, Wien, Mechetti; Ungarischer Sturmmarsch, Berlin, Schlesinger; Venezia e Napoli, Mainz, Schott; Zwei Balladen, Leipzig, Kistner; Scherzo und Marsch, Braunschweig, Meyer; Drei Caprices-Valses, Wien, Haslinger; Heroischer Marsch im ungarischen Stile, Berlin, Schlesinger; Goethe-Festmarsch, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; Zwei charakteristische Polonaisen und eine brillante Mazurka, Leipzig, Senff; ein verführerisch lockendes Valse-Impromptu, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; und endlich ein von Liszt in unglaublich rapidem Tempo ausgeführter, in dämonischer Ausgelassenheit vorübersausender Galop chromatique, Leipzig, Hofmeister.

Die Originalcompositionen in den Années de pélerinage, suites de compositions pour le Piano, 1e année, Suisse; 2e année, Italie, Mainz, Schott, athmen bald die innigste Frömmigkeit, bald die tiefste Schwermuth eines im Anblicke der Naturschönheiten jener Länder versunkenen, jugendlich empfänglichen Gemüthes, während ein grosses Concertsolo in Emoll, Breitkopf und Härtel, und mehr noch eine Robert Schumann gewidmete Sonate in Hmoll, ebd., ihrer eigenthümlichen Form, ihres phantastischen Inhaltes und ihrer gewagten Modulationen wegen zu Liszt's grossartigsten und originellsten Werken gehören.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Eine von Liszt geschaffene Gattung von Musikstücken sind die **Transscriptionen für das Pianoforte**, in welchen nicht allein die bearbeiteten Melodien eine ihrem Charakter gemässe, lebenswarme Färbung erhalten, sondern zugleich auch die denselben zu Grunde liegenden Dichtungen, dem Verlaufe ihres Inhaltes nach, in anziehender und tieferfasster Weise beleuchtet werden. Franz Schuberts Lieder namentlich sind erst durch Liszt's geistvolle Clavierübertragung in Deutschland allgemein bekannt und beliebt geworden. Es erschienen von diesen: Zwölf Lieder von F. Schubert, für Pianoforte übertragen, Wien, Spina; Schwanengesang von demselben, 14 Nummern, Wien, Haslinger; Dessen Winterreise, ebd., 10 Nummern; Die Rose und Lob der Thränen, ebd.; Desselben Müllerlieder, für Pianoforte im leichteren Stil übertragen, 3 Hefte, Wien, Spina; Sechs Melodien von Demselben, Berlin, Schlesinger; Dessen Geistliche Lieder, Leipzig, J. Schuberth und Comp. Hierher gehören ferner: Beethovens Lieder für das Pianoforte, 12 Nummern bei Breitkopf und Härtel und 6 Nummern bei J. Schuberth und Comp.; Lieder von Mendelssohn, 7 Nummern bei Breitkopf und Härtel und 2 Nummern bei Kistner in Leipzig; Lieder von Robert Franz, 3 Hefte, Breitkopf und Härtel; Liebeslied von Schumann, Schlummerlied von C. M. v. Weber und „O du, mein holder Abendstern“ aus dem Tannhäuser, Leipzig, Kistner; Buch der Lieder von Liszt, für Pianoforte allein, Berlin, Schlesinger; Polnische Melodien von F. Chopin, ebd.; Soirées de Rossini, 14 Nummern, Mainz, Schott; Soirées de Mercadante, 6 Nummern; Soirées de Donizetti, 3 Nummern, ebd.; Nationalmelodien aus der Ukraine und aus Polen, Leipzig, Kistner; desgleichen aus Russland, Hamburg, Cranz; desgleichen aus Béarn, 2 Nummern, Mainz, Schott. — Eine ähnliche Gattung von Transscriptionen bilden die mit Witz und Laune, Geist und Humor reich ausgestatteten Valses-Caprices d'après F. Schubert, Wien, Spina, 9 Hefte, und schliesslich die wirkungsvolle Uebertragung von S. Bachs Sechs Präludien und Fugen für die Orgel (Ped. und Man.), Leipzig, Peters. Neu ihrer Form und spannend ihrem Inhalte nach sind die Originalcompositionen Episoden aus Lenau's Faust; Nächtlicher Zug und Mephisto-Walzer (Jul. Schuberth und Comp.); die Elegien und die Legenden (C. F. Kahnt); sowie die drei grossen Etüden: Ave Maria, Waldesrauschen und Gnomenreigen in der Lebert-Stark'schen Clavierschule (J. G. Cotta).

In sinnig gewählter Farbenpracht erscheinen ferner folgende von

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Liszt für Pianoforte und Orchester bearbeiteten Werke: C. M. v. Webers Polonaise in E dur, Berlin, Schlesinger; F. Schuberts Fantasie in C dur, Wien, Spina; Capriccio alla turca über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen; Ungarische Rhapsodie in E moll, sowie zwei grosse, in feurigster Begeisterung geschaffene **Pianoforte-Concerte** in Es dur, Wien, Haslinger, und in A dur, Mainz, Schott, welche ihrem durchaus edlen und spannenden Inhalte, ihrer vollendet schönen Form und hinreissenden Wirkung nach, den grossartigsten, kraft- und glanzvollsten Werken der Clavierliteratur beizuzählen sind.

Wie Chopin in jenen ergreifenden Polonaisen und Mazurken sein eigenes Volk verherrlichte, so hat auch Liszt in einer Reihe anziehender musikalischer Poesien, die er unter dem Titel **Rhapsodies hongroises** herausgab, das Wesen und Treiben, Leben und Lieben der Zigeuner in seinem Geburtslande in treuester Weise geschildert und besungen. Wir besitzen davon leider keine Gesammtausgabe, sondern Nro. 1 und 2 erschienen bei Senff in Leipzig, Nro. 3—10 bei Haslinger in Wien und Nro. 11—15 bei Schlesinger in Berlin. Liszt hat verschiedene Male längere Zeit unter den Zigeunern in Ungarn gelebt, und auch dies noch ungezügelte Naturvolk wurde von der Gewalt seiner Töne hingerissen und zollte ihm die höchste Anerkennung und Verehrung. Seine Studien über dasselbe legte er nieder in dem Buche: Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie, Paris, Bourdilliat et C., deutsch von Peter Cornelius, Pesth, Heckenast. Diese interessante Schrift bildet gleichsam einen ausführlichen Commentar zu seinen Ungarischen Rhapsodien, wie er selbst folgendermassen in derselben andeutet: „Der Zauber, den die Musik der Zigeuner seit unserer Kindheit auf uns ausgeübt hatte, die Vertrautheit mit ihrer eigenen, keiner andern zu vergleichenden Art und Weise, dies allmälige Eindringen in das Geheimniss ihres Lebensnervs, die immer tiefer geschöpfte Einsicht in das Wesen ihrer Form und in die Nothwendigkeit ihres Beharrens auf einer Excentricität, deren Milderung ein Verläugnen ihres Charakters, ein Entäussern ihrer Individualität wäre, führte uns natürlich schon sehr frühe dazu, manche von ihren Bruchstücken dem Clavier anzueignen. Hatten wir aber in guten Stunden bald eine beträchtliche Anzahl solcher Aneignungen gewonnen: es war damit nirgends ein Ziel gesteckt. Weit entfernt, unserem Triebe genug gethan zu haben, unser Interesse sich mindern zu sehen, geriethen wir immer tiefer in die Arbeit, fühlten die Lust nur wachsen, die beredten Mahnrufe, die düstern

ZENEAKADÉMIA

Ergüsse, die Träumereien, Schwelgereien und Ueberschwänglichkeiten dieser scheuen Muse auf unser Instrument zu übertragen. Aber jeder Fortschritt war nur ein massloses Anwachsen der Aufgabe; es war zuletzt kein Halt, keine Gränze mehr zu finden. Eine Wucht von Material lastete auf uns. Da hiess es vergleichen, wählen, feilen, ans Licht heben! Und mitten in diesen Bestrebungen erwuchs die Ueberzeugung in uns, dass diese zerstückten, zerstreuten Melodien die irrenden, flatternden, schweifenden Theile eines grossen Ganzen seien, dass sie den Bedingungen zur Herstellung einer harmonischen Gesammtheit völlig entsprächen, welche allen Blüthenstoff ihrer wesentlichen Eigenschaften, ihrer eigensten Schönheiten in sich einschlösse und welche, kraft der von uns im Beginnen dieser Blätter versuchten innerlichen Begründung als eine Art Volksepos anzusehen sei, wie es dieses Volk, das in all seinem Thun einer ungewohnten, ungebräuchlichen Weise folgt, in einer ungewohnten, ungebräuchlichen Form und Sprache gesungen hat. Von diesem neuen Gesichtspunkt aus mussten wir bald wahrnehmen, dass die fast unzähligen einzelnen Stücke der Zigeunermusik sich wie Oden, Dithyramben, Elegien, Balladen, Idyllen, Ghaselen, Distichen, Kriegshymnen, Grabgesänge, Liebeslieder und Trinkreime zu einem homogenen Körper, zu einem vollständigen Werke vereinigen liessen, welches derartig eingetheilt wäre, dass jeder Gesang zugleich ein Ganzes und einen Theil bildete, den man lostrennen und an und für sich ohne Rücksicht auf das Ganze betrachten und geniessen könnte, der aber dennoch durch die enge Verwandtschaft des Stoffes, die Gleichheit seines innern Wesens, die Einheit der Gestaltung zum Ganzen gehören würde. Die von uns schon einzeln veröffentlichten Fragmente der Zigeunermusik wurden einer neuen Prüfung unterzogen, sie wurden modificirt, verschmolzen, zusammengestellt, je nachdem es unserer Absicht auf ein Ganzes entsprach, das in dieser Weise seines Aufbaues ein Werk böte, welches unsere Idee eines Zigeunerepos, wie sie uns vorgeschwebt hatte, annähernd verwirklichen möchte.“

Liszt's oben erwähnte **Reform der Handhaltung** beim Clavierspielen wird durch seine zahlreichen Schüler fortgepflanzt; seine namentlich einen kräftigeren Anschlag und eine gleichmässigere Ausführung der Passagen bezweckende **eigenthümliche Applicatur** finden wir oftmals bei den betreffenden Stellen seiner Claviercompositionen angegeben. Die früheste Haltung der Hand war von der Art, dass der Spieler, dessen Ellenbogen beim ruhigen Sitzen vor der Claviatur unter der Linie der Tasten befind-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lich waren, diese letzteren mit den Fingern gleichsam herabziehen musste; eine auf die Oberfläche der Hand gelegte Münze hätte dabei etwa auf den Schooss des Spielers oder auf die Erde gleiten müssen. So ähnlich sehen wir z. B. auf dem Titelblatte der 1492 gedruckten Theorica Musice des Franchinus Gafurius diesen berühmten Tonmeister vor der Orgel sitzen. Die Fingersetzung folgte in den ersten Clavierwerken, welche noch bis zu Frescobaldi den Partituren vierstimmiger Gesänge glichen, wohl oder übel dem Gange der vier selbständigen Stimmen, und die schwarzen Tasten, deren Töne, der ungleich schwebenden Temperatur der Stimmung wegen, nur in gewissen Tonarten erträglich rein klangen, wurden deshalb nur selten benutzt. Schwieriger wurde die Applicatur erst, als man anfing, den für das Clavier bestimmten Compositionen bewegtere melodische Gänge und Passagen zuzutheilen, und als, seit dem Auftreten Sebastian Bachs, mit Einführung einer gleichschwebenden Temperatur auch die schwarzen Tasten den übrigen gleich gebraucht werden konnten. Vor Bachs Zeit wandte man den Daumen nur bei grösseren Spannungen an; er hing deshalb herunter, um die übrigen, steif ausgestreckten Finger nicht zu hindern. Für die in allen Tonarten geschriebenen Clavierwerke Bachs aber wurde der Daumen „aus seiner bisherigen Unthätigkeit plötzlich zur Stelle des Hauptfingers erhoben.“ (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.) In Deutschland war C. P. Emanuel Bach der Erste, welcher die Fingersetzung seines Vaters in Regeln zu bringen versuchte. Er sagt in dem so eben angeführten Werke, dritte Aufl. 1787: Die Hände sollen über der Tastatur in einer horizontal schwebenden Lage gehalten werden. Man spiele mit gebogenen Fingern, ohne die Nerven anzuspannen; je mehr insgemein hierin gefehlt wird, desto nöthiger ist es, hierauf Acht zu haben. Denn wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt, entfernt die übrigen Finger, ihrer Länge wegen, zu weit vom Daumen, welcher doch so nahe als möglich beständig bei der Hand sein muss, und benimmt diesem Hauptfinger alle Möglichkeit, seine Dienste zu thun. Die schwarzen Tasten sind kürzer und liegen höher als die weissen, sie gehören demnach naturgemäss den drei längsten, den Mittelfingern der Hand an. „Hieraus entsteht die erste Hauptregel, dass der kleine Finger selten, und der Daumen nicht anders als im Nothfalle die schwarzen Tasten berühre.“ Wo die Finger nicht ausreichen, wird der durch seine Biegsamkeit und Kürze von Natur dazu bestimmte Daumen untergesetzt. „Das Ueberschlagen geschieht von den übrigen Fingern, und wird dadurch erleichtert, indem

ZENEAKADÉMIA

ein grösserer Finger über einen kleineren oder den Daumen geschlagen wird, wenn es gleichsam an Fingern fehlen will. — Das Untersetzen des Daumens nach dem kleinen Finger, das Ueberschlagen des zweiten Fingers über den dritten, des dritten über den zweiten, des vierten über den kleinen, ingleichen des kleinen Fingers über den Daumen, ist verwerflich.“

Nach Clementi's Lehre durfte ein auf die Oberfläche der Hand gelegter Thaler beim Spielen nicht herabfallen. Francesco Pollini dagegen lehrt in seiner früher besprochenen Clavierschule (1811), die Hand müsse in horizontaler Lage, aber gewölbt (rotondata) gehalten werden. Liszt endlich hält die Hand nicht horizontal, sondern deren Gelenk höher als den vorderen Theil, so dass eine auf die Oberfläche derselben gelegte Münze auf die Claviatur gleiten würde. Erheben sich dergestalt die Finger bis zur Höhe des Handgelenkes, so gewinnen sie beim Niederfallen um so grössere Kraft für den Anschlag der Tasten. Eine scharf markirte Tonfolge führt Liszt zuweilen mit dem kräftigeren zweiten Finger allein, einen eben solchen Octavengang mit dem ersten und dritten oder vierten Finger aus, und bei einem anhaltenden oder stärkeren Triller benutzt er nicht nur zwei neben einander, sondern auch zwei von einander entfernt liegende Finger, wie den ersten und dritten, dritten und fünften; die rechte Hand führt einen solchen Triller an geeigneter Stelle sogar mit folgendem Fingersatz aus: 1423, 1423 u. s. f. Ebenso bringt er einen grellen Terzen- oder Sextentriller dadurch hervor, dass die linke Hand dessen Haupt-, die rechte dessen Nebentöne gleich stark erschallen lässt. Bei einer sich regelmässig in verschiedenen Octaven wiederholenden Passage wählt er die bequemste Fingersetzung einer Octave, und wiederholt diese in den folgenden Octaven, wobei denn häufig, den früheren Regeln zuwider, der Daumen unter den fünften Finger, oder der letztere über den Daumen gesetzt wird. In seinen Compositionen treffen wir ferner Accorde an, deren weite Lage oder deren Vielstimmigkeit die Thätigkeit beider Hände in Anspruch zu nehmen scheint, während die eine derselben doch gleichzeitig in anderer Weise beschäftigt wird. Sie sind in diesem Falle durch ein beschleunigtes Ueberschlagen der Hand gebrochen oder arpeggirend auszuführen. Er lässt zwei anfangs einzeln bearbeitete Motive später gleichzeitig auftreten und trägt endlich zuweilen eine Melodie in mehrfacher Octavenverdoppelung vor, während sie von den brillantesten, den ganzen Umfang des Claviers einnehmenden Passagen durchflochten oder mit den volltönendsten Harmonien begleitet wird.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Volltönigkeit der von Liszt gesetzten Accorde aber wird besonders durch die akustisch günstigste Lage ihrer Stimmen hervorgebracht, bei welcher die hervorgerufenen Schallwellen in freiester Bewegung alle mitklingenden Aliquot- und Combinationstöne fortpflanzen können. Eine jede der Claviercompositionen Liszt's beschenkt uns auch mit neuen Spielarten nnd wirkungsvollen Klangeffecten, deren viele schon seit Jahren Gemeingut aller Clavierspieler geworden sind. Von seinen wunderbaren Vorträgen aber können sich nur Diejenigen, welche ihn selbst zu hören Gelegenheit hatten, einen deutlichen Begriff machen, und treffend schreibt Robert Schumann, der ihn 1840 in Leipzig hörte, in einem längeren Aufsatz über dieselben: „Das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister — es ist nicht mehr Clavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugetheilt."

Noch heut entzückt Liszt seine Hörer wie damals, noch heut ist er umgeben von Schülern bei seinem wechselnden Aufenthalte in Weimar, in Rom und in Pesth, und die Eleven, welche bei unseren besten Pianofortelehrern ihre Studien absolvirt haben, streben schliesslich danach, von dem Hochmeister Liszt noch einige nachhaltig wirkende, goldene Worte und Vortragsbeispiele zu erlangen, die er nicht leicht einem ernst strebenden Kunstjünger versagt.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Liszt's Schüler und Zeitgenossen.

Unter den Schülern des allverehrten Meisters Franz Liszt kommt ihm an Wahrheit und Schärfe der Auffassung, an Adel und Vollendung in der Ausführung

Hans von Bülow,

im Jahre 1830 zu Dresden geboren, am nächsten. Er hat zugleich eine Reihe brillanter Salonpiècen und ernsterer Stimmungsgemälde veröffentlicht, die auch nach dieser Seite hin den mit feinstem Schönheitssinn begabten, durchgebildeten Musiker erkennen lassen. Zu diesen gehören: Marche hongroise, op. 3 (Mainz, Schott); Rêverie fantastique, op. 7 (Breslau, Leuckart); Ballade, op. 11

ZENEAKADÉMIA

(Mainz, Schott); Au sortir du bal, op. 24 (Bote und Bock); I Carnevale di Milano, op. 21 (Bart. Senff) und eine zauberisch glänzende, blüthenduftige, zart und luftig vorübereilende „Elfenjagd“ (Leipzig, G. Heinze). Ferner hat H. v. Bülow in der Bearbeitung von Richard Wagners Oper Tristan und Isolde das Meisterstück eines Clavierauszuges geliefert. Nicht nur die verschiedenen Orchestereffecte werden in glänzender Farbenfülle claviermässig wiedergegeben, sondern es wird auch keines der sich oft mehrfach durchkreuzenden Motive der überreichen Partitur darin ausser Acht gelassen. Alle die vor ihm aufgetretenen Virtuosen hatten ihre glänzendsten Triumphe durch die Vorträge selbstgeschaffener Tonstücke gefeiert, er aber, vertraut mit der älteren und neueren Literatur des Claviers, begabt mit einem Staunen erregenden Gedächtnisse, mit einer überraschenden Schärfe der Auffassung, beschloss, durch die lebendige Interpretation der Meisterwerke der Vergangenheit und der Gegenwart seinen Ruhm zu erringen. Und er wurde der wunderbarste Wiedererwecker der Schöpfungen des ehrwürdigen Sebastian Bach, der geistvollste Erklärer der letzten Offenbarungen Beethovens, der feurigste Declamator der phantastischen Tondichtungen Franz Liszt's. Wie dieser alle seine Vorträge frei aus dem Gedächtniss gehalten hatte, so nimmt auch H. von Bülow die Compositionen der von ihm erwählten Meister dergestalt in sich auf, dass er sie wie im begeisterten Augenblicke zu improvisiren scheint. Er giebt die Präludien, Fugen und Suiten von Bach und Händel in ihrer vollen Kraft und Selbständigkeit der Stimmen wieder; lässt Emanuel Bach und Mozart in ihrer ganzen Frische und Liebenswürdigkeit zu uns sprechen; eröffnet uns die Tiefe und Erhabenheit des düsteren Beethoven; zieht uns sympathisch an durch Chopins seelenvolle Poesien, führt uns mit Schuberts reizenden Melodien in den Strudel des glänzenden Ballfestes und erregt unsern lebhaftesten Enthusiasmus durch Liszt's mit blendenden Klangfarben und sturmbewegten Passagen ausgestattete Fantasien. In dem reichen und gewählten Programme seiner Claviersoiréen stellt sich H. von Bülow die höchsten Aufgaben und übertrifft alle seine Vorgänger auf diesem Felde in der Lösung derselben. Wir hörten ihn unter Anderm neben Liszt's Etüden, Concertparaphrasen und Ungarischen Rhapsodien auch dessen ergreifende Sonate in H moll getreu und in vollendeter Schönheit aus dem Gedächtnisse vortragen. Auch Beethovens 33 Veränderungen, op. 120, und sogar desselben Meisters fünf letzte Sonaten, op. 101, 106, 109, 110 und 111, gab er in einem 1878 zu Berlin veranstalteten Concerte dergestalt wieder, dass die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

volle Versammlung der hinreissenden Declamation dieser romantisch dramatischen Dichtungen in fortwährend gesteigerter Spannung folgte.

H. v. Bülow lebt jetzt als Hofcapellmeister in Hannover und benutzt seinen Urlaub zu eigenen Claviersoiréen sowohl als zur Direction von Concerten. So veranstaltete er in der Wintersaison 1877—1878 zu Glasgow eine Reihe von populären Concerten, welche in origineller Weise mit nationalen, internationalen, humoristischen, deutschen, italienischen und kosmopolitischen „Nächten“ abwechselten. In anderer Weise originell war sein Mitschüler

Carl Tausig

(1841—1871), dessen Laufbahn endete, als er auf dem Gipfel seiner Virtuosität angelangt war. Diesen ebenfalls zu erreichen aber möchte nach ihm wohl schwerlich ein Pianist auch nur den Willen äussern. An Kraft, Ausdauer und Unfehlbarkeit übertraf er alle seine Rivalen. Die Aufgaben, welche er sich stellte, löste er stets in überraschender Weise. Dem schwärmerisch sentimentalen Chopin nahm er den Weltschmerz und zeigte ihn in seiner schöpferischen Urkraft und Fülle der Phantasie. Er führte seine Hörer in die unheimliche Tiefe der Werke Beethovens und Schumanns, eröffnete in den düsteren Schachten derselben neue Adern edler Metalle und liess die gefundenen Schätze im brillantesten Feuer und in zauberhafter Farbenpracht vor ihnen aufleuchten.[1] Tausigs in Wien herausgegebene und seinem Meister Franz Liszt gewidmete Nouvelles soirées de Vienne sind voll der überraschendsten Geistesblitze; in ausgelassener Laune verfolgen sie die ihnen zu Grunde liegenden Strauss'schen Walzer und übersprudeln sie mit den anmuthigsten Neckereien, pikantesten Passagen und frappantesten Harmonien.

Zu Liszt's vorzüglichsten Schülern gehören ferner: **Hans von Bronsart,** dessen Trio in G moll für Pianoforte, Violine und Violoncell zugleich den vollkommen ausgebildeten Musiker erkennen lässt, und seine durch ihre anziehend lebenvollen Vorträge ausgezeichnete Gemahlin, geborene **Ingeborg-Stark; Dionys Pruckner,** welcher in sofern wieder der Classiker unter den neueren Pianisten genannt werden darf, als er mit tadelloser Reinheit des Spieles, ungewöhnlicher Grösse des Tones und vollständiger Beherrschung der Technik stets eine massvolle Ruhe in der klar und organisch gegliederten Darstellung des musikalischen Inhaltes seiner Aufgabe verbindet. Diese

[1] Siehe Der letzte Virtuose von C. F. Weitzmann. Leipzig, C. F. Kahnt.

ZENEAKADÉMIA

Vorzüge verschafften seinem Spiele nicht nur die belohnendste Anerkennung in engeren Kreisen gediegener Musiker, sondern auch die glänzendsten Erfolge bei seinem öffentlichen Auftreten zu Wien, Pesth, München, Stuttgart und an anderen Orten; **Franz Bendel,** der sich sowohl durch seine lebendig beseelten Vorträge, als durch mehrere ansprechende und gemüthvolle Compositionen, wie die oben genannten, eine nach Inhalt und Form äusserst interessante Ballade, op. 131, Berlin, Challier u. v. a. vortheilhaft bekannt gemacht hat. Von nachgelassenen Werken erschienen in demselben Verlage eine melodisch reiche Sonate für Piano und Violine in E moll und ein schwungvolles Trio mit Violine und Violoncell.

Als würdige Mitschüler schliessen sich diesen an: Franz Kroll (1826—1877), der ebenfalls mehrere anziehende Clavierwerke herausgegeben hat; der früher als Virtuose gerühmte, seit 1873 aber als Pastor in Straussberg fungirende Rudolf Hasert; die bereits erwähnten Tonsetzer und Pianisten Salomon Jadassohn, Xaver Scharwenka und Theodor Ratzenberger, sowie die ebenfalls schon genannten Künstler Karl Klindworth und William Mason; endlich der in neuester Zeit sehr hervortretende, in jedem Zweige der Tonkunst heimische Giovanni Sgambati in Rom. In Deutschland erschien von ihm Prélude et Fugue (Mainz, Schott).

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Raff, Brahms und Rubinstein.

Nicht durch Clavierwerke allein, sondern besonders auch durch grössere geistliche, dramatische und symphonische Compositionen haben sich die genannten Meister auf den heutigen Glanzpunkt ihres Schaffens emporgeschwungen. Diese grösseren Tonwerke gehören zu den vorzüglichsten der Gegenwart, und eine Auswahl ihrer dem Pianoforte gewidmeten Productionen schmückt schon seit längerer Zeit die Pulte unserer gediegensten Pianisten. **Joachim Raff** (1822, 27. Mai zu Lachen am Züricher See geboren) ist nicht als Claviervirtuose bekannt geworden, seine hierher gehörenden Werke aber zeigen stets den bequemsten Claviersatz, und aus allen geht eine blühende Phantasie und ein gründliches musikalisches Wissen hervor, welches er in freier und ungezwungener Weise zu verwerthen weiss. Er weilte früher in Liszt's Nähe zu Weimar, liess sich sodann in Wiesbaden nieder und ist jetzt, wie schon gesagt, Vorsteher einer von ihm orga-

ZENEAKADÉMIA

nisirten grösseren Musikschule zu Frankfurt a. M. Seine mannigfaltigen Claviersachen sind grösstentheils, ihrem Inhalte sowohl als ihrer Ausführbarkeit nach, nicht nur der Fassungskraft und Fähigkeit eines Virtuosen, sondern eines jeden tüchtigen Clavierspielers überhaupt zugänglich.

Mit einnehmender Anmuth und Frische treten uns unter Anderm Raffs „Frühlingsboten“, 12 Clavierstücke, op. 55 (Leipzig, J. Schuberth und Comp.), entgegen. Das erste Stück, Winterruhe, führt uns an den traulichen Kamin eines gemüthlichen Stübchens, und wir belauschen dort das herzliche Gespräch eines glücklichen Paares. Im zweiten Stücke zieht der Frühling mit allen seinen singenden Boten und duftigen Blüthenglocken herein, und immer dringender wiederholt er den Ruf: „Die Fenster auf! die Herzen auf!“ In Nro. 3 ertönt ein ernster Choral in dorischer Tonart; es folgt sodann ein wärmerer, bewegterer Satz, in welchen das Thema des „Gelübdes“ als Cantus firmus mahnend eingreift. Nro. 4 versetzt uns durch seine bewegten Rhythmen und spannenden Vorhalte und Trugfortschreitungen in mehr und mehr gesteigerte „Unruhe“; in Nro. 5 versucht eine süss schmeichelnde Melodie eine versöhnende „Annäherung“ der grollenden Liebenden, aber Nro. 6 erneuert den Streit und verschlingt ihn zu einer lebendig ausgeführten Fuge. Aehnlich treffende und kunstvoll behandelte Charakterbilder enthält auch die zweite Hälfte des mit den interessantesten Spielarten ausgestatteten Werkes. Mit gleicher Liebe und Sorgfalt sind ferner die Clavierstücke folgender Sammlungen gearbeitet: Album lyrique, op. 17 (J. Schuberth und Comp.); Schweizerweisen, op. 60 in 9 Heften, ebd.; 12 Romances en forme d'Études, op. 8, Breitkopf und Härtel; Angelens letzter Tag im Kloster, ein Cyclus episch-lyrischer Fragmente für Pianoforte, op. 27, Leipzig, Kistner. Zu seinen übrigen Clavierwerken gehören: mehrere Hefte in Winterthur bei Rieter-Biedermann und in Leipzig bei Peters erschienener vortrefflich gearbeiteter Suiten; Scherzo, op. 3, Breitkopf und Härtel; 4 Galops brillants, op. 5, ebd.; Morceau instructif, Fantaisie et Variations brillantes, op. 6, ebd.; Impromptu, op. 9, ebd.; Capriccietto, op. 40, Kistner; Romanze, op. 41, ebd. Die Werke: Hommage au Néoromantisme, grand Capriccio, op. 10, Breitkopf und Härtel, Sonate avec fugue in Es moll, op. 14, ebd.; Capriccio, op. 64; Drei Claviersoli, Ballade, Scherzo und Metamorphosen, op. 74, Hans von Bülow gewidmet, Jul. Schuberth und Comp., so wie Chant de l'Ondin, grande Étude de l'Arpeggio-Tremolando, op. 83, Leipzig, Peters,

ZENEAKADÉMIA

nehmen virtuose Kräfte in Anspruch, während die reizenden 12 Clavierstücke der Sammlung, op. 75 (Leipzig, Kistner), „kleinen Händen“ gewidmet sind. Als Beherrscher ausgedehnterer Formen zeigt Raff sich in den fünf grossen Sonaten mit Violine, op. 59, 73, 78, 128 und 129; ferner in dem Trio, op. 102 und dem Quintett mit Streichinstrumenten, op. 107 (sämmtlich bei J. Schuberth und Comp.), und in den beiden Quartetten mit Streichinstrumenten, op. 202, zwei Hefte (Leipzig, Siegel). Noch zu nennen sind hier 12 Morceaux à 4 mains, op. 82, einzeln oder in zwei Serien; 3 Sonatillen, op. 99; Deux Caprices de Concert, op. 111 (alle Leipzig, J. Schuberth und Comp.); Erinnerung an Venedig, op. 187, 6 Hefte; Reisebilder zu 4 Händen, op. 160, 10 Hefte (beide Werke bei Siegel in Leipzig); Vom Rhein, op. 134 (Fr. Kistner); Am Giessbach, op. 88; La Gitana, op. 110 (Rieter-Biedermann); Polka de la Reine, op. 95 (C. F. Peters); Orientales, op. 175, acht Hefte (Leipzig, Rob. Forberg). — Die meisten der hier genannten älteren Clavierwerke hat Raff aufs neue glättend und verbessernd durchgesehen, so dass wir sie nunmehr in sauberster Vollendung vor uns haben.

Johannes Brahms (geboren zu Altona am 7. März 1833), angeregt durch Robert Schumann, der den Musiker von Gottes Gnaden sofort in ihm erkannt hatte, trat schon in seinen frühesten Compositionen als einer der kühnsten Neuromantiker auf. Gleich sein erstes Werk, die Sonate in C dur (Breitkopf und Härtel) ist erfüllt von übersprudelnder, glühender Phantasie und wilder, noch ungezügelter Jugendkraft. Erst nach und nach hat er den Inhalt seiner Clavierwerke verständlicher angeordnet, die schroffen Modulationen und Accordfolgen in denselben verworfen und sie dem Spieler auch ihrer äusseren Form nach ausführbarer gestaltet. Dieser Fortschritt beginnt schon mit der Fismoll-Sonate, op. 2 (ebd.) und dem Scherzo in Es moll, op. 4 (ebd.), und zeigt sich mehr noch in den Variationen mit der Fuge über ein Thema von Händel, op. 24 (ebd.). In den Walzern zu 4 Händen, op. 39 (Rieter-Biedermann), sowie in den Liebesliedern, Walzer zu 4 Händen mit gemischtem Chor, op. 52 (Berlin, Simrock), tritt er uns schon in seiner ganzen Liebenswürdigkeit als deutscher Tonsetzer entgegen, und in den zwei Heften Studien, Variationen über ein Thema von Paganini, op. 35 (Rieter-Biedermann), bietet er den Pianisten ein brillantes Feuerwerk glänzend aufsprühender Passagen, buntfarbiger Spielarten und überraschender Klangeffecte. Von seinen grösseren noch nicht genannten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Compositionen erschienen bei Breitkopf und Härtel: Trio mit Violine und Violoncell in H dur, op. 8; Variationen über ein Thema von Robert Schumann, op. 9; Balladen, op. 10; — bei B. Senff: Sonate in F moll, op. 5; — bei Rieter-Biedermann: Concert mit Orchester in D moll, op. 15; Variationen zu 4 Händen, op. 23; Quintett mit Streichinstrumenten in F moll, op. 34; — bei Simrock in Bonn: Quartett mit Violine, Viola und Violoncell in G moll, op. 25, ein zweites in A dur, op. 26, und ein drittes in C moll, op. 60.

Als Pianist sucht Brahms stets den werthvollen Inhalt der gewählten Composition mehr als die eigene Virtuosität zur Anerkennung zu bringen, und ebenso verschmäht er es, seinen selbstgeschaffenen Tonwerken einen blendenden äusseren Glanz zu verleihen, denn nur durch ihre wahr und innig ausgesprochenen poetischen Gedanken sollen sie die Sympathie der Hörer gewinnen und werden deshalb stets im engeren, gleichgestimmten Freundeskreise mehr Anklang finden als im weiten, buntgefüllten Concertsaale.

Sinnig und kunstvoll in seinen Compositionen, kühn und kraftvoll in seinen Claviervorträgen tritt uns **Anton Rubinstein** (geboren am 30. November 1830 zu Wechwotynetz bei Jassy) entgegen. Von der Natur mit allen den vollkommenen Musiker kennzeichnenden Gaben ausgestattet, hat er diese durch eisernen Fleiss schon in früher Kindheit dergestalt ausgebildet, dass er bereits im zehnten Jahre mit seinem Lehrer, Alexander Villoing, eine Kunstreise nach Paris unternehmen konnte. Er fand hier eine freundliche Aufnahme, sowie auch die warme Theilnahme des hochgefeierten Franz Liszt, und blieb daselbst anderthalb Jahre, mächtig gefördert durch die Rathschläge und Unterweisungen dieses Meisters. Seit 1848 hält er sich grösstentheils in Petersburg auf, woselbst er, wie bemerkt, das Conservatorium der Musik gründete und von wo aus er zahlreiche Ausflüge unternimmt, theils um seine Opern und andere grössere Werke einzustudiren, theils um erfolgreiche Soiréen zu veranstalten und neue Manuscripte zu veröffentlichen. Im Jahre 1872 durchreiste er Amerika, woselbst er, wie überall, mit den reichsten Lorbern geschmückt wurde, und ein Jahr später finden wir ihn wieder mit gleich günstigem Erfolge concertirend in Italien. Rubinstein bewegt sich allerorten in den höchsten Kreisen der Gesellschaft, ein Umstand, der uns über den Inhalt vieler seiner Werke Aufschluss giebt. Die grösseren und bedeutenderen derselben tragen den Charakter des seine Umgebung durch Geistesblitze erleuchtenden und beherrschenden, selbstbewussten Günstlings der Aristokratie, des oft von heftigen Stürmen erschütterten,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stets aber siegreich daraus hervorgehenden Machthabers. Die dem schönen Geschlechte zugeeigneten Albums dagegen, die Portraits, Barcarolen und Ballscenen zeigen den galanten, gefälligen und feingebildeten Künstler, der bald tändelnd plaudert, bald ernster erzählt, stets aber für sich einzunehmen weiss. In seinen Concerten spielt er vorzugsweise eigene Compositionen, deren grössere, vom Orchester begleitete, oft im tobenden Wellenschlage aufbrausen, die Hörer dann plötzlich durch eine auftauchende, seltsam volksthümliche Melodie fesseln und umstricken, sie schliesslich wieder in den heftigsten Strudel hineinreissen, oder aber triumphirend in den heissersehnten Hafen geleiten.

Rubinstein hat bereits fünf Pianoforteconcerte veröffentlicht, das erste in E dur (C. F. Peters), das zweite in F dur (Wien, Spina), das dritte in G dur (Bote und Bock), das vierte, von den Pianisten besonders bevorzugte in D moll (B. Senff), und das fünfte, vielleicht das grossartigste von allen, in Es dur (ebd.). Von mächtigem Eindruck sind die Fantasie mit Orchester in C dur, op. 84 (B. Senff), die Fantasie für zwei Flügel in F dur, op. 73 (ebd.) und die Sonate zu vier Händen in D dur, op. 89 (ebd.) — Von den drei Sonaten für Clavier allein erschien die erste in E dur bei C. F. Peters; die zweite in C moll, sowie die dritte, sehr zu beachtende in F dur, bei Breitkopf und Härtel. — Sonaten mit Violine erschienen in C dur bei Peters, und in A moll bei Breitkopf und Härtel. — Eine Sonate mit Viola in F moll und zwei mit Violoncell haben denselben Verlag. — Trois morceaux de Salon mit Violine, dergleichen mit Viola und noch andere mit Violoncell edirte J. Schuberth und Comp. — Trios mit Violine und Violoncell erschienen bei F. Hofmeister, bei B. Senff und bei Lewy in Wien; — ein Quintett mit Blaseinstrumenten bei J. Schuberth und Comp., und ein solches mit Streichquartett bei B. Senff; — ein Octett mit Streich- und Blaseinstrumenten bei C. F. Peters.

Von den zahlreichen Salonstücken für Clavier allein finden wir op. 1, Ondine, Etüde aus Rubinsteins Kindheit, bei Schlesinger in Berlin; — Album de Peterhoff, 12 morceaux, op. 75; Fantaisie in E moll, op. 77; die sehr interessanten Miscellanées, 9 cahiers, op. 93, von denen das letzte Heft die reizenden, leicht zu spielenden 12 Miniatures enthält; ferner die Etüde auf falsche Noten in C dur und die Valse-Caprice in Es-dur bei B. Senff; — Spina in Wien verlegte: Russische Fantasien, op. 2; die vielgespielten Deux Mélodies, op. 3; die polnischen Tänze, op. 5; das

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Akrostichon Laura, op. 37, und mehrere andere Clavierstücke. — Bote und Bock edirten das sehr beliebte Album de danses populaires, op. 82, in neuer, vom Componisten durchgesehener Octav-Ausgabe; ferner Le Bal, en 10 Numéros; die ansprechende vierte Barcarole in G dur und Six Études. — Bei Schotts Söhnen in Mainz erschienen: Album de 24 portraits en 3 cahiers; eine Suite en 10 cahiers, op. 38; und Points-d'orgue pour les concerts de Beethoven, op. 15, 19, 37 und 58; — bei Breitkopf und Härtel: 2 Sonaten, 3 Caprices und 3 Sérénades in einem roth cartonirten Bande; — bei Kistner in Leipzig: Deux marches funèbres, op. 29; und Barcarole nebst Appassionato, op. 30; — bei C. F. Kahnt in Leipzig: Charakterbilder zu 4 Händen, op. 50, für die Spieler wie für die Zuhörer gleich interessant und anmuthend; Soirées à St. Pétersbourg, six morceaux, op. 44, ebenfalls sehr zu empfehlen; — bei C. F. Peters: Préludes et fugues en stile libre, op. 53; und neue Ausgabe der Etüden, op. 23 und 24; — bei Rózsavölgyé und Comp. in Pesth: Fantaisie sur des mélodies hongroises.

Von den in diesem Abschnitte genannten Componisten kommt ihm vielleicht Raff an Fruchtbarkeit nahe; dieser aber ist der leidenschaftslose Classiker gegen Rubinstein, den feurigsten aller Romantiker. Als unfehlbarer Virtuose steht ihm unter den jüngeren Pianisten nur H. v. Bülow ebenbürtig zur Seite; dieser aber vertieft sich objectiv ganz in die Schöpfung des Meisters, die er treu und wahr zu uns sprechen lässt, und verleiht ihr durch die eigene Virtuosität nur die lebendigste Färbung und die charaktervollste Beleuchtung. Rubinstein dagegen ist stets subjectiv, das eigene Ich aber strahlt in so verschiedenen, anmuthigen Farben aus, dass seine mächtig hervortretende Kunstfertigkeit jedesmal als die Seele der von ihm gewählten Charakterbilder erscheint. Beide selbständig eigenartige Meister aber haben wir jedenfalls als die genialsten und thätigsten der jetzt lebenden und wirkenden Pianisten anzuerkennen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Grieg, Saint-Saëns und Tschaikowsky.

Drei Künstler sind hier noch zu erwähnen, die sich in der Blüthezeit ihres Schaffens befinden, deren vollen Werth demnach erst die Zukunft genügend wird würdigen können. Sie sind nicht deutscher Nation, ihre Compositionen aber liegen zum Theil schon gedruckt vor uns und sind wohl geeignet, in genaueren Betracht gezogen zu werden und den Wunsch in uns zu erwecken, deren vielversprechende Autoren näher kennen zu lernen. **Edward Grieg** ist Norwege (geboren zu Bergen am 15. Juni 1843), **Camille Saint-Saëns** Franzose (geboren zu Paris am 9. October 1835) und **Peter Tschaikowsky** Russe (im Ural-District am 25. April 1840 geboren). Der Einfluss auf die Musikzustände des Vaterlandes eines jeden derselben wird jedenfalls von Wichtigkeit sein, aber noch nicht zu bestimmen ist es, ob dieser Einfluss sich über die Grenzen desselben hinaus erstrecken wird. Grieg scheint nicht Pianofortevirtuose von Bedeutung zu sein, denn seine Clavierwerke bieten dem Spieler durchaus keine Schwierigkeit dar. Das Concert in A moll mit Orchester, op. 16 (Leipzig, E. W. Fritzsch) ist heiteren Charakters und mit brillanten Passagen ausgeschmückt, doch stören zuweilen harmonische Härten und scharfe Querstände. Der erste Satz schliesst in A moll und das folgende kurze Adagio setzt ohne irgend welchen Zusammenhang mit dem Desduraccord ein. Wenn nun der Zuhörer diesen auch als Cisduraccord auffasst, so ist doch die Verwandtschaft beider Harmonien erst sehr sophistisch durch A moll — A dur und Cis moll — Cis dur zu vermitteln. Das letzte Allegro ist verständlich und gefällig abgefasst, doch macht der mehrmals wiederkehrende, sehr verbrauchte Eingang zu dem Hauptthema desselben einen übeln Eindruck. In seinen leicht spielbaren Lyrischen Stückchen für Pianoforte, op. 12 (Edit. Peters) benutzt Grieg, wie in vielen anderen seiner Compositionen, melodisch und rhythmisch interessante norwegische Motive, doch wird auch hier das Ohr oft unangenehm berührt durch frappante, aber unschöne Incorrectheiten, wie z. B. in dem Amoll-Walzer die harte Sexte Fis häufig statt der, diese Molltonart charakterisirenden, weichen Sexte F eintritt. Die Ballade in Form von Variationen über eine norwegische Melodie, op. 24 (ebd.), zeigt in beiden Theilen des Themas übelklingende Quintenparallelen, die, wenn auch vorsätzlich angebracht, dennoch den rathenden und helfenden musikalischen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Freund vermissen lassen. Von seinen übrigen Pianofortewerken erschienen bei Breitkopf und Härtel: Sonate in Emoll, op. 7; und Sonate mit Violine in G dur, op. 13; — bei Rieter-Biedermann: Fantasie zu vier Händen, op. 11; — in der Collection Peters finden wir: Poetische Tonbilder, op. 3; Humoresken, op. 6; Nordische Tänze und Volksweisen, op. 17; Aus dem Volksleben, op. 19; eine Sonate mit Violine, op. 8, und Symphonische Stücke zu 4 Händen. — Grieg ist seit 1867 Musikdirector in Christiania, von wo er, wie wir hoffen, uns nunmehr mit völlig reifen Geistesfrüchten beschenken wird.

Camille Saint-Saëns, der von früher Jugend an Bachs temperirtes Clavier „par coeur“ spielte, der die von Richard Wagner für eine Sängerin neu componirte Scene prima vista aus der Partitur begleitete und auf deren Wunsch in eine tiefere Tonart transponirte, ist auch in den eigenen Werken sogleich als vollkommen ausgebildeter Musiker zu erkennen. Sein Premier Concert pour Piano in Ddur, op. 17 (Paris, Durand, Schönewerk et Comp. successeurs), von majestätisch würdevollem Charakter, entwickelt einen mit Meisterhand entworfenen Plan. Die Modulationen darin sind ungezwungen, die Durchführungen fliessend und kunstvoll, und das stets selbständig gehaltene Clavier tritt bald mit dem Orchester in lebhaften Kampf, bald in ein friedliches Wechselspiel. Dem Andante in G moll schliesst sich ein Finale con fuoco an, in welchem schliesslich das Hauptmotiv des ersten Satzes noch einmal im hellen Siegesjubel erklingt. Zum Vortrage dieses Tonstückes ist die Fertigkeit eines Virtuosen nicht nothwendig, wohl aber das feine Spiel eines geistvollen und für Poesie empfänglichen Pianisten, der, wo es gilt, auch dem vollen Orchester kräftig entgegen zu treten und sich als Beherrscher desselben zu zeigen vermag. Das demselben Verlage angehörende Troisième Concerto in Es dur beginnt mit hochwogenden Clavierarpeggien; zu diesen treten nach und nach einzelne Orchesterinstrumente mit dem Hauptmotive, welches sie melodisch und harmonisch beleuchten und bearbeiten. Endlich bemächtigt sich das Pianoforte desselben, um es volltönend und bestimmt hervorzuheben als Grundgedanken eines Werkes, das ebenso grossartig angelegt und ausgearbeitet ist, als das erstbesprochene Concert. Der erfindungsreiche, kunstgewandte Meister ist auch in den von ihm veröffentlichten kleineren Salonstücken zu erkennen. Das anziehende Clavierstück, op. 34, Marche héroique, ist kühn und überraschend in den Accordfolgen und Modulationen, und die Gavotte, op. 23, tritt ungezwungen im alten Stile, jedoch

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mit Benutzung der neueren Technik auf. Auch diese Stücke machen keine Ansprüche auf virtuose Kräfte und sind, ebenso wie op. 40, Danse macabre, im genannten Verlage zu Paris erschienen. — Mit einem zartempfänglichen Musiksinn geboren, und auferzogen unter dem Einflusse der Werke von Sebastian Bach, zeigt sich Saint-Saëns in den eigenen Schöpfungen deutscher, gemüthvoller und weniger schwülstig, als viele unserer jüngeren componirenden Volksgenossen. Wir sehen mit gespannter Erwartung seinen weiteren Arbeiten entgegen.

Der geniale Russe Peter Tschaikowsky stellt in seinem Concert in B moll, op. 23, ein Colossalbild aus der Sturm- und Drangperiode seines Volkes auf. Dem Inhalte, der Form und der Ausführbarkeit nach tritt es selbstbewusst wie eine an seine Mitstrebenden gerichtete Herausforderung zum Wettkampfe auf. Es ist H. v. Bülow gewidmet, der zuerst seine hervorragende, künstlerisch ausgebildete Schöpferkraft erkannt hatte. Bis jetzt ist es nur durch den Verleger Jürgenson in Moskau zu beziehen, und zwar in einer Ausgabe, worin das Orchester, wie in vielen ähnlichen neueren Werken, durch ein zweites Clavier vertreten ist. Nach einem vielversprechenden Andante in Des dur ($^3/_4$ Takt) beginnt der bewegte Hauptsatz, Allegro con spirito ($^4/_4$) in B. Es folgt ein ruhigeres Andantino semplice in Des dur ($^6/_8$), und den Schluss bildet ein Allegro con fuoco, das an lodernder Gluth in den Clavierpassagen und Orchesterfarben die Concert-Finale's aller seiner Vorgänger übertrifft. Tschaikowsky's frühere Claviercompositionen sind durchaus nicht so himmelstürmender, aber ebenso ursprünglicher Natur. Nur sein erstes Werk, Scherzo à la russe, trägt noch den specifisch slavischen Charakter, doch schon in dem Scherzo, der zweiten Nummer aus op. 2, zeigt er sich als ein Eigener, der, auf festem Boden stehend, sich an keinen seiner Vorgänger anlehnt. Von den übrigen Claviersachen nennen wir noch die schwärmerische Romanze in F moll, op. 5; die ausgelassen neckende Humoreske, op. 19; ferner Souvenir de Hapsal, op. 2, worin Nro. 1, Ruines du château; Valse-Caprice, op. 4; Valse-Scherzo, op. 7; Capriccio, op. 8; Trois Morceaux, op. 9; Nocturn und Humoreske, op. 10; und Six Morceaux, deren letzte Nummer Thème original et Variations bilden (sämmtlich bei Robert Forberg in Leipzig).

Alle diese sauber ausgearbeiteten Salonpiècen sind eigenthümlich ihren Harmoniefolgen, verständlich und anziehend ihrem Inhalt, und fliessend und bequem ihrem Claviersatze nach; sie berechtigen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zu den kühnsten Hoffnungen für die nunmehr folgenden Werke dieses originalen Tonsetzers.

Noch heut ist Beethoven in seinen Symphonien, Streichquartetten, Claviertrios, Claviersonaten und anderen grösseren Werken das Ideal aller unbefangenen Musiker. Seine in unzähligen Ausgaben vervielfältigten Pianofortesonaten sind durch ihm folgende Tonsetzer nicht verdrängt worden, und alle Versuche, dergleichen Compositionen dem jetzigen Stande der Virtuosität gemäss glänzender auszustatten, haben sich als dem Charakter der Sonate widerstrebend erwiesen. Beethovens Sonaten eine ähnliche Schöpfung an die Seite zu stellen, würde nur ein ebenso tiefer Denker, scharfblickender Herzenskenner, vollkommen und vielseitig begabter und durchgebildeter Musiker vermögen, wie Beethoven selbst war, der seine Skizzen zwar im begeisterten Augenblick entwarf, diese aber sodann bei ruhiger Ueberlegung mit strengster Selbstkritik bearbeitete und zur Reife brachte. Unsere gesuchtesten Componisten dagegen sind in jedem Momente schreibefertig und übergeben, zu ihrem grossen Nachtheile, das durchweg noch der Meisterfeile entbehrende Tonstück sogleich dem Verleger. Ebenso lassen sie ihre Melodien oft ins Unendliche verschwimmen, während gerade jetzt die charaktervolle Melodie wieder in ihre Rechte eingesetzt werden müsste.

Das die mannigfaltigen Klangfarben des Orchesters benutzende, aufgeregtere Stimmungen, schwerere Kämpfe und heftigere Leidenschaften schildernde Concert kann die grösstmögliche Kunstfertigkeit des Spielers in Anspruch nehmen, um mit seinen, dem Inhalte des Werkes entsprechenden, lebensvollen und ergreifenden Läufen und Passagen die Hörer in tiefe Trauer zu versetzen oder in hellen Jubel miteinstimmen zu lassen. Die bedeutendsten jetzt lebenden Tonsetzer haben uns mit vorzüglichen Werken solcher Art beschenkt, welche auch von den jüngeren Pianisten öfter zu Gehör gebracht würden, wenn die Anforderungen an die Virtuosität des Spielers nicht häufig dessen Kräfte überschritten.

Die Charakterstücke, Stimmungsbilder und Novelletten bekunden in dem Streben nach Wahrheit der Darstellung einen Fortschritt. Sie wählen einen mannigfaltigeren, ungewöhnlicheren Inhalt und kleiden diesen ebenso in möglichst neue, passende und ansprechende Formen. Namentlich ist dem Humor in der Musik wieder

ZENEAKADÉMIA

seine Berechtigung zugestanden, wie die vielen in neuerer Zeit entstandenen pikanten Humoresken und Scherzi darthun.

Die heutigen Claviermethoden sind auf eine vielseitigere Ausbildung des Schülers bedacht, die Etüden und Lehrmittel fördernder und geschmackvoller gearbeitet, und grosse Meister haben auch kleinen Händen freundliche Gaben gespendet.

Mit Befriedigung sehen wir, dass seit der ersten Ausgabe dieser Schrift die frühere Clavierliteratur mehr Beachtung gefunden hat, wie die vielen seitdem erschienenen Sammlungen von Compositionen berühmter älterer Meister zeigen. Doch ist hier noch viel werthvolles Erz auszugraben und ans Licht zu bringen, wobei wir nochmals dringend rathen, dergleichen Tonwerke nicht durch „Bearbeitungen“ welcher Art auch immer zu verfälschen. Diese Bemerkung gilt auch für die noch zu veröffentlichenden Volksweisen und Tänze der verschiedenen Nationen, die, wenn sie unentstellt gegeben werden, einen Schatz neuer Melodien und Rhythmen darbieten.

Die billigen Volksausgaben neuerer werthvoller Claviercompositionen finden wir jetzt fast in jeder grösseren Verlagshandlung, ebenso haben die kritisch durchgesehenen grösseren Prachtausgaben von sämmtlichen oder ausgewählten Werken Mozarts, Beethovens, Schuberts, Mendelssohns und anderer Tonmeister unternehmende Verleger gefunden, wie wir jederzeit gehörigen Orts bemerkt haben.

Die Contrapunkt- und Fugenlehre in ihrer strengen Reinheit und mit ihren mysteriösen Gebilden geht scheinbar ihrem Verfalle entgegen und wird nur noch durch wenige gediegene Meister aufrecht erhalten. Die Harmonielehre dagegen, wie sie wenigstens von vorurtheilsfreien Componisten angewandt wird, kennt nunmehr den früher nicht beachteten Unterschied zwischen „Accord“ und „Tonart.“ Ein jeder einzelne Accord kann nämlich sieben ganz verschiedenen Tonarten natürlich diatonisch angehören; er stellt mit Bestimmtheit eine Tonart nur dar, wenn er mit seinen beiden Dominantaccorden in Verbindung gebracht wird. Hierdurch erst bekommen die jetzt als unregelmässige Kühnheiten angesehenen Harmoniefolgen ihre logische Berechtigung.

Die Virtuosität hat durch Liszt, der sie seinen feurigsten Herzschlägen zu folgen zwang, eine Höhe erreicht, welche zu überschreiten die Sicherheit des Spielers gefährden und das Gelingen der ihm zugemutheten überschwänglichen Wagnisse dem Zufall preisgeben würde. Der heutige Virtuose hat alle Tonnüancen seines Instruments, das

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

unter seinen Fingern in stetem Gesange verbleiben muss, vom leisesten Piano bis zum kräftigsten Forte in seiner Gewalt. Schwierigkeiten dürfen in der gewählten Composition für ihn nicht mehr vorhanden sein, und er hat sich dergestalt in seine Tonpoesie zu vertiefen, dass er sie frei von allen rhythmischen Fesseln vorzutragen vermag. Wie ein begeisterter Improvisator tritt er mit dem Bewusstsein auf, die Hörer durch seine aus dem Innern dringende Declamation für sich einzunehmen und unaufhaltsam mit sich fortzureissen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Geschichte des Claviers

von C. F. WEITZMANN.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Supplement zur Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Inhalt.

	Seite
Vorwort	219
Das Clavier und die ihm verwandten älteren Instrumente	220
Ursprung des Clavichords. Das Monochord	223
Ursprung des Clavicymbels. Psalter und Cymbal	228
Nachrichten aus dem 16. und 17. Jahrhundert über die Claviere	231
Die Saitenstimmung der Claviere. Gleich- und ungleichschwebende Temperatur	238
Weitere Ausbildung des Clavichords und des Clavicymbels	251
Die Geigenwerke oder Bogenflügel und das Pantalon	262
Das Hammerclavier oder Pianoforte	266
Der Clavierbau in England	281
Der Clavierbau in Frankreich	282
Der Pianofortebau in Europa und in Amerika	285
Das heutige Pianoforte	288

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vorwort.

Das Clavier ist aus unscheinbarem Keime, und erst nach Jahrhunderte dauernder Pflege zu dem heutigen Universalinstrumente emporgewachsen. Der letztere Name gebührt ihm mit vollem Rechte. In seiner jetzigen, kaum noch vollkommener zu denkenden Form, als Pianoforte, finden wir es in den Hauptstädten Europa's und Amerika's fast in jedem Hause, oft sogar in mehreren Exemplaren vor. Sein Ton ist voll und nachhallend, sein Tonreichthum übertrifft den des ganzen Orchesters, und der Spieler hat alle Schattirungen, vom leisesten Hauche bis zum durchdringendsten Forte in seiner Hand. Die Spielart des Pianoforte übertrifft an bequemer Ausführung der rapidesten Passagen und Figuren alle übrigen Instrumente, und der singende Ton des heutigen Claviers eignet sich sowohl zum Vortrage einer ausdrucksvoll schattirten Melodie, die in mannichfaltigster Weise harmonisch begleitet werden kann, als zur Ausführung contrapunktisch mehrstimmig gearbeiteter Tonwerke. Fähig, allen Zuständen der Seele, für welche der Sprache die Worte mangeln, einen lebendigen Ausdruck zu geben, ist das Clavier das bevorzugte Instrument des einsam Trauernden und des der Mittheilung bedürftigen einsam Glücklichen. Doch auch im glanzerfüllten Concertsaal ist das Clavier eine ansprechende Erscheinung. Sein objectiver Charakter gleicht dem des Geigenquartetts; er schmiegt sich jedem Stimmungsausdruck an, und der Concertflügel, mit seinem eleganten, festlichen Tone verliert selbst seine Macht nicht, wenn er mit dem vollen Orchester ein Wechselspiel beginnt.

Jedem Musiker, und namentlich jedem Clavierspieler, wird es von Interesse sein, die Meister und ihre oft abenteuerlichen Lebensschicksale kennen zu lernen, deren Versuchen und ausdauernden Bemühungen wir dies einflussreiche, jetzt so allgemein geschätzte Instrument verdanken.

Der allgemeinen Geschichte des Claviers lasse ich eine kurze

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Beschreibung derjenigen einzelnen Theile, die fast allen Gattungen desselben gemein sind, vorangehen, um den weiteren historischen Verlauf nicht damit zu hemmen. Es folgt sodann die Erzählung der Entstehung der verschiedenen Arten von Clavieren und die weitere Entwicklung derselben bis zum heutigen Concertflügel.

Das Clavier und die ihm verwandten älteren Instrumente.

Clavier ist der gemeinsame Name für alle die verschiedenen Arten von Tonwerkzeugen, in deren wagerecht liegendem oder aufrecht stehendem Körper dreieckiger, viereckiger oder noch anders gewählter Form Saiten dergestalt über einem Resonanzboden gespannt sind, dass sie durch Wirbel, um welche das eine ihrer Enden geschlungen ist, gestimmt und durch eine Reihe von Hebeln, Tasten oder Claves genannt, in Schwingung gesetzt werden können. Diese Hebel ruhen nahe bei ihrem vorderen Ende, der durch des Spielers Finger niederzudrückenden eigentlichen Taste, auf einem Wagebalken und werden durch in diesem feststehende, ihre Beweglichkeit aber nicht hemmende Metallstifte in geregelter Lage gehalten. Auf dem hinteren Ende der Tastenhebel ist entweder ein starker, aufrecht stehender, oben abgeplatteter Metallstift, oder eine durch Federkraft leicht bewegliche hölzerne „Docke“ (gleichbedeutend mit „Springer“) angebracht, in deren „Zunge“ die Spitze eines Federkiels befestigt ist. Hat beim Anschlagen der Taste der Federkiel die Saite angerissen, so fällt die federnde Docke sogleich in ihre frühere Ruhe zurück. Die eine Seite des Resonanzbodens ist offen, damit die genannten, oder ähnliche „Tangenten“, beim Niederdrücken der Tasten die ihnen bestimmte Saite oder das gleichgestimmte Saitenchor in Schwingung setzen können. Erst im 18. Jahrhundert schlugen kleine hölzerne „Hämmer“, die auf den Tasten selbst angebracht waren, oder sich auf einer über den Tasten befindlichen Holzleiste in Spindeln bewegen konnten, oder mit ihrem Stiele durch Pergamentstreifen an der Leiste befestigt waren, an die Saiten. Die Hämmerchen wurden von einer „Stosszunge“, die durch Messingdraht Federkraft erhielt, gegen die Saiten getrieben und fielen mittels des gleichfalls federnden „Auslösers“ nach dem Anschlage der Taste sogleich wieder in ihre vorige Lage zurück. Seit längerer Zeit bestehen Stosszunge und Auslöser nur aus einer einzigen, zusammen-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hängenden Vorrichtung, der „Mechanik“ des Hammerwerks. Wenn der Tastenhebel den Hammer gegen die Saite schnellt, befreit er diese zugleich von ihrem „Dämpfer“, der aus Tuch oder Filz gefertigt ist und, sobald der Finger den Clavis[1] verlässt, die Saite wieder bedeckt, um das Nachklingen derselben zu verhindern. Der „Fortezug“, welcher alle Saiten zugleich von ihren Dämpfern befreit und somit absichtlich nachklingen lässt, ist eine neuere Erfindung; ebenso der „Pianozug“, der unter die Saite eine Leiste mit hervorragenden Tuchstreifen schiebt, gegen welche alsdann der Hammer schlägt und dadurch eine geschwächtere Klangwirkung hervorbringt. Eine andere Art von Pianozug bildet die Verschiebung der Claviatur, durch welche der Hammer nur eine (una corda) von den zwei oder drei Saiten des Saitenchors zum Tönen bringt.

Das Clavier erhielt seinen Namen nach den seine Saiten unmittelbar oder mittelbar in Schwingung setzenden Claves. Einen solchen Tastenmechanismus hatte man der schon längst vor dem Claviere bekannten Orgel entlehnt. Bei dieser öffnet nämlich der niedergedrückte Schlüssel oder Clavis das sonst verschlossene Ventil in der Windlade, durch welches die Luft in diejenige Pfeife dringen kann, deren Ton jener Clavis anzugeben hat.

Wie die Laute und Harfe gehört das Clavier in die Klasse der krustischen musikalischen Instrumente, deren Töne durch Anschlagen erzeugt werden. Es wird ferner, wie jene, in die Ordnung der vielsaitigen Instrumente (Polychorda) gesetzt, unterscheidet sich jedoch von ihnen durch seine Tastatur (Claviarium), mit welcher es, wie die Orgel und ähnliche andere, in die Familie der vieltastigen Instrumente (Polyplectra) tritt. Endlich sind noch die drei wesentlich von einander abweichenden Gattungen der älteren Clavichordia, der Clavicymbala und der neueren Pianoforte zu unterscheiden, die wiederum mannichfaltige Arten von Clavieren aufzuweisen haben.[2]

[1] Clavis ist femininum, wird aber als Kunstausdruck mit dem männlichen Artikel gebraucht.

[2] Ueber den Bau der neueren Claviere handeln folgende mit Abbildungen versehene Handbücher: Kützing, Carl, Theoretisch-praktisches Handbuch der Fortepiano-Baukunst. Bonn und Chur, 1843. 8. Mit 6 Tafeln. Derselbe: Das Wissenschaftliche der Fortepiano-Baukunst. Bern und Leipzig, Dalp, 1844. 8. Mit Abbildungen. Welcker von Gontershausen, Der Flügel etc. Eine umfassende Darstellung der Fortepiano-Baukunst. Frankfurt a. M., Winter, 1856. Mit Abbildungen. Derselbe: Der Clavierbau etc. Frankfurt a. M., Winter,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das zu unserer Zeit über die ganze civilisirte Welt verbreitete, von hohen und niederen Ständen bevorzugte Instrument trat nicht plötzlich als die Erfindung eines Einzelnen hervor, sondern wurde erst nach vielen, anfangs wenig beachteten und sich nur langsam mehr und mehr vervollkommnenden Versuchen zu dem in seiner heutigen Beschaffenheit so überaus zweckmässigen und klangvollen Tonwerkzeuge ausgearbeitet.

Vergleichen wir die bereits erschienenen Versuche einer Geschichte des Claviers, so zeigen dieselben grelle Widersprüche in Beziehung auf die Zeit der Entstehung und auf die ältere Beschaffenheit dieses Instrumentes. Der Grund hiervon liegt in den verschiedenen, oft mehrdeutigen Namen, die es in Italien, Deutschland, Frankreich und England seit seinem frühesten Auftreten erhielt, und mehr noch darin, dass die diesen Gegenstand behandelnden Schriftsteller zwei, in ihrer äusseren Form und Spielweise zwar ähnliche, ihrer Entstehung, inneren Einrichtung und Tonbildung nach aber durchaus verschiedene Instrumente als nur unwesentlich von einander abweichende Tonwerkzeuge aufgefasst und demgemäss behandelt haben.

Bevor wir jedoch dieselben ausführlicher besprechen, wird es nothwendig sein, einen Blick auf die Instrumente zu werfen, welche vor dem Auftreten von Clavieren schon vorhanden waren und diesen deshalb als Vorbilder einzelner ihrer Theile oder deren Zusammensetzung dienen konnten.

Dahin gehören besonders:

Das Monochord (Einsaiter), ein schon den Theoretikern des Alterthums zu Bestimmung der verschiedenen Tonverhältnisse bekanntes Instrument;

ferner die schon den alten Aegyptern bekannten vielsaitigen Instrumente, wie die unseren heutigen ähnlichen Harfen und Lauten;

das Psalterion, das mit 35 Saiten versehene Simikon und die dieser Familie angehörenden Instrumente des Mittelalters: Dulcimer, Spinett (Espinette), Hackbrett oder Cymbal (salterio tedesco), u. a. m.

Endlich waren die mit Tasten versehenen pneumatischen Orgeln bereits seit Theodosius (379—395) bekannt, und im Jahre 757

1870. 8. Mit Abbildungen. André, C. A., Der Clavierbau. Offenbach a. M. Joh. André, 1855. 8. Blüthner und Gretschel, Lehrbuch des Pianofortebaues etc. Leipzig, 1875.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sandte der byzantinische Kaiser Constantin an Pipin eine Orgel zum Geschenk, nach deren Muster Karl der Grosse 812 eine für den Dom zu Aachen bauen liess.

In dem ältesten hierher gehörigen, 1511 deutsch gedruckten Werke von Virdung, welches wir später näher betrachten werden, finden wir die Abbildung einer grossen Orgel mit 33, wie heut eingetheilten weissen und schwarzen Tasten, im Umfange von A bis $\overline{F}$, ferner eines Positivs mit zwei, eines Regals mit drei Handblasebälgen und eines Portativs mit deren einem.[1]

Die der Familie der Orgeln angehörenden und für den häuslichen Gebrauch bestimmten Portative, Positive und Regale waren ihrer leicht zu spielenden Tasten wegen besonders im 15. und 16. Jahrhundert beliebt und verbreitet. Eine grosse Unbequemlichkeit aber bot die Behandlung ihrer Blasebälge dar, welche letzteren entweder durch eine Hand oder beide Füsse des Spielers, oder durch eine zweite Person in steter Bewegung erhalten werden mussten, um die dazu bestimmte Lade fortwährend mit Wind anzufüllen. Dennoch aber blieben sie so lange beliebt, bis die Versuche mehr und mehr gelangen, gespannte Saiten ebenfalls durch Tasten zum Tönen zu bringen und dadurch ein für das Zimmer zweckmässigeres und bequemeres Instrument herzustellen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ursprung des Clavichords.

Das Monochord.

Die Aussagen älterer Schriftsteller stimmen darin überein, dass das ursprünglich nicht der praktischen, sondern nur der speculativen Tonkunst dienende, einfachste und dürftigste aller musikalischen Instrumente, das Monochord, Anlass zu Erfindung des in seinem Tonreichthum und seiner Tonfülle ein ganzes Orchester ersetzenden

[1] Portativ oder Organum portatile hiess die kleinste Orgel, welche man an einem Bande um den Hals tragen und im Gehen oder Sitzen spielen konnte, indem man mit der einen Hand den Blasebalg bewegte, und mit der andern die Tasten niederdrückte. Regal hiess eine kleine, mit liegenden Pfeifen und einem Rohr- oder Schnarrwerk versehene Orgel. Das Positiv hatte mehrere verschiedene Register, aufrecht stehende Pfeifen, und wurde, leicht tragbar, zum Gebrauch auf einen Tisch oder ein anderes geeignetes Möbel gesetzt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Claviers gegeben hätte. Das Monochord war, wie bemerkt, schon im frühesten Alterthum ein allen forschenden Theoretikern unentbehrliches Instrument. Es bestand aus einem länglich viereckigen Schallkasten, auf welchem eine Saite gespannt war, die mittels eines Wirbels gestimmt werden konnte. Ein die Saite berührender Steg (Magas) konnte auf jeden der unter derselben angegebenen Theilungspunkte gerückt werden, um hierdurch alle Intervalle eines auf den Grundton der ganzen Saite gebauten Tonsystems mit mathematischer Genauigkeit bestimmen zu können. Man nannte das Instrument deshalb auch Kanon, als Richtschnur für die Bestimmung der Tonverhältnisse. Verkürzte man z. B. eine in dem Ton G gestimmte Saite mittels des beweglichen Steges um ein Neuntel ihrer Länge, so gaben die in Schwingung gesetzten acht Neuntel A, die grosse Secund des Grundtons an; vier Fünftel der Saite ergaben ebenso die grosse Terz H; drei Viertel die Quart c; zwei Drittel die Quint d; drei Fünftel die grosse Sext e; neun Sechzehntel die kleine Septim f; die Hälfte die Octav g:

G	A	H	c	d	e	f	g
1/1	8/9	4/5	3/4	2/3	3/5	9/16	1/2

Wenn man ein auf solche Weise festgestelltes Intervall mit dem Tone der ganzen Saite vergleichen wollte, so musste erst der bewegliche Steg von derselben entfernt werden. Der Zusammenklang zweier oder mehrerer Töne aber konnte mittels des einsaitigen Instrumentes niemals zu Gehör gebracht werden. Schon frühzeitig fügte man deshalb der Saite des Monochords noch mehrere, mit ihr im Einklange gestimmte und ebenfalls mit verschiebbaren Stegen versehene Saiten hinzu. Die im zweiten Jahrhundert n. Chr. lebenden Theoretiker Claudius Ptolemæus und Aristides Quintilianus erwähnen eines viereckigen Instrumentes, welches mit 4 im Einklange gestimmten Saiten bezogen war, Helicon genannt wurde und zum Feststellen der Tonverhältnisse diente. Ioannes de Muris lehrt zwar in seiner 1323 geschriebenen „Musica speculativa“ den Gebrauch des einsaitigen Monochords, empfiehlt aber zugleich auch das viersaitige zur Beurtheilung des Zusammenklangs der Consonanzen, weil bei diesem bald 2, 3 oder 4 Saiten angeschlagen werden könnten.

Beim Gebrauche des Monochords war das fortwährend nothwendige Umsetzen des Steges eine grosse Unbequemlichkeit. Man brachte deshalb, wahrscheinlich schon im elften Jahrhundert, eine Reihe von Tasten mit diesem Instrumente in Verbindung, deren

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Hebelenden mit aufrecht stehenden Tangenten versehen waren, die beim Niederdrücken der Tasten gegen die Saite schlugen, diese dadurch in Schwingung setzten, zugleich den angegebenen Theilungspunkten nach verkürzten, und somit jenen beweglichen Steg vertraten. Das Mitklingen des nicht in Betracht kommenden Theiles der Saite muss hierbei schon damals durch eine Vorrichtung, wie sie spätere Instrumente solcher Art zeigten, beseitigt worden sein. Brachte nun die erste Taste, deren Tangent die Saite an ihrem äussersten Ende berührte, den Ton ihrer ganzen Länge, G, zu Gehör, so liess die zweite Taste, welche, wie in dem oben gegebenen Beispiel, die Saite um ein Neuntel verkürzte, acht Neuntel derselben in dem Ton A erklingen. Die dritte Taste verkürzte die Saite in gleicher Weise um ein Fünftel, und die in Schwingung gesetzten vier Fünftel erklangen sodann in dem Tone H; u. s. f.

Vielleicht hat schon Guido von Arezzo (um 1025), der sich, wie es scheint, zuerst des Monochordes beim Gesangunterricht bediente, um dem Schüler die verschiedenen Tonverhältnisse zu Gehör zu bringen, dies Instrument mit einem einfachen Tastenwerk solcher Art versehen, oder es dergestalt bereits vorgefunden. In der ersten Lehre, welche er demjenigen, der Musik lernen will, in seinem Microloge (Gerbert, script. eccl. de Mus. Tom. II., pag. 4) ertheilt, empfiehlt er nachdrücklich „die Hand im Gebrauche des Monochordes zu üben“.[1] Das blosse Verschieben des Steges unter der Saite dieses Instrumentes hätte indessen wohl keine besondere Fertigkeit der Hand erfordert, und um dem Gesangesschüler einen bestimmten Begriff von den Tonverhältnissen einer Melodie zu geben, genügte sicher ein Instrument nicht, bei welchem für jeden besonderen Ton der letzteren das Zeit raubende Umsetzen des Steges nothwendig war.

Die Saiten sowohl als die Tasten des Monochordes wurden nach und nach vermehrt, denn um die sämmtlichen Töne des Guidonischen Systems hören zu lassen, bedurfte man schon einer Anzahl von 22 Tasten, die in der Folge noch bei Weitem nicht zureichten. Den Namen Monochord aber führte diese Gattung von Clavieren noch im 16. Jahrhundert,[2] wo man anfing die Instrumente, welche den

[1] „Igitur qui nostram disciplinam petit, aliquantos cantus nostris notis descriptos addiscat, in monochordi usu manum exerceat,“ etc.

[2] Nicola Vicentino zählt unter die Tasteninstrumente seiner Zeit auch das Monochord in seinem 1555 zu Rom erschienenen Werke: L'antica musica ridotta alla moderna prattica, pag. 103[b]. Zarlino rechnet in seinen Istitutioni harmoniche vom Jahre 1558 die Monochorde ebenfalls zu den modernen Instru-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

besprochenen Ursprung erkennen liessen, auch Monachord, Manichord etc., und im Allgemeinen Clavichord zu nennen.

Die 22 Plectra, Claves oder Tasten der älteren Clavichordia waren von weisser Farbe und gaben eine diatonische Folge der Töne vom grossen G bis zum zweigestrichenen e an. Nur die oberen zwei Octaven hatten zwischen a und h beide noch eine schwarze Taste für den Ton b. Sieben Saiten reichten damals hin, diese 22 Töne hören zu lassen. Sie waren in dem tiefsten Tone dieses Instrumentes, G, gestimmt, welchen die betreffende erste Taste angab, indem sie die ganze Länge der ersten Saite erklingen liess.[1] Die folgende Taste verkürzte durch ihren „Bund“ oder breiten Metallstift dieselbe erste Saite beim Anschlagen um ein Neuntel und gab demgemäss den Ton A an. Die dritte Taste verkürzte auf gleiche Weise dieselbe Saite um ein Fünftel und gab somit den Ton H an. Erst die vierte Taste schlug die zweite Saite an, indem ihr Bund oder Steg sie um ein Viertel verkürzte, also nur drei Viertel derselben in dem Tone C erklingen liess; u. s. f. In den höheren Octaven, wo z. B. nur ein Viertel der Saite erklingen sollte, würden die andern drei Viertel lauter geklungen haben als der erforderte kleinere Theil; man wand deshalb um jenen Theil der Saite, der nicht mitklingen sollte, einen Tuchstreifen und hemmte dadurch die Schwingung desselben.

Da, wie gesagt, die Töne G, A und H von derselben Saite erzeugt wurden, so konnten diese auch niemals gleichzeitig auftreten und die Töne G und C bildeten deshalb in der Tiefe den ersten Zusammenklang. Dagegen bot dies unvollkommene Clavichord einen Vortheil dar, welcher uns die lange Dauer seiner Stimmung erklären kann. Hatte nämlich der Instrumentenmacher, wie es scheint anfangs der

menten. Er sagt daselbst Cap. 41, pag. 125: Et se bene nel mostrato Monochordo (dem einsaitigen Instrumente) si ritrovano le forme vere ed naturali di tutte quelle consonanze, che sono possibili da ritrovare, per questo non dovemo credere, che nelli moderni istrumenti, come sono Organi, Clavocembali, Arpichordi, Monochordi ed altri ancora tali consonanze si ritrovino nella loro vera ed natural forma. Vergleiche auch pag. 97; den Schluss von Cap. 27; ebenso pag. 344, woselbst er sagt: Er (der Kunstjünger) muss, wenn auch nicht vollkommen, so doch genügend das Monochord oder das Arpichord spielen können.

[1] Auch bei späterer Vermehrung der Saiten waren diese sämmtlich im unisono gestimmt. Den Beweis dafür finden wir weiterhin bei Besprechung des erwähnten Werkes von Virdung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tischler,[1] die Bünde oder Stege der Tasten genau auf die gehörige Stelle gesetzt, so war es nur nöthig, alle Saiten stets im Einklange gestimmt zu erhalten, um die damals noch untemperirte diatonische Tonleiter so rein wie möglich angeben zu können.

Bei wachsender Ausbildung der Harmonie aber wurde es nothwendig, die Saiten des Clavichords wenigstens um so viele zu vermehren, dass alle Consonanzen der damals noch allein gebrauchten diatonischen Kirchentöne zusammenklingend gehört werden konnten. Doch selbst als noch später Clavichordia verfertigt wurden, deren Tasten die Töne in chromatischer Folge angaben, wobei sodann die weissen und schwarzen Claves wie bei der heutigen Claviatur abwechselten, berührten noch immer 3 bis 4 Tasten mit ihren Tangenten nur eine Saite in verschiedenem Abstande von ihrem Ende. Es währte lange Zeit, bis man endlich ein sogenanntes „bündfreies“ Clavier herstellte, welches für jede seiner Tasten eine bestimmte Saite erhalten hatte.

Die Clavichorde mit den im Einklange gestimmten Saiten finden wir noch im 16. Jahrhundert allgemein in Gebrauch. Es sind die, welche Virdung 1511 beschrieb und Zarlino 1558 Monochorde nannte. Bei dem Tonreichthum chromatischer Instrumente von grösserem Umfang aber musste das Unisono der Saiten und die vielen Bünde der Tasten sehr unbequem werden. Man brachte deshalb nach dem Muster der Clavicymbel des 15. Jahrhunderts auch bei den Clavichorden einen hölzernen Steg unter den Saiten an, der das Rechteck des Instruments schräg durchschnitt, und auf welchem kurze Metallstifte standen, gegen welche die Saiten beim Anspannen gedrückt und bis zu den höchsten Tönen allmälig verkürzt wurden. Jetzt konnte man den oberen Tönen zweckmässigere, kürzere und dünnere, wie den tieferen längere und stärkere Saiten zuertheilen, aber mit dem Aufheben des Einklanges der Saiten und der Beseitigung der Alleinherrschaft der diatonischen Kirchentöne begann auch das alle Theoretiker und praktische Musiker in Thätigkeit setzende Suchen nach einer Regel, den immermehr Boden gewinnenden weltlichen Tonarten ebenfalls eine möglichst reine Stimmung zu verschaffen. Ein weiterhin folgendes Capitel wird diesen wichtigen Umstand ausführlich behandeln.

Das Clavichord behielt auch bei Vermehrung seiner Saiten und

[1] „Das Clavicordium und andere instrument, wie man dye machen soll, das wil ich nit beschreiben, dann das trifft mer dye architectur oder das hantwerch der schreyner an, dann dye musicam.“ Virdung, 1511.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tasten und fortschreitender Verbesserung seines Tones durch passendere Resonanzböden und die Saiten berührende Tangenten, seine ursprüngliche Form bei, nämlich die eines länglich viereckigen Kastens, der anfangs auf ein Möbel gesetzt, in der Folge aber mit eigenen Füssen versehen wurde. Wir finden diese aus dem Monochord hervorgegangene Gattung von Clavieren noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo das Hammerclavier oder Pianoforte alle früheren Gattungen nach und nach verschwinden liess.

Ursprung des Clavicymbels.

Psalter und Cymbal.

Die besprochenen Clavichorde hatten, auch bei letzter Vervollkommnung, nur einen leisen, schüchternen Ton. Man kam deshalb schon seit ihrem allgemeiner werdenden Gebrauch auf den Gedanken, ein Instrument herzustellen, dessen Saiten durch schärfere Tangenten in lebendigere Schwingung gesetzt werden konnten, um dadurch einen kräftigeren und bestimmteren Ton zu gewinnen.

Von vielsaitigen Instrumenten, die dazu dienen konnten, mit einem Tastenwerk in Verbindung gesetzt zu werden, kannte man im Mittelalter ausser der Harfe unter andern auch die hier besonders in Betracht kommenden Tonwerkzeuge: das Psalterium und das Cymbal.

Das in dreieckiger, viereckiger oder geschweifter Form vorkommende, harfenähnliche Psalterium wurde an einem Bande um den Hals getragen oder zum Gebrauche auf ein Möbel gesetzt. Die Saiten desselben wurden mit den Fingern, mit einem Stifte oder mit Federkielen, welche in Ringen an den Händen des Spielers befestigt waren, angerissen. Aehnliche Instrumente, bei denen jedoch die Saiten mit zwei Klöppeln oder hölzernen Hämmerchen angeschlagen wurden, kamen mit dem Psalterium gleichzeitig unter folgenden Namen vor: Dulcimer, Sambuca, Barbitus, Tympanum, Symphonie, Spinett (fr. espinette) und Cymbalum.

Der nächste Vorgänger des Clavicymbels, das Cymbal oder Hackbrett, wurde auch deutsches Psalterium (salterio tedesco) genannt. Es hatte einen grellen, schneidenden Klang und bestand aus einem viereckigen Kasten, auf welchem Metallsaiten mit Wirbeln befestigt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und in diatonischer Folge gestimmt waren. Anfangs hatte es einen Umfang von zwei bis drei Octaven, später von vieren, deren Töne, vom grossen C anfangend, in chromatischer Folge aufwärts stiegen und einen zwei- oder dreichörigen Bezug hatten. In den Händen des Spielers befanden sich zwei Holzklöppel, die bei späterer Ausbildung an dem einen Ende mit Tuch überzogen waren, um einen weniger scharfen Ton hervorbringen zu können. Seit dem 18. Jahrhundert finden wir es fast nur noch in den Händen der Bauern in Kleinrussland und der Zigeuner in Ungarn; die Hauptinstrumente der letzteren bilden noch heute das Cymbal und die Geige.

Die Zeit, wann man dem Psalter und dem vielleicht aus diesem entstandenen Cymbal Tasten oder Claves hinzufügte, deren Tangenten statt der Finger oder Holzklöppel des Spielers die Saiten des Instrumentes in Schwingung zu setzen hatten, lässt sich nur annähernd durch Nachrichten älterer Schriftsteller bestimmen. Aus denselben geht zugleich hervor, dass die Clavichorde oder Monochorde die frühesten Claviere überhaupt waren, denen später erst die Clavicymbeln folgten. Zunächst wird folgender Bericht eines glaubwürdigen Autors von Wichtigkeit für uns sein.

Der berühmte Philologe J. C. Scaliger, geboren im Jahre 1484, hielt sich bis zu seinem zwei und vierzigsten Jahre in Oberitalien auf. Er erzählt in seinem Werke: Poetices libri VII, Lyon 1561, cap. 48, dass der zur Zeit des Verfalles der altgriechischen Musik lebende Simius das mit 35 Saiten versehene Instrument Simicon erfunden habe, welches denjenigen Instrumenten den Ursprung gab, die vom Volke Monochorde genannt wurden, bei denen nämlich die Töne durch geordnete, von unten gegen die Saiten springende Plectren (Tangenten) hervorgebracht wurden. Später habe man diesen Plectren spitze Rabenfedern beigegeben, um von den Metallsaiten bestimmtere Töne zu erhalten. In seinen Knabenjahren sei dies Instrument Clavicymbalum und Harpichordum, dann aber nach jenen spitzen Federn Spinett genannt worden.[1] (Vergl. die Anmerkung am Schlusse des Textes.)

Die von Scaliger erwähnten Clavicymbeln erschienen anfangs in viereckigem Format, seit dem 17. Jahrhundert aber zeigten die

[1] Fuit et Simii commentum illud, quod ab eo Simicum appellatum, quinque et triginta constabat chordis; a quibus eorum origo, quos nunc monochordos vulgus vocat, in quibus ordine digesta plectra subsilientia reddunt sonos. Additae deinde plectris corvinarum pennarum cuspides: ex aereis filis expressiorem eliciunt harmoniam. Me puero Clavicymbalum et Harpichordum nunc ab illis mucronibus Spinetam nominant.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

grösseren derselben fast stets die heutige Flügelform. Diese kommen unter folgenden Namen vor: Flügel, Kielflügel, Harpichord, Steertstück, Schweinskopf,[1] und wurden, aufrecht stehend, Clavicytherium genannt. In kleinerer, drei- oder viereckiger Form hatten die Clavicymbeln besondere Namen, und anfangs keine eigenen Füsse, sondern sie wurden, gleich den ersten Clavichorden, auf ein passendes Möbel gesetzt; so z. B. das Spinett und das Virginal. Diese kleineren Instrumente hatten gewöhnlich einen beschränkteren Tonumfang als die Flügel, und liessen oft nur deren höhere Octaven hören. In Italien verstand man unter dem allgemeinen Namen „Cembalo“ stets das Clavicembalo oder Gravecembalo. Zu den grösseren Arten derselben gehörten das Arpicordo, zu den kleineren das Spinetto, Buonaccordo und Virginale. Auch in Frankreich begriff man unter dem allgemeinen Namen „Clavecin“ oder „Clavessin“ gewöhnlich nur das Clavicymbalum, während die gebräuchlichste kleinere Art Espinette oder Épinette genannt wurde. In England wurde der Name Harpsichord den grösseren, und Virginal den kleineren Clavicymbeln beigelegt.

Der allgemeine Name „Clavier“ galt in Deutschland stets dem hier besonders cultivirten Clavichorde. Die früheren Namen dieser Gattung waren, wie zum Theil schon angegeben: Monocordo, Monacordo, Manicordo und Cembalo clavicordo. In Frankreich nannte man sie: Manicorde, Manicordion und Clavicorde. Eine lateinische Handschrift aus dem 15. Jahrhundert beschreibt das Dulce melos oder Dulcimer als ein Clavichord, welches ebensoviel Saiten als Tasten hatte, und dessen Tangenten nicht aus Metallstiften, sondern aus Holzklötzchen bestanden.[2]

Bevor wir die Geschichte beider Gattungen von Clavieren weiterführen, wird es zweckmässig sein, die charakteristischen Unterschiede derselben in gedrängter Fassung anzugeben.

Bei den Clavichorden konnte der Spieler durch sanfteres oder kräftigeres Anschlagen der Tasten den Ton leiser oder stärker hören lassen; bei den Clavicymbeln, den Flügeln und Spinetten dagegen riss der Federkiel die Saite jederzeit gleich kräftig an und liess demnach wohl einen scharfen Umriss, aber keine Schattirung der Töne zu. Bei den ersteren konnten die Töne abgestossen oder gebunden

[1] S. Adlung, Mus. mech. org. II, 113, 114.

[2] S. Fétis, Hist. générale de la Musique, Paris, F. Didot. 1876. Tom. V, pag. 202, 203.

ZENEAKADÉMIA

auftreten, bei den letzteren aber wurde stets ein Staccato und Abreissen einzelner Töne oder voller Accorde gehört. Das Clavichord war wegen seiner feinen Tonnüancen und wegen des nur ihm eigenthümlichen Bebens, welches durch Hin- und Herschieben des Fingers auf der Taste hervorgebracht werden konnte, unter der Hand eines guten Spielers des höchsten Ausdrucks fähig, der Kielflügel dagegen behielt stets seinen einförmigen, durchdringenden Klang und wurde deshalb besonders zu Concerten mit Orchesterbegleitung, oder zur Begleitung von Gesangeschören gebraucht.

Das im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts auftretende Pianoforte wurde erst nach und nach zu einer Vollkommenheit gebracht, welche die guten Eigenschaften seiner beiden Vorgänger in sich vereinigte; das Clavichord blieb deshalb noch bis zum 19. Jahrhundert das im Allgemeinen von Meistern und Schülern in Deutschland bevorzugte Tasteninstrument.

Nachrichten aus dem 16. und 17. Jahrhundert über die Claviere.

In den folgenden Auszügen aus älteren Druckwerken werden wir die frühesten Belege und Bekräftigungen der bisher gegebenen Nachrichten über den Ursprung und die weitere Ausbildung des Clavichordes sowohl wie des Clavicymbels wahrnehmen. Wir werden beide Gattungen von Clavieren schon seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts in praktischer Brauchbarkeit vorfinden, die verschiedene innere Einrichtung derselben näher betrachten und über den dadurch bedingten verschiedenen Ursprung derselben eine grössere Bestimmtheit erlangen.

Ein überaus seltenes Buch, und zwar das älteste hierher gehörige gedruckte Werk, führt den Titel: Musica getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung Priesters von Amberg. Aus der Vorrede „geben zu Basel uff zinstag Margarethe Tusent funff hundert und XI Jar“ (1511) ersehen wir, dass es den verdeutschten Auszug eines grösseren lateinischen Werkes desselben Verfassers bildet. Es ist mit vielen sauberen Holzschnitten versehen und in Form von Gesprächen zwischen dem Verfasser Sebastian und seinem Freunde Andreas Silvanus abgefasst. Dies Buch ist zwar schon öfter citirt, aber wie es scheint, niemals erschöpfend benutzt worden, denn es enthält namentlich über die älteren Claviere so viele bisher unbeachtet gebliebene Aufschlüsse, dass es von Interesse sein wird, den Priester

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sebastian in dem Folgenden grösstentheils selbst sprechen zu lassen. Er beginnt seine Belehrungen, indem er die Instrumentalmusik in drei Geschlechte eintheilt: 1) in Saitenspiele; 2) in die durch Wind tönenden Instrumente; 3) in die aus Metall oder anderen klingenden Materien verfertigten Tonwerkzeuge. Er spricht sodann von dem Geschlecht der Saitenspiele und bemerkt, dass etliche derselben Schlüssel (Claves) hätten, nach denen man sie regulirt und dann den Regeln nach spielen lernt. In solcher Weise seien die Instrumente mit den Clavieren (Claviaturen). Es folgen jetzt die Abbildungen vier verschiedener Arten von Clavieren. Die ersten drei: Clavicordium, Clavicimbalum und Virginal, erscheinen in Form von niedrigen, länglich viereckigen Kasten, deren Deckel durch Stützen offen gehalten werden, um die innere Einrichtung der Saiten beobachten zu können. Die vierte Abbildung: Claviciterium zeigt einen in die Höhe gerichteten (aufrecht stehenden) Kielflügel, der, wie die ersteren Instrumente, nicht mit Füssen versehen ist, also jenen gleich auf ein passendes Möbel gesetzt werden musste. Die Tasten scheinen bei allen diesen Clavieren ohne jede Unterlage, frei aus der vorderen Seite derselben herauszustehen, und ihre Eintheilung in weisse Unter- und schwarze Obertasten ist noch heute dieselbe geblieben.

Das Clavicordium hat nur 7 Saiten von gleicher Länge für seine 38 Tasten, welche den Umfang der Männer- und Frauenstimmen von A bis $\overline{\overline{h}}$ in chromatischer Folge einnehmen.[1]

Bei dem Clavicimbalum, Virginale und Claviciterium verkürzen sich die Saiten, welche in gleicher Anzahl wie die Tasten vorhanden sind, nach der Höhe zu, und über das aufrecht stehende Claviciterium gibt Virdung folgende Auskunft: Dies ist dem Virginale gleich, hat aber andere Saiten von Schafdärmen und Nägel, die es harfen machen, hat auch Federkiele wie das Virginal; es ist neulich erfunden und ich habe deren nur eins gesehen.

Zu den weiterhin folgenden Abbildungen eines vier- und eines dreieckigen Psalteriums, deren jedes 10 Saiten hat, bemerkt unser Verfasser: Das Psalterium, welches noch in Uebung ist, habe ich nie anders als dreieckig gesehen. Aber ich glaube, dass das Virginale einst nach dem Psalterio erdacht und gemacht worden sei, obgleich man es jetzt mit Schlüsseln (Claves) greift und schlägt und

[1] Fétis giebt in seiner Hist. de la Musique, Tom. V, pag. 201 denselben Umfang und dieselbe Beschreibung von Clavieren des 15. und 16. Jahrhunderts, jedoch nicht nach unserer Quelle.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

mit Federkielen versieht; obwohl dasselbige auch die Form eines langen Kastens, gleich dem eines Clavicordiums erhält, so ist es doch eher mit dem Psalterium als mit dem Clavicord zu vergleichen, seitdem man zu jeglichem Schlüssel eine besondere Saite haben muss; eine jede folgende Saite muss auch höher als die vorhergehende gezogen und in demselben Verhältniss auch kürzer werden. Die sich dergestalt verkürzenden Saiten bilden deshalb auch in dem (viereckigen) Kasten (des Instrumentes) einen Triangel. Es ist aber auch nicht seltsam, dass das Psalterium Hieronimi viereckig ist, denn nicht an der Form eines Instrumentes, sondern nur an dessen Saitenbezug und Stimmung ist Etwas gelegen. Weiterhin giebt Virdung seinem Freunde den Rath: Zum Ersten nimm für Dich das Clavicordium, darnach die Laute und zum dritten die Flöten, denn was Du auf dem Clavicordio lernst, das kannst Du dann auch gut und leicht auf der Orgel, dem Clavicimbel, dem Virginale und auf allen anderen clavierten Instrumenten spielen.

Auf dem Bogen E 1) bemerkt Sebastian: „Hie facht es an zu lernen“ und fährt sodann fort: Das Clavicordium ist es, glaube ich, welches Guido Aretinus wegen der einen Saite Monocordum genannt und nach dem diatonischen Geschlechte allein ausgezählt oder ausgemessen, beschrieben und regulirt hat. — Wer aber darnach derjenige gewesen sei, der erfunden oder erdacht hat, dass man nach derselben Mensur auf jeglichem Punkte einen Schlüssel gemacht, welcher die Saite eben gerade auf demselben Ziele oder Punkte anschlägt und alsdann eben diese Stimme (diesen Ton) und keine andre bringt, als die ihr auf demselben Punkte die natürliche Mensur zu geben gebeut, das konnt' ich nie erfahren. Ebenso weiss ich nicht, wer das Instrument nach diesen Schlüsseln Clavicordium getauft oder genannt habe. — Andreas fragt sodann, wieviel Tasten und Saiten das Clavicordium haben solle, und Sebastian antwortet: „Ich kann Dir keine Anzahl sagen, die es haben müsse, da aber das Instrument von dem Monochord herkommt, so dächt ich, man könne soviel Saiten aufziehen als man wolle.“

A. „Wenn es aber mehr als eine Saite hat, so kann es doch nicht mehr Monocordium heissen, sondern nach der Zahl der Saiten, Tetracordum, Pentacordum etc.“

S. „Daran liegt Nichts, dass der Saiten viele sind, aber daran liegt Alles, es seien nun viel oder wenig Saiten auf dem Instrument, so schau, dass sie allesammt ein unisonum haben, oder eine gleiche Stimmung, keine höher noch niederer denn die andre.“

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A. „Warum muss das sein?“

S. „Da die Eintheilung des ganzen Monocordes nur für Eine Saite dienet, und es wären deren mehrere, die nicht gleiche Stimmung hätten, so würde die Mensur zu denselben ganz falsch werden und eine unrechte Stimmung hervorbringen.“

A. „So wäre demnach Eine Saite für das Clavicord hinreichend?“

S. „Nein, es müssen deren nothwendigerweise mehr als eine sein, da man auf einer Saite allein simul et semel, oder zugleich mit einander, keine Consonanz erklingen lassen kann, sondern nur nach einander. Deshalb gebraucht man nothwendigerweise viele Saiten, damit man mit zweien, dreien, vieren oder mehr Stimmen die Süssigkeit der zusammenklingenden Consonanzen darauf hören könne.“

A. „Wieviel Schlüssel (Tasten) muss es denn haben?“

S. „Als Guido von dem Monocordo geschrieben hat, nahm er nur das diatonische Geschlecht allein, und deshalb hatte das Clavicordium lange Zeit nicht mehr als 20 Schlüssel.“

In dem Holzschnitt, den Virdung hier einschaltet, sind 20 weisse Tasten, und für die in den beiden oberen Octaven befindlichen Töne b und b zwei schwarze Tasten vorhanden, so dass derselbe nicht, wie der Autor sagt 20, sondern 22 Tasten aufzeigt. [1]

Sebastian fährt sodann fort: „Nachher aber sind Andre gekommen und haben das noch subtiler gemacht, haben auch den Boetium gelesen und das Monochord nach dem chromatischen Geschlecht eingetheilt. — Jetzt macht man die Clavicorde gerade von drei Octaven, einige jedoch noch eine Taste und einen Halbton mehr, so dass jetzt gewöhnlich für beide (diatonische und chromatische) Geschlechte 38 Tasten (vom tiefen F der Männer- bis zum hohen g der Frauenstimmen) gefunden werden.“

Die letzten hierher gehörigen Bemerkungen des Priesters von Amberg sind die folgenden: „Man macht nun auch eine andere Austheilung der Clavicordia, darum wollte ich anfangs keine Saitenanzahl angeben. Gemeinlich aber macht man jetzt 3 Saiten auf ein Chor, damit wenn einmal eine Saite springt, man nicht mit Spielen auf-

[1] Die Ursache dieses bei Erwähnung des guidonischen Systems auch in anderen älteren Schriften vorkommenden Widerspruchs liegt darin, dass in den Hexachorden, welche Guido seinem Systeme zu Grunde legte, stets nur das harte ♮ (B quadratum, unser heutiges ♮) oder das weiche b (B rotundum) genommen wurde. Das System bestand demnach ohne seine beiden b aus 20 Tönen, und umfasste ebensoviel Töne, wenn statt der ♮ die b eintraten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hören müsse. Jeder Chor hat gewöhnlich 3 Tasten, die an denselben anschlagen, so dass nur diejenigen beiden Tasten (Töne) nicht zusammen angeschlagen werden können, welche dissoniren würden. Man macht auch etliche leere Chöre, an die gar keine Taste anschlägt — der Resonanz wegen. Messing lautet von Natur grob, Stahl aber fein („cleyn"), deshalb bezieht man die unteren Chöre mit messingenen, die oberen mit stählernen Saiten. Die Tuchstreifen, so zwischen die Chöre der Saiten geflochten sind, nehmen den Saiten das Kesseln und Nachhallen, so dass die Saiten nicht länger klingen, als man auf der Taste ungefähr ein Tempus [1] aushält. Hebt man aber den Finger von der Taste, so hört der Ton auf, auch bei den Läufen („läufflin") — das machen die Tüchlein."

Fünf und zwanzig Jahre später wurde das so eben besprochene Buch mit Beibehaltung der in demselben befindlichen Holzschnitte, doch mit Zusätzen und einem neuen Anhange versehen, unter folgendem Titel in lateinischer Sprache herausgegeben: Musurgia seu praxis Musicae. Illius primo quae Instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio Argentino duobus Libris absoluta. — Argentorati apud Joannem Schottum Anno Christi 1536.

Dass schon damals die Claviere als die vollkommensten aller Tonwerkzeuge angesehen wurden, geht aus der folgenden Bemerkung des Luscinius über dieselben deutlich hervor: „Alle diese Instrumente haben Tasten (so heissen sie nämlich), welche die Saiten an verschiedenen Stellen berühren; während dieselben mit den Händen in Bewegung gesetzt werden, lösen sie den vollen Wohlklang der Harmonien, so dass man Nichts weiter wünschen kann, was sich jenen Instrumenten noch hinzufügen liesse". [2]

In den Jahren 1615 und 1619 gab Michael Praetorius sein aus drei Theilen bestehendes: Syntagma musicum heraus, dem 1620 noch ein Theatrum instrumentorum mit 120 Abbildungen verschiedener Tonwerkzeuge folgte. Der Autor kannte und benutzte das Werk von Virdung, wir entnehmen ihm deshalb nur, was er im zweiten Theile: de Organographia, über die Vervollkommnung der Claviere bis zu seiner Zeit mittheilt.

1 Das heisst einen Pulsschlag.

2 „Omnia haec instrumenta habent plectra (sic enim illa vocant) chordas diversis in locis contrectantia: quae dum manibus agitantur, universum rei harmonicae concentum absolvunt: ita nihil ultra desyderare queas, quod illis instrumentis possit accedere".

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Anfangs, so berichtet Praetorius im 36. Capitel, wären für die Clavichordia nicht mehr denn 20 Claves allein, in genere diatonico, gemacht worden, darunter nur zween schwarze Claves: b und $\overline{\overline{b}}$ gewesen. Hernach aber habe man nach dem genere chromatico mehr semitonia dazu gebracht, so dass der Umfang von F, G, Gis an, bis $\overline{f}$, $\overline{fis}$ gewesen. Jetzt aber, bemerkt er, fingen alle Symphonien und Clavichordia unten von C an und endigten in $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{c}}$, $\overline{d}$, auch wohl in $\overline{\overline{f}}$.

Das Fundament aller clavierten Instrumente ist ihm das Clavichordium, giebt auch nicht so viel Mühe mit dem Befiedern und Umstimmen. Es werden oftmals Clavichordia gefunden, fährt er fort, so man Jahr und Tag nicht stimmen darf. In allen Clavichordien werden allezeit 2, 3, bisweilen auch 4 Claves (welche propter dissonantiam nicht auf einmal angerührt werden müssen) zu einem Chor Saiten gebraucht.

Von den übrigen Clavieren seiner Zeit giebt Praetorius noch folgende Nachrichten:

Eine Symphony, wie denn auch ein Clavicymbalum, Virginale und Spinett, wird im gemein von den meisten ohne unterscheyd mit dem Wort Instrument (wiewol gar unrecht) genennet.

Spinetta ist ein klein viereckigt Instrument, das um eine Octav oder Quint höher gestimmt ist, als der rechte Thon, und die man über oder in die grosse Instrumente zu setzen pflegt. Die grosse viereckete sowol als die kleine werden in Italia Spinetto, in England Virginal, in Frankreich Espinette genennet.

Clavicymbalum oder Gravecymbalum ist ein lenglicht Instrument, wird von etlichen Flügel, weil es also formirt ist, von etlichen, sed male, ein Schweinskopf genennet, weil so spitzig wie ein wilder Schweinskopf fornen an zugehet. Es ist von starkem, hellen, fast lieblichern Resonantz und Laut, mehr als die andern, wegen der doppelten, dreifachen, ja auch vierfältigen Saiten, wie ich dann eins gesehen, welches 2 aequal, eine Quint und ein Octavlin von eitel Saiten gehabt hat und gar wol lieblich und prächtig in einander geklungen.

Ich habe zu Prag beim (Organisten) Herrn Carl Luyton ein Clavicymbel (Clavicymbalum universale seu perfectum) gesehen, berichtet Praetorius weiterhin, welches vor dreissig Jahren (also um 1589) in Wien sehr sauber und fleissig gemacht worden war, mit aequal Saiten, in welchem nicht allein alle Semitonia, wie b, cis, dis, fis, gis verdoppelt, sondern auch zwischen e und f noch ein sonderlich semi- oder semitonium gewesen, welches beim genere enharmonico

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nothwendig gewesen sein muss, so dass es also in den 4 Octaven von C bis dreigestrichen c, in Allem 77 Claves gehabt hat. [1]

Unter den Abbildungen, die Praetorius in seinem Theatrum instrumentorum mittheilt, befinden sich Claviere von vier-, fünf- und sechsseitiger Form, worunter ein Clavicymbel, „so eine Quart tiefer als Chor-Thon“ steht, in Flügelform; ferner ein Octav-Spinett und ein Octav-Clavichord von einer ihrem Umfange von nur 3 Octaven entsprechenden kleinen Form, sowie ein länglich vierseitiges „gemein Clavichord“ von 4 Octaven (von E bis zum dreigestrichenen e) und gleichlangen Saiten.

Ueber den Zustand der Claviere in Italien giebt das 1695 zu Perugia erschienene Werk von G. A. A. Bontempi: Historia musica, pag. 47 einige Auskunft. Wir erfahren durch dasselbe, dass Girólamo Zenti die neusten Clavicembali erfunden hätte. Ihre Form sei die eines fast gleichseitigen Dreiecks; sie hätten 2 Tastaturen und 2 bis 3 Register, nähmen wenig Platz ein und klängen doch ebenso stark wie die langen Clavicembali. Bontempi bemerkt ferner, dass sich die Claviatur der neuen Instrumente nach rechts und nach links einen Ton höher oder tiefer habe verschieben lassen, welche Einrichtung jedoch ohne Zweck gewesen sei, so lange die Claviere in der Octav zu 13 Tasten nur 13 Saiten gehabt hätten. Als man aber der Octav 13 Tasten und 15 Saiten, d. h. zwei Saiten ohne Tasten zutheilte, welche die Töne zwischen dis und e und zwischen gis und a angaben und beim Verschieben der Claviatur von der einen oder der andern Taste gebraucht werden konnten, da hätten diese Instrumente auch „den letzten Grad ihrer Vollkommenheit erreicht“.

Die von Bontempi erwähnten Zwischentöne waren allerdings nöthig, um die Tonverhältnisse auch in den durch die Verschiebung der Claviatur entstehenden neuen Tonarten erträglich rein auftreten zu lassen, da die Stimmung aller bisher besprochenen Claviere der heutigen gleichschwebenden Temperatur noch ermangelte.

[1] Mehr als dreissig Jahre früher wurden schon ähnliche chromatisch-enharmonische Tasteninstrumente hergestellt, und sodann beschrieben von Nicola Vicentino in seinem 1555 in Rom erschienen, bereits angeführten Werke: L'antica musica, ridotta alla moderna prattica; sowie von Zarlino in seinen ebenfalls schon erwähnten, 1558 zu Venedig herausgegebenen: Istitutioni harmoniche, pag. 140. Die Abbildung eines solchen Claviers in Flügelform finden wir daselbst pag. 141.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Saitenstimmung der Claviere.

Gleich- und ungleichschwebende Temperatur.

Die Unmöglichkeit, ein durchaus reines Tonsystem aufzustellen, ist eine bekannte, mathematisch bewiesene Thatsache. Schon bei der folgenden Reihe von reinen Quinten (2:3):

as es b | f c g d a e h | fis cis gis

bilden, abgesehen von der Ungleichheit der daraus zu entnehmenden Terzen, Sexten und übrigen Intervalle, die Töne as und gis keine reine Octav, denn der Ton gis ist um $^{74}/_{73}$ höher als as. Wollte man die Reihe der reinen Quinten auch bis ins Unendliche fortsetzen, so würde dennoch niemals ein Ton erlangt werden, welcher zu einem der ihm vorangegangenen Töne das Verhältniss einer reinen Octav (1:2) zeigte. Das Ohr erträgt aber gerade bei der Octav nicht die geringste Abweichung, eine Thatsache, welche schon die sich gegenüberstehenden Theoretiker des Alterthums Pythagoras und Aristoxenus, sowie deren Anhänger, anerkannt haben.

Die Pythagoräer hielten bei Aufstellung eines Tonsystems die Reinheit der Quarten (3:4) und der Quinten (2:3) fest.

Quarten: H E A D G C F.

Quinten: F C G D A E H.

Aus diesen festbestimmten Tönen bildeten sie das diatonische Tetrachord:

H C D E

sowie die verbundenen Tetrachorde:

H C D E F G A,

denen später noch ein Ganzton (8:9) in der Tiefe hinzugefügt wurde:

A, H C D E F G A.....

Bei diesem „reinen diatonischen Tonsystem“ erhielten die Quarten, Quinten und Octaven ihre natürlichen Verhältnisse, nicht aber die grossen Terzen (4:5), die kleinen Terzen (5:6), und deren Umkehrungen, die kleinen und grossen Sexten.

Aristoxenus erkannte nicht den nur nach Zahlen bestimmenden Verstand allein als Richter in Sachen der Tonkunst an, sondern gab hierbei dem Gehöre den Vorzug. Dieser Theoretiker (um 320 v. Chr.) suchte das pythagoräische System dadurch für den Musiker

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

praktischer einzurichten, dass er das Tetrachord in 30 gleiche Theile zerlegte und jedem Halbtone 6, jedem Ganztone 12 derselben zumass:

Diatonisch: H C D E
6 12 12

Chromatisch: H C Des E.
6 6 18

Als man, wie oben gezeigt, die Tetrachorde bis zur Octav erweiterte, wurde nach dem Verfahren des Aristoxenus die Octav in 12 unter sich völlig gleiche Halbtöne getheilt. Die Quinten aber wurden zugleich um $^1/_{12}$ eines diatonischen Comma's[1] vermindert, denn nur hierdurch konnte die reine Octav bei dem nunmehr zwölfstufigen Tonsystem erlangt werden.

Aristoxenus ist somit der erste Theoretiker, welcher der Musik ein „gleichschwebend temperirtes Tonsystem“ zu Grunde legte, obwohl es erst mehr als zwei tausend Jahre später nach vielen heftigen Kämpfen eine allgemeine praktische Anwendung fand.

Seit dem 11. Jahrhundert wurden, namentlich von Guido von Arezzo und den ihm folgenden Theoretikern, die Versuche wieder aufgenommen, ein System festzustellen, welches wenigstens den Tonverhältnissen der damals allein herrschenden diatonischen Kirchentöne eine genügende Reinheit zu verschaffen im Stande wäre. Die verschiedenen Eintheilungen des Monochordes, welche von Guido zu diesem Zwecke vorgeschlagen wurden, nehmen jedoch auf reine Terzen und Sexten keine Rücksicht, weil diese Intervalle im 11. Jahrhundert und noch lange Zeit nachher als Dissonanzen galten.[2]

Als aber seit dem 15. Jahrhundert die Tonsätze harmonisch gefälliger und verständlicher auftraten, reichte, selbst bei Anwendung der bis gegen 1700 fast noch allgemein gebräuchlichen Kirchenton-

[1] Zwölf zusammenhängende Quinten überschreiten die Octav ihres Ausgangstones um ein „Comma“. Jede der Quinten muss also um $^1/_{12}$ dieses kleinen Intervalles verringert oder temperirt werden, um schliesslich die reine Octav zu erlangen.

[2] Der erste Theoretiker, welcher den consonirenden Charakter der Terzen erkannte, war Franco von Cöln, im 13. Jahrhundert (?). Er nennt als „vollkommene“ Consonanzen den Einklang und die Octav, als mittlere die Quint und die Quart und als „unvollkommene“ die grosse und die kleine Terz. Joannes de Muris, im 14. Jahrhundert, zählt ebenfalls die grosse und kleine Terz zu den unvollkommenen Consonanzen, fügt diesen aber noch die grosse Sext hinzu. Philippe de Vitry, ein Zeitgenosse von de Muris, bezeichnet endlich die grosse und kleine Terz sowie die grosse und kleine Sext als „unvollkommene Consonanzen“.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

arten, eine Stimmung nach reinen Quinten und Quarten, ohne Rücksicht auf den Wohlklang der Terzen und Sexten, nicht aus. Auch waren die Theoretiker nunmehr gezwungen den Sängern zu erlauben, gewisse Noten in ihren Stimmen chromatisch zu erhöhen oder zu vertiefen, um darin vorkommende melodische Härten, wie den Tritonus f—h oder die sogenannte falsche Quint h—f zu vermeiden und um bei „vollkommenen Schlüssen“ den Leiteton (subsemitonium modi) zu erlangen, da die Componisten noch nicht wagten, die Reinheit ihrer diatonischen Tonsätze durch chromatische Zeichen zu trüben.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts traten die „Chromatiker“ (Zarlino, Ist. harmon. 3. parte, cap. 80) immer kühner auf, und es zeigte sich das Bedürfniss, den Clavieren und ähnlichen schon chromatisch eingetheilten Tasteninstrumenten eine Stimmung zu verschaffen, bei welcher den Terzen und Sexten ebenfalls eine erträgliche Reinheit zugemessen würde, da diesen endlich von den Theoretikern eine Stelle als „unvollkommene Consonanzen“ eingeräumt worden war.

Die Clavierstimmer, damals die Clavierspieler selbst, hatten ihrem Gehöre nach schon gesucht, den chromatischen Tasteninstrumenten eine befriedigend reine Temperatur zu verschaffen. Jetzt aber fingen auch die Theoretiker an, dazu geeignete, festere Regeln aufzustellen.

Der Florentiner Piero Aron, dessen klar und präcis geschriebenes Werk: Toscanello in Musica vom Jahre 1523 bis 1562 fünf Auflagen erlebte,[1] giebt im 40. Capitel desselben die Eintheilung des Claviers, welches er Monachord nennt, in Töne und in natürliche und zufällige Halbtöne, behandelt im 41. Capitel die Temperatur (participatione) dieses „Instrumentes“ und giebt eine Anweisung, dasselbe zu stimmen. Er bemerkt, dass alles früher über diesen Gegenstand Geschriebene selbst den Gelehrten schwer verständlich sei, und giebt zuvörderst die Beschreibung des Claviers seiner Zeit, wie folgt: In dem „Instrumento organico“ seien, nach gewöhnlicher Ordnung, 29 natürliche Töne, dem allgemeinen Gebrauche nach „weisse Tasten“ genannt, und 18 zufällige (accidentali) Töne, „schwarze Tasten oder Halbtöne“ genannt. Das Instrument umfasste, vom tiefen F der Männerstimmen an, 4 Octaven mit allen Tönen in chromatischer Folge, wobei nur in der Tiefe die beiden schwarzen Tasten für die Töne Fis und Gis

[1] Der Venetianer Ausgabe von 1529 entnehme ich meine Mittheilungen; sie stehen Cap. XL: Divisione del Monachordo per tuoni, et semituoni naturali et accidentali, ferner Cap. XLI: De la participatione et modo d'acordare l'instrumento.

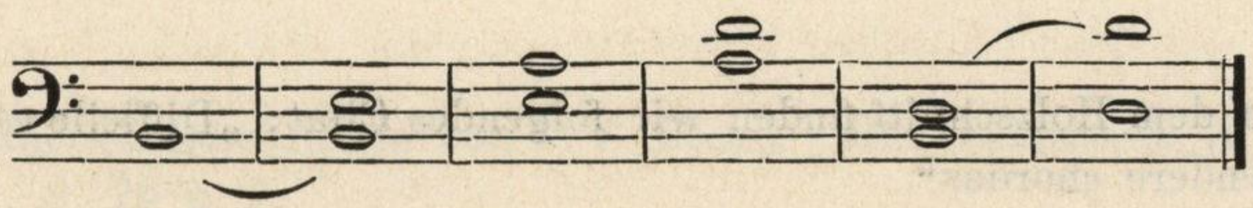
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

fehlten. Arons Anweisung zum Stimmen des Claviers ist folgende: Man stimme zuerst den Ton C, nach einer willkürlich gewählten Intonation (con quella intonatione che a te piacerà), sodann die höhere reine Octav dieses Tones und dessen reine grosse Terz E; ferner die Quint C—G, jedoch etwas kleiner als rein, ebenso auch die Quint G—D; nun die Octav des letzteren Tones und die Quinten D—A, A—E und E—H, jedoch ebenfalls etwas geringer als rein, also etwas zu tief und nicht ganz perfect. Jetzt nehme man vom Tone C die Quint F abwärts, stimme diese jedoch, im Gegentheil zu den übrigen, etwas höher als rein, um „die rechte und gute Temperatur und Stimmung zu erlangen.“ Nunmehr stimme man die Quinten B unter F, sowie Es unter B auf gleiche Weise wie die Quint F—C; die noch übrigen Halbtöne (schwarzen Tasten) aber nach Terzen; so den Ton Cis, indem man A und E anschlägt, ebenso Fis zu D und A passend, u. s. f. bis endlich die übrigen Octaven gestimmt werden, und man dergestalt die wahre Temperatur erlangt.

Zarlino, der scharfsinnigste Theoretiker seiner Zeit, welcher während zweier Jahrhunderte als Autorität für alle Zweige der Musik galt, giebt in seinem oben angeführten Werke ebenfalls eine auf die Theilung der Saite des Monochordes gegründete Anweisung zur Temperatur der Tasteninstrumente.

In den Orgeln, Clavocembali, Arpichordi, Monochordi und andern modernen Instrumenten, so berichtet er, werden die Consonanzen nicht in ihren natürlichen, reinen Verhältnissen vorgefunden, sondern von den Musikern beim Stimmen derselben temperirt, d. h. nach Bedürfniss vergrössert oder verkleinert, ohne jedoch dadurch das Gehör zu beleidigen. Dies Verfahren: temperamento, von den Neueren „participatione“ genannt, wird angewandt, um die Intervalle der grossen und der kleinen Terzen, welche von den Alten noch nicht zu den Consonanzen gezählt wurden, ebenfalls als solche erscheinen zu lassen.

Die erste Anweisung Zarlino's, eine möglichst reine Temperatur der Töne des diatonischen Klanggeschlechts zu erzielen, ist folgende: Stimmt man die Quarten H—e, e—a, a—$\bar{d}$ nach ihrem reinen Verhältniss (3 : 4), hierauf die reine kleine Terz (5 : 6) H—d, so bilden die Töne d—$\bar{d}$ keine reine Octav, deren Verhältniss 1 : 2 ist:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Unterschied zwischen d und $\bar{d}$ bildet ein Comma; dies wird in 7 Theile zerlegt, welche dergestalt unter die 7 Intervalle der 8 Töne der Octav zu vertheilen sind, dass schliesslich die beiden verschieden klingenden Töne d—$\bar{d}$ sich zu einem einzigen verschmelzen.

Die Octav, lehrt Zarlino, darf stets nur rein auftreten. Sie besteht aus einer Quint und einer Quart; die erstere wird um $^2/_7$ des Comma's verkleinert, die letztere um ebensoviel vergrössert. Die reine Quint besteht aus einer grossen und einer kleinen Terz; jede derselben wird um $^1/_7$ verkleinert, und demnach jede grosse und kleine Sext um ebensoviel vergrössert. Die grosse Terz besteht aus einem grossen und einem kleinen Ganzton; der grosse wird um $^4/_7$ verkleinert, der kleine um $^3/_7$ vergrössert. Die kleine Terz besteht aus einem grossen Halbton und einem grossen Ganzton; der erstere wird um $^3/_7$ vergrössert, der letztere, wie bemerkt, um $^4/_7$ verkleinert.

Zarlino erwähnt ferner, dass er seines Wissens der Erste gewesen sei, der von dem Temperamento gehandelt und Regeln dafür aufgestellt habe.

In dem genannten Werke giebt er weiterhin Anleitung, wie ein Clavicembalo eingerichtet werden müsse, um nicht allein das diatonische, sondern auch das chromatische und das enharmonische Klanggeschlecht zu Gehör zu bringen.

Im Jahre 1548 liess Zarlino in Venedig von dem ausgezeichneten Verfertiger solcher Instrumente, Dominico Pesarese, ein „Clavocembalo“ bauen, dessen Abbildung er pag. 141 giebt.[1] Es zeigt die heutige Flügelform und umfasst zwei Octaven der Männerstimmen vom A der grossen Octav an. Die unteren, weissen Tasten sind wie bei unsern Clavieren eingerichtet, zwischen den Tönen h und c, ebenso zwischen e und f aber liegt noch eine weisse Obertaste, und zwischen den übrigen Tönen liegen zwei Obertasten, von denen immer die eine schwarz, die andere weiss ist, so dass im Raume einer jeden Octav, nicht wie bei uns 12, sondern 19 verschiedene Töne liegen. Aber, bemerkt unser Theoretiker, hätte man auch noch mehr Töne hinzufügen wollen, so würde man dennoch niemals eine völlige Reinheit aller Intervalle damit erzielt haben, und ebenso wenig im Stande gewesen sein, angenehmere Zusammenklänge darauf hervorzubringen, als die bis dahin bekannten.

[1] Neben dem Holzschnitt finden wir folgendes Citat: „Difficile est, nisi docto homini tot tendere chordas“.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wir haben schon früher bemerkt, dass in Italien sowohl, wie in Deutschland verschiedene Versuche gemacht wurden, um dergleichen „Arcicembali“ und „Universalinstrumente“ herzustellen, denen durch chromatische und enharmonische Tasten eine möglichst reine Temperatur verschafft werden sollte. Der Florentiner F. Nigetti ist vielleicht der Letzte, welcher um 1650 ein solches „Cembalo onnicordo“, oder auch „Proteus“ genanntes Instrument herstellte, das mit fünf stufenweise über einander liegenden Claviaturen und vielen Registern versehen war. Auf demselben konnte man, wie gesagt wird, die enharmonischen Töne unterscheiden und alle Tonarten ausführen, ohne auf ungehörige Dissonanzen zu stossen.

Das Unpraktische der schwierigen Bauart und Stimmung dieser Claviere liess dieselben jederzeit bald wieder in den Hintergrund treten, ihren Hauptzweck aber, die verschiedenen Tonarten in möglichst gleicher Reinheit hören zu lassen, suchte man auf andere Weise zu erreichen.

Seit dem 16. Jahrhundert erschienen nämlich, besonders in Deutschland, vielfache Vorschläge zu einer erträglichen Stimmung der mit 12 verschiedenen Tönen in der Octav versehenen Tasteninstrumente. So bringt unter Anderm der Organist E. N. Ammerbach zu Leipzig in seiner 1571 daselbst herausgegebenen „Orgel oder Instrument-Tabulatur“[1] im 5. Capitel eine Anweisung zum Reinstimmen der Claviere. Er fügt zunächst dem grossen F eine „gute Octav“ F—f hinzu und lässt dann die Quint f—$\overline{c}$, die Quint c—$\overline{g}$, von $\overline{c}$ abwärts die kleine Terz a, ferner die Octav a—$\overline{a}$, von letzterem Ton abwärts die Quint $\overline{a}$—d, ebenso die Quint $\overline{d}$—g, die kleine Terz $\overline{g}$—$\overline{e}$ und die grosse Terz g—h der kleinen Octav stimmen. Man kann, bemerkt er, im Discant oder im Bass anfangen und die übrigen Octaven nach den gewonnenen Tönen stimmen. Die noch fehlenden Töne cis, fis, gis werden endlich als grosse Terzen, und die Töne b und dis (es) als kleine Terzen den betreffenden schon gestimmten Tönen aufwärts hinzugefügt. Stimmt man jetzt noch eine Octav nach der andern, so ist, nach seiner Meinung, das Clavier recht wohl gestimmt.

Dass bei Ammerbachs reiner Stimmung der Quinten auch die übrigen Intervalle nicht ebenfalls natürlich rein auftreten konnten, wurde man bald gewahr. Im 17. Jahrhundert erschienen deshalb

[1] Ausführlich beschrieben von C. F. Becker: Die Hausmusik in Deutschland, Leipzig 1840, S. 20 u. f.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zahlreiche Anweisungen zu ungleich schwebenden Temperaturen, die gewisse Intervalle zwar vollkommen rein, andere dagegen bedeutend temperirt hören liessen. Doch erst im 18. Jahrhundert gelang es, eine gleichschwebend temperirte Stimmung aufzustellen und einzuführen, bei welcher zwar die Octaven allein völlig rein, die übrigen Intervalle aber nur wenig von ihrer mathematischen Reinheit abweichend erschienen.

Hochverdienstvolle Schriftsteller über die Temperatur der Tasteninstrumente waren Andreas Werkmeister (1645—1706), Organist zu Halberstadt, und Joh. Georg Neidhardt, Capellmeister zu Königsberg. Werkmeister war zugleich einer der Ersten, der mit Erfolg gegen den Gebrauch der Kirchentöne, welche schon längst nicht mehr in ihrer ursprünglichen Reinheit gebraucht wurden, ankämpfte. In seiner 1698 in Aschersleben herausgegebenen Schrift: Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wohl könne tractiret werden und ein jeder, so nur ein wenig Wissenschaft von der Musik und Clavier hat, denselben vor sich selbst erlernen könne, sagt er S. 50: „Man könnte auch in heutiger Composition gar wohl mit zween modis auskommen, wann denn dieselben auff das temperirte Clavier appliciret und auf einen jeden Clavem, einen modum, so insgemein dur, und alsdann einen, so moll genennet wird, gerichtet werden, dann hat man 24 triades harmonicas und kann das Clavier durch den circul durchgegangen werden.“ — „Jedoch müssen die zween Modi“ (schreibt er weiterhin) „nach heutiger Arth, ihre Richtigkeit in dem ambitu, repercussion, clausulis formalibus etc. behalten: damit nicht eine Unordnung möchte einreissen.“ — „Es haben bereits die alten Musici, auf ihre Arth, ihre digressiones gehabt, und dennoch haben sie selbe Ordnung, so in der Music durch die Modos erhalten worden, gleichsam vor ein Heiligthum gehalten, und obschon die heutigen Musici noch frembder kommen mit ihren digressionen, so behalten sie doch noch einen gewissen Modum als eine Normam, oder Richtschnur, damit sie in der Ordnung bleiben und nicht das Hunderste durch das Tausende mischen.“ — „Alle digressiones oder Veränderungen müssen mit Raison geschehen, da dann ein Incipiente auff gute probate Autores Achtung haben, und nicht alsbald nach seinem Gänse-Kopffe so was hinmachen muss, was ihm beliebt, und die edle Music zerstümmeln, verderben und in Verachtung bringen: das sind wohl ungerathene Kinder und Wechselbälge, wie der Seel. Lutherus die Missbräucher der Music nennet. Ja alles so nicht nach dem Grunde der Natur

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

eingerichtet ist, das ist monstrose und untüchtig. Summa wie es itzo alles verwirret in der Welt hergehet, so ist es itziger Zeit mit der Music beschaffen: was fein und wol lautet, wird verworffen, was falsch und übel klinget, wird aestimiret. Verwirrete Gemüther lieben verwirrete Music, und machen die Gemüther der Zuhörer wild und verwirret: wie solches unterschiedliche kluge und gelehrte Männer beweisen."

Nach diesen zornerfüllten Ausfällen wider die unnatürlichen Neuerungen und Wagnisse in der Musik seiner Zeit, die wir zu allen Zeiten von den bedeutendsten Theoretikern wiederholt finden, giebt Werkmeister S. 64 einen kurzen Unterricht, wie man ein Clavier stimmen und wohl temperiren könne, den ich hier gedrängt folgen lasse.

Wer nach dem diatonisch chromatischen Genus, welches heutigen Tages am meisten gebraucht wird, stimmen, zwölf Claves in einer Octav temperiren, und das ganze Clavier hiernach einrichten will, der kann zum Fundament nach Belieben das ungestrichene c im Chor- oder Cammerton[1] nehmen. Zu diesem die reine Octav $\bar{c}$, dann die Quint g, welche gegen c ein wenig herunterschweben muss. Nach dem Ton g stimme man $\bar{d}$, ebenfalls gegen g herunter schwebend. Jetzt von $\bar{d}$ die Octav abwärts ganz rein, zu diesem d die Quint a, gleichfalls abwärts schwebend; zum a die Quint $\bar{e}$, ein gar weniges herunter schwebend. Man halte jetzt dieses $\bar{e}$ gegen $\bar{c}$ oder c. Ist diese Terz erträglich, und nicht gar zu stark in die Höhe gehend, so stimmt die erste Probe richtig, denn alle grossen Terzen müssen gegen den unteren Clavem über sich schweben. Ist aber der Ton $\bar{e}$ allzu scharf oder zu hoch, so müssen die Quinten ein wenig corrigiret und niedergelassen werden, bis er leidlich in die Höhe schwebt. Diesem $\bar{e}$ giebt man die untere reine Octav, stimmt dann die Quint e—h, wieder herunter schwebend, hierauf h als grosse Terz von g, wie oben und durch g—h—$\bar{d}$ zu probiren, um die Richtigkeit der Terz g—h als zweite Probe zu ermessen. Sodann stimmt man h—$\overline{fis}$, wieder gar weich herunter klingend; zu dem $\overline{fis}$ die reine Octav abwärts. Nun kann die Probe d—fis und $\bar{d}$—$\overline{fis}$ genommen werden, wobei fis gegen d wieder in die Höhe ziehen muss. Zu dem Tone fis stimmt man $\overline{cis}$ als ein wenig herabschwebende Quint; zu $\overline{cis}$ die untere Terz a, welche wie alle grosse Terzen heraufschweben

[1] Der Chorton war der der damaligen Orgeln und stand einen Ganzton höher als der Cammerton der weltlichen Musik.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

muss. Zu dem $\overline{cis}$ nimmt man die reine untere Octav cis, dann die Quint gis, fast rein. Als Probe dient die grosse Terz abwärts. Dies gis ist gewöhnlich gegen e etwas scharf, aber als as gebraucht (f—as—$\overline{c}$) kann es nicht anders sein. Zu dem gis wird die Quint $\overline{dis}$ gestimmt, welche ein klein wenig über sich schweben kann, um als grosse Terz h—$\overline{dis}$ und als grosse Terz dis (es)—g leidlich zu consoniren. Zu $\overline{dis}$ kommt die reine Octav dis abwärts, hierauf die Quint dis(es)—b, welche auch etwas über sich schweben kann, damit die grosse Terz b—$\overline{d}$ leidlich werde. Zu dem Ton b stimmt man $\overline{f}$, wieder ein wenig über sich schwebend oder gar rein, jenachdem sich die untere Octav f zu dem $\overline{c}$ und zu f—a—$\overline{c}$ als letzte Probe halten wird. Sollte eine oder die andere Quint zu hoch oder zu niedrig sein, so muss dies allezeit corrigirt werden. Die noch übrigen Töne des Claviers werden schliesslich als reine Octaven schon gestimmter Töne vollendet.

Bestimmter und wissenschaftlicher fasste der oben erwähnte Neidhardt unsern Gegenstand auf. Seine erste Schrift hierüber führt den, ihren Inhalt angebenden Titel: Beste und leichteste Temperatur des Monochordi, vermittelst welcher das heutiges Tages bräuchliche Genus diatonico-chromaticum also eingerichtet wird, dass alle Intervalle nach gehöriger Proportion, einerlei Schwebung überkommen, und sich daher die Modi regulares in alle und jede Claves, in einer angenehmen Gleichheit transponiren lassen: wobei vorhero von dem Ursprunge der musikalischen Proportionen, den Generibus musicis, deren Fehlern und Unzulänglichkeit anderer Verbesserungen gehandelt wird. Alles aus mathematischen Gründen gründlich, ordentlich, deutlich und kürzlich, bei Academischen Nebenstunden aufgesetzt. Jena, 1706.

Dieser Abhandlung liess der Verfasser später noch mehrere, stets die vorangegangenen verbessernde folgen, die alle bezweckten, eine gleichschwebende Temperatur aufzustellen.

Auch Mattheson empfiehlt in seinem Buche: Das beschützte Orchestre, Hamburg, 1717, S. 85, eine gleichschwebende Temperatur der Claviere, und fasst seine Ansicht darüber in dem vollkommenen Capellmeister, ebd. 1739, S. 55, wie folgt zusammen:

„Die Temperatur ist — — eine solche Abmessung der Intervalle auf dem Clavier, dadurch dem einen von seiner Richtigkeit was abgenommen, dem andern was zugelegt wird, damit sie alle zusammen in möglichster Eintracht bleiben mögen. Man nimmt also die Temperatur des Claviers aus Noth zur Hand, weil sich auf diesem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Instrument weder mit dem Athem, noch mit den Fingern die geringste Mässigung treffen lässt; welches hingegen die menschliche Stimme und alle andre klingende Werkzeuge, nach ihrer Art, gar wol zulassen.“ — „Nur bloss die Claviere und Harffen allein, als abgetheilte und abgemessene Spiel-Zeuge, sind dieser Schwierigkeit unterworffen, dass man bey ihrer Stimmung seine Zuflucht zur Temperatur nehmen muss, wovon in vielen Büchern ein solches Wesen gemacht wird, als ob der gantzen Welt Wolfahrt am eintzigen Clavier läge. Denn die menschlichen Stimmen, die geblasene, gestrichene etc. brauchen dieses Flickwercks so wenig, dass sie durch den Athem oder durch die Finger und andre natürliche Hülffs-Mittel — — das rechte Fleckgen treffen können. Da kann man nun leicht erachten, dass ein jeder Clavier- Orgel- oder Harffen-Stimmer diese Temperatur, wie es etwa seine Ohren so oder anders gewohnt sind, nach seinem Sinn einrichtet: denn die wenigsten unter diesen Leuten wissen Ursachen und Gründe anzuzeigen, Red und Antwort zu geben, wie und warum sie etwas thun. — — Die gemeinste Art aber der Temperaturen, welche endlich noch, auf das gröbste zu reden, so mit gehet, beruht auf folgenden dreyen Sätzen: 1. Die Octaven, kleine Sexten und kleine Tertzen müssen allenthalben rein sein. 2. Den grossen Sexten und den Quarten giebt man etwas zu. 3. Den Quinten und grossen Tertzen aber nimmt man etwas ab. Wie viel oder wie wenig dieses etwas seyn soll, das ist eine andre Frage, davon die wenigsten Instrumentstimmer etwas wissen.“

„Was aber die genauere Temperatur betrifft, so haben davon, vor andern, gründlich und mühselig geschrieben: Andreas Werkmeister, Johann Georg Neidhard, Johann Arnold Vockerodt, Christoph Albert Sinn etc. die ein Liebhaber bey Gelegenheit zu Rathe ziehen kann — — absonderlich lasse man sich den zweiten wol empfohlen sein.“

Der für die Theorie der Musik bahnbrechende Schriftsteller und Componist, J. P. Rameau zu Paris, gab auch unserm Gegenstande erst eine praktische Vollendung, die auch in Deutschland bald zu allgemeiner Anwendung gelangte. Sein erstes theoretisches Werk erschien 1722 zu Paris unter dem Titel: Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels. Eine deutliche Erklärung und Vereinfachung desselben: Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, von M. d'Alembert, folgte im Jahre 1752, und verschaffte jenem, vorher nur von Wenigen gewürdigten Theoretiker erst eine gerechte Anerkennung. In diesem Buche finden wir, Part. I., Ch. VII., §. 72., folgende Anleitung zum Temperiren der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tasteninstrumente, die alle vorangegangenen an gleicher Schwebung der Intervalle und an praktischer Brauchbarkeit übertrifft, und welcher die Clavierstimmer, den Hauptpunkten nach, heut noch Folge leisten.

Nimm, so lehrt Rameau — d'Alembert, irgend eine Taste des Claviers, z. B. C, stimme deren Quint, G, erst ganz rein, und vermindre sie dann unmerklich; von diesem G stimme die reine Quint D, und vermindre sie alsdann gleichfalls ein klein wenig; fahre in dieser Weise fort mit allen nach der Höhe zu folgenden Quinten. Gehen die Quinten zu viel nach der Höhe des Claviers, so stimme jedesmal deren reine Octav abwärts. Ist man bei den letzten Quinten, ais—eis und eis—his angelangt, so muss der letzte Ton, his, genau mit dem Anfangston C übereinstimmen oder dessen reine Octav bilden. Trifft dies zu, so kann man sicher sein, dass das Clavier gut gestimmt worden sei. Ist aber die letzte Quint, eis—his oder f—c, zu scharf, so sind die vorangestimmten Quinten oder einige derselben zu sehr verringert worden; ist im Gegentheil die letzte Quint zu schwach, so sind die vorigen Quinten nicht genug vermindert worden, und man muss, zurückgehend, den Fehler verbessern, bis nach diesem Verfahren alle 12 Töne der Octav richtig gestimmt sind. Man hat dann nur noch die Octaven derselben durchaus rein zu ziehen, um ein wohlgestimmtes Clavier aufweisen zu können.

Fried. Wilh. Marpurg, der d'Alemberts Werk im Jahre 1757 in deutscher Sprache herausgab, sagt (S. 35) in einer Anmerkung über Rameau's Temperatur:

„Wenn man in der (in Deutschland) gebräuchlichen Temperatur weniger veränderte Terzen, als in der des Hrn. Rameau seiner antrifft: so sind Gegentheils die Quinten desto falscher darinnen, und viele Terzen sind es auch, dergestalt, dass auf einem so gestimmten Claviere fünf bis sechs unerträgliche Tonarten vorkommen, worinnen man nichts executiren kann. Gegentheils sind in der Temperatur des Hrn. Rameau alle Tonarten gleich gut.“[1]

[1] Beiträge zur Literatur der Temperatur enthalten Adlungs Anlagen zur mus. Gelahrtheit, 2. Aufl., S. 318 bis 337, und desselben Mus. mech. organoedi, II, 22. In der systematisch-chronologischen Darstellung der musikalischen Literatur von C. F. Becker, zwei Lieferungen, Leipzig 1836 und 1838, worin Forkels ähnliches Werk enthalten ist, finden wir mehr als 85 Schriften aus den Jahren 1688 bis 1838 über Eintheilung des Monochords und über Stimmung und Temperatur der Tasteninstrumente verzeichnet; darunter die Arbeiten von Werkmeister, Neidhardt, Kirnberger, Abt Vogler, Marpurg, Türk und Scheibler. Des letzteren Erfindung, eine gleichschwebende Temperatur nach Stössen oder

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In neuester Zeit handelt H. Helmholtz in seinem Epoche machenden Werke: Die Lehre von den Tonempfindungen, welches vom Jahre 1862 bis 1877 in vier Auflagen zu Braunschweig erschien, gründlich und freisinnig von den Vortheilen und Nachtheilen der temperirten Stimmung der Tasteninstrumente.[1] Seinen stets auf eigene Versuche und Erfahrungen gestützten Lehren entnehme ich die folgenden:

„Wir haben gesehen, dass man von C durch 12 reine Quinten zum His kommt, welches sich von dem C nur um etwa $^1/_5$ einer halben Tonstufe, nämlich das Intervall $^{74}/_{73}$ unterscheidet. Ebenso gelangt man von C durch 12 Quinten abwärtsgehend zum Deses, welches um eben so viel tiefer als C ist, wie His höher ist. Setzt man also C = His = Deses, und vertheilt die kleine Abweichung von $^{74}/_{73}$ auf alle 12 Quinten jedes Zirkels gleichmässig, so wird jede Quinte um etwa $^1/_{60}$ einer halben Tonstufe unrein, eine Abweichung, die allerdings sehr klein ist. Dadurch ist alle Verschiedenheit der Tonstufen innerhalb einer Octave auf die zwölf Stufen zurückgeführt, wie wir sie in unseren modernen Tastaturinstrumenten haben.“ Weiterhin bemerkt der Autor hierzu noch: „die Terzen und Sexten der gleichschwebenden Temperatur liegen der reinen näher als die Pythagoräischen.“

„Darüber kann keine Frage sein,“ äussert Helmholtz später über unsern Gegenstand, „dass das System der temperirten Stimmung durch seine Einfachheit ganz ausserordentliche Vorzüge für die Instrumentalmusik hat, dass jedes andere System einen ausserordentlich viel complicirteren Mechanismus der Instrumente bedingen und ihre Handhabung beträchtlich erschweren würde, und dass daher die hohe Ausbildung der modernen Instrumentalmusik nur unter der Herrschaft des temperirten Stimmungssystems möglich geworden ist. Aber man muss nicht glauben, dass der Unterschied zwischen dem temperirten und dem

Schwebungen herzustellen, ist besonders durch die Abhandlung von Dr. Löhr: „Ueber die Scheibler'sche Erfindung“ erst bekannt und verständlich geworden. Der 1877 in Brüssel herausgegebene „Catalogue de la bibliothèque de F. J. Fétis“ enthält ebenfalls 39 Schriften über unsern Gegenstand in deutscher, französischer, englischer und italienischer Sprache. M. Hauptmann brachte 1863 in den Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft eine werthvolle Abhandlung über Temperatur.

[1] In der mir vorliegenden dritten Ausgabe zu finden: S. 489 bis 515, und Beilage XVIII, S. 631 bis 635. Der Hinweis zu Anfang des oben folgenden Citats bezieht sich auf S. 489.

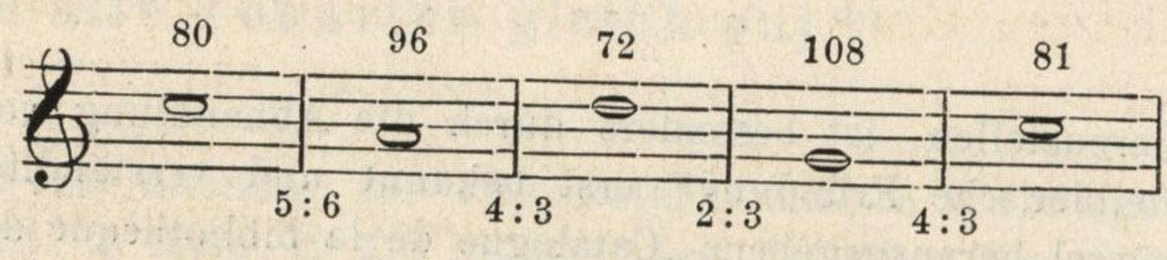
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

natürlichen System eine mathematische Spitzfindigkeit sei, die keinen praktischen Werth habe. Dass dieser Unterschied auch für die Ohren selbst wenig musikalischer Leute auffallend genug ist, zeigt die wirkliche Beobachtung an einem passend gestimmten Instrumente augenblicklich. Dass übrigens die älteren Musiker, welche noch an die reinen Intervalle des damals sehr sorgfältig eingeübten Gesanges gewöhnt waren, ebenso fühlten, sieht man sogleich, wenn man einen Blick auf musikalische Schriften aus der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18. Jahrhunderts wirft, in welcher Zeit über die Einführung der temperirten Stimmungen verschiedener Art hin und her gestritten wurde, wo man Methoden über Methoden ausdachte und wieder verwarf, um der Schwierigkeit zu entgehen, und die künstlichsten Formen für Instrumente ersann, um die enharmonischen Unterschiede der Tonstufen praktisch ausführen zu können.“

Ein mathematisch reines Tonsystem ist weder theoretisch aufzustellen, noch praktisch durchzuführen. Bei dem diatonischen System des Pythagoras stehen zwar die Quarten und Quinten, sowie alle Octaven in festbestimmten, reinen Verhältnissen, die aus den Tönen F C G D A E H gebildeten Terzen und Sexten aber weichen, wie wir gehört haben, von ihrer natürlichen Reinheit mehr ab, als die unserer gleichschwebenden Temperatur.

Wenn musikalisch begabte Sänger ohne Begleitung singen, so intoniren sie stets nur reine Intervalle, dagegen aber vermögen sie nicht, bei einer melodischen Reihe von Tönen oder einer Folge von rein ausgeführten Accorden, auf der zu Anfang des Gesanges angenommenen Tonhöhe zu verharren.

Schon das folgende kurze Beispiel liefert den Beweis, dass der die Intervalle desselben mathematisch rein intonirende Sänger bereits beim fünften Ton nicht mehr im Einklange mit dem gleichnamigen Anfangston stehen kann, sondern um $^{81}/_{80}$ gesunken sein muss.



Die unteren Zahlen geben hier die reinen Verhältnisse der Intervalle, die oberen die diesen entsprechende Eintheilung einer Saite an.

Werden die Sänger aber von einem gebildeten Orchester unterstützt, so tragen sie nicht nur die Melodien und vollen Accorde in natürlich reinen Intervallen vor, sondern verbleiben auch auf der im

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orchester festgestellten Tonhöhe. Denn die von Menschen regierten Orchesterinstrumente vermögen es, gleich den Sängern, zu reinen Quinten und Octaven auch reine Terzen und Sexten anzugeben oder diese Intervalle nach Bedürfniss um ein Weniges zu erhöhen oder zu vertiefen. Wenn aber sogenannte „enharmonische Uebergänge“ von Sängern und von Instrumentisten verletzend unrein ausgeführt werden, so ist dies stets die Schuld des Componisten, der hierbei zwei in keinem vernünftig zu fassenden Verwandtschaftsverhältniss zu einander stehende Tonarten widersinniger Weise als völlig gleiche neben einandergestellt hat. Nur das wohltemperirte Clavier kann dergleichen Tonartumwandlungen mit seinen feststehenden Tönen leicht und verständlich wiedergeben, weil der Zuhörer die Umwandlung gar nicht vernimmt, sondern die erstgehörte Harmonie weiter verfolgt, die ihn dann freilich auch in einen befriedigenden Hafen führen sollte, was leider häufig versäumt wird.

Wie es den ohne Begleitung vortragenden Sängern unmöglich ist, ein reines Tonsystem festzuhalten, ohne dabei die anfangs angenommene Tonhöhe zu verlassen, so kann andererseits das Clavier durch Vermehrung seiner Töne und Tasten niemals zu einer vollkommen reinen Stimmung gelangen. Die gleichschwebende Temperatur aber vermeidet diese beiden gefährlichen Klippen, und weicht so unmerklich von der reinen ab, dass unsere bedeutendsten Componisten das wohltemperirte Clavier jederzeit bevorzugt und ihm ihre inhaltschwersten Werke gewidmet haben.

Weitere Ausbildung des Clavichords und des Clavicymbels.

Mit dem im Jahre 1536 von Luscinius und 1695 von Bontempi gepriesenen „letzten Grade der Vollkommenheit des Claviers“ begnügte man sich in der Folge nicht, sondern war in Deutschland, Frankreich, Italien und England bemüht, dasselbe seinem Tonumfange, Tongehalte und seiner Spielart nach immer zweckmässiger und ansprechender zu gestalten. So stellte man die Saiten desselben bald von Messing, Stahl oder von Thierdärmen her; man veränderte und vergrösserte die Resonanzböden, gab jedem Tone zwei, drei oder auch vier gleichgestimmte Saiten oder Chöre und liess diese bald durch Metall-, bald durch Fischbein- oder Ledertangenten in Schwingung setzen. Ferner brachte man bei diesen Instrumenten zuweilen meh-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rere Claviaturen („Claviere“) an, von denen die eine häufig im Verhältniss einer Octav zur andern stand und welche einzeln oder „gekoppelt“ gebraucht werden konnten. Endlich versah man sie auch mit Zügen, Veränderungen und Registern, die den Ton dämpften oder verstärkten oder das Clavier mit einem Orgelwerk, sogar mit Glocken, Metallbecken und Pauken in Verbindung setzten.

Im 17. Jahrhundert liess man in Deutschland, woselbst die Clavichorde besonders cultivirt wurden, die Flügel häufig aus Frankreich kommen, und um das Jahr 1680 war der Instrumentenmacher Mietcke in Charlottenburg bei Berlin einer der Ersten, welchem es gelang, nach vielen Versuchen dieselben in ähnlicher Vollkommenheit herzustellen. Seine erste gelungene Arbeit gab er für einen französischen Flügel aus und erhielt dafür die Summe von 300 Thalern. Als es aber bekannt wurde, dass er selbst der Verfertiger dieser Instrumente sei, fielen sie im Preise und wurden, obschon allgemein als vorzüglich anerkannt, fortan nur mit 60 bis 80 Thalern bezahlt.

Der Zeitgenosse Mietcke's, welcher diese Thatsache schriftlich in das jetzt in meinem Besitze befindliche Exemplar des „Neu-Eröffneten Orchestre“ eingetragen hat, macht dabei auf S. 213 dieses Buchs aufmerksam, woselbst Mattheson rügt:

„Es ist gewiss bey uns in allen Sachen fast ein recht schimpfliches Wesen eingerissen, dass wir alles, was aus der Frembde kommt, nicht darum allezeit, weil es schön und gut, sondern bloss weil es frembd ist, unsern einheimischen Personen und Dingen, nicht weil sie etwan schlecht und recht, sondern eintzig und allein, weil sie bey uns zu Hause gehören, unbilliger Weise vorzuziehen Gefallen tragen: Creaturen, die bissweilen keinen Schuss wehrt, und sich bloss durch Intriguen oder Ränke einschleichen (wenn es nur Ausländer sind), hoch und in Ehren halten; hergegen, was in unserm eigenen Lande, in unserer Stadt, in unserem Hause sich mannichmahl befindet, ob es gleich, wenns beim Lichte besehen wird, vor andern excelliret, verachten und hindansetzen.“

In dem genannten, 1713 herausgegebenen Werke bemerkt Mattheson weiterhin (S. 262), dass die vollstimmigen Claviere Meister über alle andere Instrumente seien und dass die zwei Brüder Rücker (Ruckers?) aus Brabant in Verfertigung der viereckigen Clavicymbeln und der Flügel viel Glück und Reputation gehabt hätten; ebenso seien die sauberen und kostbaren Clavichorde des von Brocken, des Middelburg und des Fleischer mit ihren starken und hellen Resonanzen sehr geschätzt gewesen. Er sagt ferner, dass das Clavi-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cymbel mit seiner Université ein accompagnirendes, fast unentbehrliches Fundament zu Kirchen-, Theatral- und Cammer-Musik abgäbe, dass aber Hand- und Galanterie-Sachen, als da wären Ouverturen, Sonaten, Toccaten, Suiten u. s. f. am besten und reinlichsten auf einem guten Clavicordio herausgebracht würden, auf denen man die Singart viel deutlicher, mit Aushalten und Adouciren ausdrücken könne, als auf den allezeit gleich stark nachklingenden Flügeln und Epinetten. „Will Einer eine delicate Faust und reine Manier hören“ ruft er aus, „der führe seinen Candidaten zu einem sauberen Clavicordio; denn auf grossen, mit 3 bis 4 Zügen oder Registern versehenen Clavicymbeln werden dem Gehöre viele Brouillerien echappiren, und schwerlich wird man die Manieren mit Distinction vernehmen können.“

Bei den Clavichorden berührten, wie bemerkt, die Bunde oder Tangenten von 2 oder 3 nebeneinander liegenden Tasten eine und dieselbe Saite an verschiedenen Stellen, und gaben deshalb beim Anschlagen eben so viel verschiedene Töne an. Diese Töne konnten zwar nacheinander, niemals aber zusammenklingend auftreten. Alle unsern Gegenstand berührenden Schriften nennen D. T. Faber als denjenigen, der zuerst um das Jahr 1725 ein bundfreies Clavier hergestellt hätte, bei welchem jede Taste ihre eigene Saite oder ihr eigenes Saitenchor bekam. Diese Nachricht aber ist allein dem „Musikalischen Lexicon“ von Walther entnommen, welches 1732 herausgegeben wurde. Der betreffende Artikel sagt jedoch wörtlich: Faber (Daniel Tobias) Organist zu Craylsheim „hat ein Clavichordium erfunden, so durchgehends Bundfrey ist, und durch verschiedene Machinen sich dreimahl verändern lässt, so dass es 1) wie eine Laute, 2) wie ein, dem Resonanz nach ungedänfftes und 3) wie ein gedänfftes Glocken-Spiel klingt. S. den Coburgischen Zeitungs-Extract an. 1725 im April-Monath, p. 78“.

Wenn diese letztere Quelle nicht ausführlicher gefasst ist, so scheint die Erfindung Fabers entweder nur in dem „durchgehends“ bundfrei gearbeiteten Clavichord, oder sogar nur in den diesem beigegebenen Lauten- und Glockenzügen zu liegen. Denn es ist sehr wahrscheinlich, dass man schon vor dem Jahre jenes Zeitungsextractes gesucht hatte, den gerügten Uebelstand zu beseitigen.

Selbst in den durchgehends bundfreien Clavieren waren die Tasten noch in den sonderbarsten Krümmungen gearbeitet, um mit ihren Tangenten die ihnen bestimmte Saite berühren zu können. Erst dem Organisten K. Lemme, der gegen 1780 zu Braunschweig lebte, ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lang es, den Tasten eine gerade Führung und dadurch auch einen leichteren Anschlag zu geben. Er und sein Vater erfanden ferner im Jahre 1771 die gepressten Resonanzboden, nämlich doppelte Boden, die so zusammengefügt waren, dass sie nicht auseinander reissen konnten. Lemme baute auch Claviere von schönem starken Ton, in gefälliger, ovalrunder Form.

Das Pedal, welches der 1445 zu Venedig wirkende Organist Bernhard Murer, genannt Bernardino, für sein Instrument erfunden hatte,[1] um den Basstönen desselben durch Hinzufügung tieferer Octaven eine grössere Kraft zu verschaffen, wurde frühzeitig auch dem Clavier und dem Flügel beigegeben, die beide durch eine solche Unterstützung ebenfalls gewinnen mussten. Schon Virdung erwähnt 1511 desselben, wie wir gesehen haben, und Adlung beschreibt in seinen beiden oben angegebenen Werken die Clavichordien- und die Clavicymbelpedale ausführlich.

Die den Clavichorden zuweilen beigegebenen Züge oder Register wurden durch die Hände oder Füsse des Spielers regiert und waren bestimmt, den Ton des Instrumentes abzuschwächen oder zu verstärken. Das überhaupt nur leise ertönende Clavier wurde z. B. dadurch noch mehr gedämpft, dass man dessen Metalltangenten etwas breiter als gewöhnlich anfertigte und deren eine Hälfte sodann mit Leder oder mit Tuch überkappte. Der Cölestin- oder Lautenzug liess nun diese sanftere Hälfte die Saiten berühren, während ein Pantalon- oder Harfenzug schärfere Spitzen oder Metalldocken gegen die Saiten trieb.

In Deutschland bemühte man sich fortwährend, das hier allgemein benutzte Clavichord zu vervollkommnen, da der Flügel fast nur zur Unterstützung von Gesangeschören und selten als vom Orchester begleitetes Soloinstrument benutzt wurde. C. Ph. E. Bach hat unter anderm 1745 und 1752 Flügelconcerte herausgegeben.

In Frankreich waren die Clavecins und deren kleineres Format die Epinetten beliebter als die Clavichorde, und ihre Verbesserung beschäftigte hauptsächlich die Pariser Instrumentenmacher, welche dieselben auch oftmals nach dem Auslande hin verkauften.

Die Flügel hatten anfangs nur eine Tastatur wie die Spinette. Später gab man ihnen deren auch zwei, stufenweise übereinander liegende, und stellte sie sodann zugleich zweichörig her. Jede der beiden Saiten hatte bisweilen eine besondere Docke. Beim Benutzen

[1] S. Caffi, Storia della musica sacra, Venezia, 1855, Vol. II, pag. 14.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der oberen Claviatur wurde dann nur eine der Saiten angerissen, die untere aber koppelte die obere zugleich, setzte somit beide Saiten in Schwingung und liess den Flügel in verdoppelter Stärke erklingen, besonders wenn, wie oftmals geschah, das obere „Clavier“ eine Octav höher als das untere gestimmt worden war.

Eine der ältesten und renommirtesten Fabriken für Clavierbau, die der Familie Ruckers zu Antwerpen, wird von älteren deutschen, niederländischen, französischen und englischen Schriftstellern oftmals rühmend erwähnt.[1]

Der erste Meister derselben, Hans Ruckers, baute schon in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts Kielflügel und Spinette, die nach dem ausführlichen Berichte Hüllmandels, des berühmten Schülers von Em. Bach, alle früheren Instrumente dieser Art übertrafen. Er gab den Flügeln einen stärkeren, volleren und brillanteren Ton, indem er ihren zwei im Einklang gestimmten Saiten noch eine dritte, feinere und kürzere, in deren höherer Octav gestimmte Saite hinzufügte. Er nahm für die tiefen Töne Kupfersaiten, für die höheren Stahlsaiten, und erweiterte den Umfang der Flügel um vier Töne, indem er ihnen vier volle Octaven, vom Contra-C bis zum dreigestrichenen c gab. Ruckers theilte seinem Flügel ein zweites Clavier zu, und man konnte auf dem einen alle drei Saiten, auf dem andern eine einzige erklingen lassen. Eine besondere Aufmerksamkeit widmete er den breiteren oder engeren Fasern, sowie der Dicke der Resonanzboden, um einen möglichst weitausgebenden Ton zu erzielen, und brachte überhaupt die tiefen und die hohen Töne in ein den früheren Flügeln abgehendes harmonisches Verhältniss. Seine Claviere waren nicht nur in den Niederlanden gesucht und verbreitet, sondern wurden auch in zahlreichen Exemplaren nach Frankreich, Deutschland und England versandt.

Von diesem Hans Ruckers „le vieux“ besitzt das Museum des Pariser Conservatoriums der Musik unter Nr. 221 einen Flügel (clavecin) mit zwei Tastaturen vom Jahre 1590. Ein ähnliches Instrument zeigt Nr. 222 daselbst, welches von Hans Ruckers „le jeune“ verfertigt ist, und von dem die untere Saite des Deckels und das

[1] Vergl. W. de Burbure, Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers. Bruxelles, Hayez, 1863. — Fétis, Biogr. des Mus. VII, 246. — E. van der Straeten, la Mus. aux Pays-bas. Bruxelles, Muquardt, 1867, pag. 65 etc. — Encycl. méth., Musique, Paris, 1791, pag. 286. — Chouquet, le musée du conservat., Paris, Didot, 1875, pag. 46. — Burney, The present state of mus. in Germ. London, 1775, I. — Cramer, Magaz. I, 392.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vorsatzbrett mit vorzüglichen Gemälden von Meistern jener Zeit geschmückt sind. Von dem älteren Ruckers besass Fétis ein Spinett mit zwei Clavieren (épinette double), dessen oberes eine Octav höher als das untere gestimmt war; auch sie konnten einzeln oder „mit schönster Wirkung“ vereinigt gespielt werden. *Das Instrument hatte die Inschrift: Hans Ruckers me fecit Antverpiae, 1610.*

Drei Söhne des Gründers der besprochenen Firma hielten den glänzenden Ruf des Namens ihres Vaters lebendig; sie hiessen: Franz, geboren 1576; Hans, le jeune, geboren 1578, und André, getauft 1579, der später seinem Namen „le vieux“ hinzusetzte, zur Unterscheidung von seinem Sohne: André Ruckers le jeune. Die Instrumente dieses letzteren Meisters sollen die seiner Vorgänger noch an Fülle des Tons und gediegener Ausführung übertroffen haben. Die besten Maler Antwerpens, namentlich der Blumen- und Thiermaler Franck, schmückten dieselben mit sauber ausgeführten Gemälden, weshalb sie oft mit 3000 Francs bezahlt wurden. Diese Ausschmückungen aber wurden nachmals häufig die Ursache der Zerstörung jener Claviere, indem man sie von den Instrumenten ablöste und als selbständige Gemälde verwerthete.

Die in Antwerpen gebauten Flügel standen noch bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts in grossem Ansehen. Im Jahre 1750 eröffnete J. D. Dulcken, ein Hesse von Geburt, daselbst eine Fabrik, deren Claviere zu den besten jener Zeit gezählt wurden. Aus seiner Werkstatt ging J. P. Bull hervor, dessen Flügel mit 100 Ducaten verkauft und namentlich von Burney sehr gerühmt wurden. Der Letztere nennt sie „double harpsichords“ (Doppelflügel), worunter aber nur Flügel mit zwei Clavieren zu verstehen sind. Das Museum für Alterthümer zu Antwerpen besitzt einen solchen mit der Inschrift: Joannes Petrus Bull me fecit Antverpiae, anno 1779.

Um das zeitraubende und kostspielige Bekielen der Flügel zu vermeiden oder doch zu vereinfachen, wurden im 18. Jahrhundert in Deutschland, Frankreich und Italien vielfältige Versuche gemacht. So nahm der Instrumentenmacher Wiclef zu Anspach, um 1740, kleine Messingvorrichtungen statt der Federkiele. Er brachte bei seinen Flügeln auch Glocken an, die er durch Abdrehen rein abstimmte.

Von grösserem Einflusse waren jedoch die Clavecins à buffles oder en peau de buffle, welche der Niederländer Pascal Taskin im Jahre 1768 zu Paris erfand. Bei einem Register oder Zuge seines dreichörigen Flügels gebrauchte er nämlich Stückchen von Ochsenleder statt der Kiele, und der französische Anzeiger desselben rühmt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

davon: „il ne pince plus, mais il caresse la corde“, und sagt: seine süssen, sammetweichen Töne kann der Druck der Hand des Spielers nach Belieben anschwellen lassen. Durch verschiedene Züge, die der Druck der Kniee und später der Tritt der Füsse regierte, konnten die Kiele sowohl als die Büffeltangenten allein oder zusammen in Thätigkeit gesetzt, und die Saiten leiser oder stärker zum Tönen gebracht werden.

Der deutsche Berichterstatter, Capellmeister Vogler zu Paris, schreibt über die neue Erfindung: „Es sind Flügel von der ersten Güte. Jeder hat zwei Claviere mit 3 Saiten, die dritte als Octave gestimmt, mit dem Lautenzuge. Insofern unterscheiden sie sich nicht von andern Flügeln. Die neue Erfindung aber setzt diesem Zustande noch eine Reihe eines sogenannten Jeu de Buffle hinzu, wodurch der Bass eine nie gehörte contrabassmässige Pracht gewinnt“. — Der Preis war von 1500 bis zu 3000 livres. [1]

Dass Taskins Erfindung bekannt und auch ausserhalb Frankreichs bald nachgeahmt wurde, geht aus folgenden, weit über die Zeit der Erfindung des Pianoforte hinüber reichenden Nachrichten über deutsche und italienische Clavicymbeln hervor.

Die Flügel, welche der Instrumentenmacher Joh. Ch. Oesterlein seit dem Jahre 1773 zu Berlin verfertigte, waren sehr gesucht und weit verbreitet. Besonders beliebt waren die Flügel, welche er mit einer neu erfundenen Art von ledernen Tangenten versehen hatte. Das um 1778 zu Rom erfundene Cembalo angelico hatte ebenfalls Tangenten von Leder, die aber noch mit Sammet überzogen waren, um einen möglichst weichen Ton zu erlangen.

Im Jahre 1775 zeigte J. G. Wagner zu Dresden ein neu erfundenes „Clavecin royal“ an, welches in Clavierform gebaut war und dennoch die Stärke eines Flügels haben sollte. Es hatte vier Pedale, welche die Töne stark oder schwach erklingen lassen konnten, und die Harfe, Laute, das Pantalon und das Pianoforte nachahmen sollten. Sein Mitarbeiter, der ihn überlebende jüngere Bruder, Ch. Sal. Wagner, soll das Forte und das Piano an seinen Flügeln „vermittelst der Decke“ [2] erlangt, und ausserdem 3 Veränderungen ohne Pfeifen-

[1] S. La Borde, Essai sur la mus., 1780, I, 346 u. f. — Cramer, Magazin der Music, 1783, I, 209. — J. H. Mees, Abrégé hist. sur la mus. moderne etc. Bruxelles, 1828, pag. 60.

[2] Wahrscheinlich war dies die bei späterem Vorkommen auch „Crescendo“ genannte Vorrichtung, bei welcher über den Saiten eine dem Resonanzboden ähnliche Decke lag. Diese Decke bestand aus mehreren dünnen und schmalen Holz-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

werk angebracht haben, welche die Flöte, das Clavichord und das Fagott „bis zur Täuschung nachahmten“. Wie weit diese Täuschung ging, kann man daraus ersehen, dass der „Fagottzug“ z. B. eine schmale Papierrolle auf die tieferen Saiten senkte, wodurch diese beim Anschlag ihrer Tasten einen schnarrenden Ton hören liessen. Bis zum Jahre 1796 hatte er bereits 772 Flügel erbaut, von denen die schönsten gegen 600 Thaler kosteten.

Das Verschieben der Claviatur war schon im Anfange des 17. Jahrhunderts bekannt. Praetorius erwähnt in seinem Syntagma musicum vom Jahre 1614 eines Clavicymbels, dessen Taste C durch einen Zug unter Ces, Des, D, Es, Dis und E gerückt werden konnte und somit ein bequemes Mittel darbot, in diesem Umfang zu transponiren, und wegen der vorhandenen enharmonischen Töne auch eine möglichst reine Stimmung vernehmen zu lassen. Adlung beschreibt in seiner Mus. mech. organoedi, II, 107, ein solches Transponirclavicymbel ausführlich und lobt es besonders, weil man darauf den Chorton und durch „Schiebung des Claviers“ auch den $1^1/_2$ Ton tieferen rechten Kammerton haben könne.

Von den „Cimbali piegatori“ des Gioseppe Mendini im 17. Jahrhundert haben wir keine nähere Nachrichten, doch können wir einen Begriff von denselben bekommen durch die ihnen wahrscheinlich nicht nur dem Namen, sondern auch der Einrichtung nach ähnlichen „Clavecins brisés“, welche der Instrumentenmacher Marius im Jahre 1700 „erfand“. Von diesen ist nämlich ein Exemplar im Museum des Pariser Conservatoriums der Musik unter Nr. 224 noch vorhanden. Die drei Theile desselben finden, wenn übereinander gelegt, in einem kleinen Koffer Platz. Der Erfinder placirt dies Instrument, laut seiner Anzeige, sogar in eine Perückenschachtel, und giebt dessen Gewicht auf nur 10 bis 12 Pfund an. Von den Saiten, die durch metallene Tangenten in Schwingung gesetzt wurden, hatten die längsten nur 2 Fuss, aber wie er sagt, dennoch den Klang der Claviere von 7 Fuss Länge. Marius legte 1716 der Pariser Academie 4 Modelle von Hammerclavieren, „Clavecins à maillets“, vor, die wir später ausführlicher besprechen werden.

Im 18. Jahrhundert wurden überhaupt so viele „neue Erfindungen“ angezeigt, die den Klang der Clavichorde verstärken, den

platten, die durch einen Pedalzug fächerartig weit auseinander oder eng nebeneinander zu liegen kamen, wodurch der Schall der Saiten laut hervordringen oder durch die scheinbar geschlossene Decke erstickt werden konnte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Flügel mildern, den Ton und die Spielart der neu erfundenen Hammerclaviere verbessern und alle diese Instrumente durch „neue Veränderungen“, Register und Züge vervollkommnen sollten, dass die musikalischen Zeitschriften besondere, stehende Rubriken dafür offen hielten. Die von den Erfindern mit unzähligen Künsteleien ausgestatteten Claviere bekamen auffallende Namen, um Käufer für dieselben heranzuziehen, und die besten Clavierbauer jener Zeit hielten es für eine Ehrensache, ihren Instrumenten ebenfalls etwas Neues und Besonderes beizugeben. „Dass die Herren doch so gerne erfinden, solltens auch nur neue Namen sein!“ ruft Cramer deshalb 1783 aus, in seinem von dergleichen auffallenden Anzeigen erfüllten Magazin der Musik.

Das deutlich wahrzunehmende Streben, die Clavichorde und Flügel mit einem volleren, singenderen Ton auszustatten, war zugleich ein Kampf um das Dasein derselben. Das schon vor dem Jahre 1711 von Cristofori erfundene und seitdem sich immer wirksamer ausbildende Hammerclavier brachte jenem Streben die Erfüllung, den genannten, bisher allgemein geschätzten Instrumenten aber zugleich den Untergang.

Die Geschichte des Claviers darf die Anstrengungen, welche gemacht wurden, das Interesse für die älteren Claviere durch neue Verbesserungen und Veränderungen wach zu erhalten, nicht unbeachtet lassen. Es sollen deshalb die auffallendsten jener „Erfindungen“ in dem Folgenden kurz erwähnt werden, wenngleich dieselben grösstentheils bald wieder in Vergessenheit fielen, und nur wenige davon dem neuen Pianoforte zu Gute kamen.

Der um das Jahr 1718 in Hamburg lebende, schon oben von Mattheson lobend erwähnte Instrumentenmacher Joh. Christoph Fleischer war Erfinder des sogenannten Theorben-Flügels[1] von 16 Fuss-Ton, d. h. dessen Töne eine Octav tiefer standen als die der gewöhnlichen Claviere mit 8 Fuss-Ton. Dieser Contra-Flügel war mit drei Registern versehen, von denen zwei die Darmsaiten und eins die Metallsaiten desselben hören liessen. Er baute ferner auch Lautenclaviere von gewöhnlichem Tonumfange, welche zweichörig mit Darmsaiten bezogen waren, und liess sich seine Instrumente mit 60 bis 1000 Thalern bezahlen.

Franz Jacob Spath, zu Regensburg, überreichte im Jahr 1751 dem Kurfürsten zu Bonn einen „Tangenten-Flügel“ ohne Kiele

[1] Theorbe war der Name der grossen Basslaute.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mit 30 Veränderungen, und stellte 1770 sogar einen solchen mit 50 Veränderungen her, bei welchem Piano-, Forte-, Echo-, Flöten-, Darmsaiten-, Harfen- und andere Züge angebracht waren.

Forkel erwähnt in seiner Musikalischen Bibliothek, I, 298, dass der Clavierlehrer Mr. de Virbés zu Paris im Jahre 1771 ein „Clavecin acoustique“ erfunden hätte, welches 18 verschiedene Instrumente nachahmen konnte, und zwar blos mit den gewöhnlichen Saiten der Flügel. Diese Nachahmung sollte so genau sein, dass man eine Sinfonie darauf hat spielen können, die wie von einem grossen Orchester ausgeführt erklang; nur wurde, der Natur des Instruments nach, Alles als „pincé“ vernommen. Gegen 1777 kündigte de Virbés abermals ein neues Instrument an unter dem Namen: Clavecin harmonieux et céleste, welches ungefähr dieselbe Beschaffenheit hatte, 14 Instrumente, wie Laute, Harfe, Flöte, Oboe, Clarine, Fagott, Celestin, Harmonika u. a. imitirte, und die Töne pianissimo, crescendo und fortissimo hören lassen konnte.

Zu den Instrumentenmachern, welche sich bemühten, ihren gediegenen Arbeiten zugleich neue Erfindungen beizugeben, gehört auch J. G. Jürgensen, der um 1783 zu Schleswig lebte. Er verfertigte Clavichorde, die sich „an Sangbarkeit und Kraft den Friedericischen, Krämerschen, Lemmischen und denen von Möller in Copenhagen an die Seite stellen konnten“. Auch erfand er ein „Clavecin royal“, welches, wie er anzeigte, mittels zweier Züge und eben so vieler Pedale, nach dem Willen des Spielers, 12 Veränderungen mit dem Klange des Flügels, Fortepianos, der Harfe, Laute und anderer Instrumente darbot. Einer der Fusstritte brachte dabei durch Oeffnung der Bedeckung über den Saiten ein stärkeres forte hervor. Das Instrument war in Clavierform, $2^1/_4$ Elle lang, kaum eine Elle breit, und kostete 60 Ducaten. Jürgensen zeigte neben diesem Instrumente noch ein „Belsono real“ an, dessen 5 Züge durch ihre verschiedene Zusammenstellung über 48 Veränderungen ergeben sollten.

Forkel berichtet in der Musikalischen Bibliothek vom Jahre 1779, dass der Instrumentenmacher Hofmann zu Gotha ein „doppeltes Clavecin“ verfertigt hätte. Auf jeder Seite desselben waren 2 Claviaturen, die von zwei Spielern gleichzeitig, oder gekoppelt von einem Spieler benutzt werden konnten. Auch der in der Geschichte des Pianoforte noch besonders zu besprechende Joh. Andreas Stein zu Augsburg hatte einen Doppelflügel erfunden, den er „Vis à vis“ nannte. Derselbe stellte bei Gelegenheit einer Reise nach Paris im Jahre 1758 ein Concertinstrument her, welches den

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dort noch sehr vorgezogenen Kielflügel mit dem Pianoforte verband, und zwar so, dass jedes dieser Instrumente seine Saiten und seinen Resonanzboden für sich besonders hatte.

J. P. Milchmayer, Mechanikus, Clavierlehrer und Verfasser einer Pianoforteschule, erfand um 1781 einen „mechanischen Flügel“ mit drei Clavieren und nicht weniger als 250 Veränderungen, die durch Zusammenstellung der verschiedenen Züge entstehen sollten und in allen den marktschreierisch angezeigten „neuen Erfindungen“ fast stets dieselben sind. Nur dem Mechanikus Mercia zu London gelang es, im Jahre 1783, einen Flügel herzustellen, der wirklich Neues brachte, denn dieser vermochte es, das Trommelfell der Hörer sogar durch „täuschend imitirte Trompeten“ und wirkliche Pauken zu erschüttern.

Trotz allem zum Glück nicht gehörten, sondern nur gelesenen Lärmen haben wir dennoch nicht den Gipfel des Parnasses der Wunderinstrumente erreicht. Denn auf diesem strahlt das, nothwendigerweise ausführlich zu besprechende Kunstwerk, welches von einem Prager Glockengiesser unvollendet hinterlassen und von dem Dr. der Philosophie und Arzneikunde Vinzenz von Blaha, Professor an der Universität zu Prag, vollendet wurde. Dieser hatte dasselbe, welches ein hier wenig in Betracht kommendes Hammerclavier mit mehreren anderen Instrumenten verband, und dennoch von nur einem Spieler tractirt wurde, im Jahre 1795 nicht blos fertig hergestellt, sondern sogar mit selbsterfundenen, gewiss höchst wichtigen Zusätzen versehen. Das Instrument hatte die gewöhnliche Gestalt eines Flügels, unter welchem sich hinter grünen Vorhängen der ganze Apparat zur türkischen Musik, wie Trommel, Triangel u. s. w. befand, den ein Pedal in Bewegung setzte. Herr von Blaha liess, wenn er selbst das Kunstwerk präsentirte, auch Trommeln und Querpfeifen allein hören, und sang dazu, oder liess mittels eines Röhrleins im Munde „ein wahres Fagott“ dazu accompagniren. Ueber den Tasten des Hammerclaviers befand sich noch eine besondere Claviatur zu zwei Reihen von Orgelpfeifen, und ein Fusstritt veranlasste den Blasebalg, diese Pfeifen mit dem sie belebenden Wind zu versehen. Für Liebhaber liess unser Doctor ferner die schnarrende Sackpfeife und die klappernden Castagnetten erschallen. Alles aber übertraf der plötzlich eindringende heulende Sturmwind, der pladdernde Hagelregen und das rollende Donnerwetter mit den furchtbaren Donnerschlägen, zu welchen er eine liebliche beschreibende Arie sang, bis endlich eine dem grausen Unwetter folgende Stille eintrat. Diese aber wirkte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wahrhaft erquickend, wie er selbst naiv berichtet. Ungläubigen Lesern empfehle ich die von Gerber citirte Quelle: Literarischer Anzeiger 1798, No. LI, pag. 531.

Die Geigenwerke oder Bogenflügel, und das Pantalon.

Die Versuche, ein Tasteninstrument herzustellen, welches Töne von längerer Dauer als die der Clavichorde und Clavicymbeln hervorbrächte, begannen schon mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Als ein freilich noch sehr unvollkommenes Vorbild hierzu konnte die Leyer oder Drehleyer (auch Bauern- oder Bettlerleyer genannt) dienen, welche bereits seit dem 9. Jahrhundert in Deutschland, Frankreich und Italien verbreitet war.[1] Sie hatte die Form einer mit 3 oder 4 Darmsaiten bespannten kleinen Laute oder Viola. Ueber den Saiten war eine hölzerne Bedachung und an einer Seite derselben befanden sich 8 bis 12 Tasten, deren Tangenten die eine der Saiten, gleich den Bänden des Clavichords, an verschiedenen Stellen berührten und verkürzten. Ein mit der rechten Hand durch eine hervortretende Kurbel in Schwingung gesetztes Rad, welches mit Colophonium bestrichen war, setzte sämmtliche Saiten in Schwingung. Die von der linken Hand niedergedrückten Tasten konnten sodann eine Melodie von 8 bis 12 diatonisch auf einander folgenden Tönen hören lassen, welche von der verdoppelten oder einfachen Tonica und der Dominante fortwährend begleitet wurde.

Als eine neue Erfindung konnte man jedoch wohl das von dem Organisten Joh. Heiden zu Nürnberg um 1600 hergestellte „Geigenwerk“ betrachten, bei welchem die angeschlagenen Tasten die ihnen bestimmten Metallsaiten gegen kleine, mit Geigenharz bestrichene Räder drückten. Diese Räder wurden durch ein Pedal in Schwingung erhalten und liessen die berührte Saite alsdann, einem Bogeninstrumente ähnlich, ertönen.

Die später versuchten Nachahmungen dieses Instrumentes scheinen nicht viel Liebhaber gefunden zu haben. Mehr aber die in der Mitte des 18. Jahrhunderts von G. M. Risch zu Ilmenau verfertigten „Gambenwerke.“ Seine Verbesserung der „nürnbergischen Geigenwerke“ bestand hauptsächlich nur darin, dass er sie nicht mit Metallsaiten,

[1] Dieselbe trug in den verschiedenen Ländern unter anderen auch die Namen: Organistrum, Rota, Lira pagana, rustica oder tedesca und Vielle.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sondern, den Bogeninstrumenten gleich, mit Darmsaiten bezog. Er machte Kunstreisen mit seinen Gambenwerken und suchte diese bei solchen Gelegenheiten zu verkaufen.

Im Jahre 1754 zeigte Joh. Hohlfeld zu Berlin dem Könige Friedrich II. einen „Bogenflügel“ vor, der mit Darmsaiten bezogen war, unter welchen sich ein mit Pferdehaaren bezogener Bogen befand. Die Saiten wurden durch kleine Häkchen von den niedergedrückten Tasten gegen den Bogen gezogen, dessen langsamere oder beschleunigtere Bewegung dem Spieler durch einen Pedalzug überlassen war, um die Saiten in stärker oder schwächer ausgehaltenen Tönen erklingen zu lassen.

Dies Hohlfeld'sche Instrument wurde fünfzehn Jahre später durch J. C. Greiner in Wetzlar bedeutend verbessert und vervollkommnet. Nach dem Wunsche des Abtes Vogler baute er hierzu noch ein gewöhnliches Pianoforte, welches auf das mit Darmsaiten bezogene Bogenclavier zu stehen kam und mit diesem gekoppelt oder verbunden werden konnte. Die Länge beider auf einem Tische Platz findenden tafelförmigen Instrumente betrug 3 Fuss 8 Zoll, die Breite 1 Fuss 8 Zoll und die Höhe 1 Fuss. Greiner gab dem Instrumente den Namen „Bogenhammerclavier“ und verkaufte es in Kopenhagen für 600 Thaler.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Im Jahre 1794 glaubte C. A. von Meyer zu Knonow den Bogenflügel dadurch zu verbessern, dass er für jede seiner Darmsaiten einen besonderen Pferdehaarbogen bestimmte. Der Rahmen, in welchem diese Bogen befindlich, wurde durch ein Pedal auf und nieder bewegt, und die Taste drückte den ihr bestimmten Bogen gegen die durch denselben tönende, in ihrer Lage verbleibende Saite.

Der Ruf und die Beschreibung solcher den Ton aushaltenden Claviere drangen bis nach Moskau, und hier stellte der Instrumentenmacher J. Ch. Hübner um 1801 ein „Clavecin harmonique“ her, welches genau den Klang eines Saitenquartettes wiedergab. Sein Mitarbeiter Pouleau nannte einen solchen noch verbesserten, stark und voll klingenden Bogenflügel „Orchestrine“, und liess sich im Jahre 1808 zu Paris, sowie später auch zu Brüssel mit ausserordentlichem Beifall auf demselben hören.

Zur Klasse der Bogeninstrumente gehören ferner: das Celestino von Walker, das Sostenute-Piano von Mott in London und die Orphica oder Xänorphica von Röllig in Wien.

Keines der besprochenen Instrumente hat sich für die Dauer als praktisch brauchbar bewährt. Das oftmals nothwendige Aufziehen und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stimmen der Saiten war ebenso kostspielig und zeitraubend als das Reguliren und Repariren der Bogen und der sie in Bewegung setzenden Räder. Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts wurden deshalb die Versuche zu Verbesserungen derselben nicht weiter fortgesetzt.

Zu den Instrumenten, bei welchen das leise oder starke Angeben der Töne in der Hand des Spielers lag, gehörte auch das Cymbal oder Hackbrett. Als man dies Instrument, wie oben erzählt wurde, mit Tasten versehen hatte, welche die Saiten mittels Federkielen anrissen, entstand das Clavicymbel, auf welchem aber, zum Bedauern der Musiker, die Tonstücke stets nur in greller und rauschender Weise ausgeführt werden konnten. Man kehrte deshalb zur Behandlung des Cymbals mit Holzklöppeln zurück, verbesserte vor Allem seine Resonanz, nahm statt der schrillenden Metallsaiten sanfter klingende Darmsaiten, bezog das eine Ende der Klöppel mit weichem Leder, und reichte somit dem Spieler die Mittel dar, seine Vorträge in künstlerischer Weise zu schattiren. In dieser Vervollkommnung übertraf, wie versichert wird, das Cymbal an Tonfülle und Tonnüancirung das Clavichord sowohl wie das Clavicymbel, und soll, eben dieses Umstandes wegen, die nächste Veranlassung zur Erfindung des Pianoforte gegeben haben. Denn bald nach dem glanzvollen Auftreten des neuen Cymbals traten in Italien, Frankreich und Deutschland fast gleichzeitig auch die neu erfundenen Pianofortes hervor. Die folgende Erzählung wird den Leser in den Stand setzen, die Wahrscheinlichkeit eines Ueberganges des vervollkommneten Hackbretts in das anfangs freilich noch sehr unvollkommene Hammerclavier selbst zu prüfen.

Pantaleon Hebenstreit, geboren in Eisleben, tritt uns zuerst in Leipzig entgegen, wo er Clavier- und Tanzunterricht gab. Tief in Schulden gerathen, rettete er sich vor den drängenden Gläubigern durch die Flucht und fand Schutz bei einem vertrauten Freunde, der Landprediger im Merseburger Kreise war, und dessen Kinder er im Clavierspiel unterrichtete. Er hörte hier in der Dorfschenke häufig das Hackbrett spielen, stellte ein solches in oben angegebener verbesserter Weise her, und gewann eine so ungewöhnliche Fertigkeit auf demselben, dass er 1705 nach Paris reiste, um sich auf seinem neugestalteten Instrumente hören zu lassen. Mit grossem Erfolge spielte er dort vor Ludwig XIV., der so entzückt von seinen in den mannigfaltigsten Klangfarben ausgeführten, virtuosen Vorträgen war, dass er ihn mit Gunstbezeugungen überhäufte und dem Instrumente den Taufnamen seines Erfinders: Pantaleon oder Pantalon, beilegte, unter welchem es fortan mehr und mehr bekannt wurde. Einen ebenso

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

günstigen Eindruck machte Hebenstreit, als er sich vor Ninon de Lenclos auf dem Pantalon hören liess. Der Abt Chateauneuf, welcher gegenwärtig war, beschreibt das Instrument in seinem „Dialogue sur la musique des anciens“ und ist voll von Lobsprüchen über die ausserordentlichen Leistungen des Künstlers und über dessen hellerleuchteten Geist. Im Jahre 1706 finden wir Hebenstreit als Capellmeister, Solist auf dem Pantalon und Hoftanzlehrer in Eisenach, und als unser berühmter Componist Telemann 1708 als Concertmeister dahin berufen wurde, veranlasste ihn der Erstere, Concertstücke für zwei Geigen, die er selbst componirt hatte, mit ihm zu spielen. Telemann schreibt darüber in seiner Selbstbiographie, dass er sich stets mehrere Tage hätte vorbereiten und stärken müssen, um dem „nie genug zu rühmenden H. Pantaleon Hebenstreit“ bei solchen Kämpfen an Kraft nur einigermassen gleichzukommen. Dies Universalgenie aber überliess sehr bald Telemann seine Stelle als Capellmeister und wandte sich mit seinem Lieblingsinstrumente, dem Pantalon, nach Wien. Hier liess er sich auf demselben vor dem kaiserlichen Hofe hören und wurde dafür mit einer goldenen Kette, an welcher des Kaisers Bildniss hing, belohnt. Er wandte sich nun nach Dresden, und nachdem der König ihn gehört hatte, wurde bei Hofe ein Concert angesetzt, bei welchem sich alle deutschen und italienischen Kammervirtuosen betheiligten. „Sobald Herr Hebenstreit anfing,“ berichtet Forkel, „und nur ein kleines Vorspiel hören liess, erstaunte der ganze Hof über diese so neue und treffliche Musik, und selbst die eifersüchtigen Wälschen mussten gestehen, dass sie noch nichts grösseres und vollständigeres auf einem einzigen Instrumente gehört hätten. Herr Hebenstreit wusste einer vollen Musik mit seinem Instrumente einen solchen Nachdruck zu geben, als wenn sie noch mit 20 andern Instrumenten besetzt wäre. August nahm Herrn Hebenstreit sogleich als Königl. Kammermusikus in Dienste; bezahlte alle seine Schulden; liess ihm noch ausserdem ein ansehnliches Geschenk an baarem Gelde reichen, und bestimmte ihm einen jährlichen Gehalt von 2000 Thalern.“

In seiner letzten Verbesserung war das Pantalon folgendermassen beschaffen. Es war vier Mal so gross als das gewöhnliche Hackbrett und von länglich viereckiger Gestalt. Gleich zwei dicht neben einander stehenden Instrumenten hatte es zwei Resonanzboden, war auf einer Seite mit Stahl- und Messing-, auf der andern mit Darmsaiten bezogen, und die beiden Holzklöppel in den Händen des Spielers wurden bald mit ihrer weicheren, bald mit der die Saiten härter angreifenden Seite benutzt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach Hebenstreits Tode (er lebte noch 1732 zu Dresden) wurde das, seines aus 185 Saiten bestehenden Bezuges wegen theuer zu unterhaltende, schwer zu stimmende, und mit Erfolg noch schwerer zu spielende Instrument nur noch von einigen seiner Schüler geübt.

Ob aber Hebenstreits nicht zu bestreitende glänzende Erfolge auf seinem wunderbaren Instrumente, und der sich hierdurch weitverbreitende Ruf des letzteren zu dem Versuche angeregt haben, die Holzklöppel des Pantalon durch Holzhämmerchen vertreten zu lassen und damit ein piano und forte zu spielendes Tasteninstrument hervorzurufen, wird wohl stets nur mit Wahrscheinlichkeit, und niemals mit Gewissheit behauptet werden können.

Das Hammerclavier oder Pianoforte.

In Deutschland, Frankreich und Italien galt der berühmte Orgelbauer Gottfried Silbermann allgemein für den Erfinder des Pianoforte, bis der ebenfalls sehr geschätzte Organist und Theoretiker Ch. G. Schröter 1763, freilich erst zehn Jahr nach dem Tode Silbermanns, die Ehre dieser Erfindung für sich in Anspruch nahm und dies durch Schriftstücke und Zeichnungen zu begründen suchte. Dem praktischen Meister Silbermann aber wird damit das Verdienst nicht genommen, das Pianoforte wesentlich verbessert und hierdurch erst dessen weitere Verbreitung bewirkt zu haben.

In neuester Zeit wurden jedoch Auszüge aus italienischen und französischen Archiven veröffentlicht, welche zum ersten Male Schröters und Silbermanns Betheiligung bei jener Erfindung in das richtige Licht stellen, indem sie die Namen der kurz nach einander auftretenden Erfinder des Pianoforte angeben und das Jahr der öffentlich angezeigten Erfindung mit diplomatischer Genauigkeit feststellen. Diese wichtigen Mittheilungen, die verglichen mit den aufgefundenen Pianofortes aus jener Zeit eine völlige Umgestaltung aller bisher erschienenen Geschichten des Pianoforte erheischen, verdanken wir ganz besonders einer Gesellschaft zu Florenz, die beschlossen hatte, am 7. Mai 1874 eine Feier zu Ehren Cristofori's, des ersten, gänzlich unabhängigen Erfinders des „Clavicymbels mit dem piano und forte“ zu veranstalten. Dies seit dem Jahre 1711 bekannt gewordene Instrument wurde, nach der ihm vom Erfinder gegebenen Bezeichnung, „Pianoforte“ genannt, welcher Name ihm auch ausser-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

halb Italiens fortan geblieben ist. Der Erfinder wurde noch lange Zeit nach seinem Tode stets nur beiläufig als Cristofani, Cristofari, Cristofali u. s. w. erwähnt. Sein richtiger Name aber liegt jetzt in einem beglaubigten Facsimile vor uns in der von Leto Puliti herausgegebenen Schrift: Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici, granprincipe di Toscana etc. Estratto dagli Atti dell' Accademia del R. Istituto musicale di Firenze, 1874, pag. 108. Das Original dieses Facsimile befindet sich unter dem Verzeichniss von Instrumenten aus der Erbschaft des eben genannten Fürsten und bescheinigt die Uebergabe an deren Custos durch folgende Unterschrift vom 23. September 1716: „Jo Bartolomeo Cristofori ò ricevuto in Consegno tutti li sopradetti Strumenti et in fede mano propria.“ Unter diesen schon vor dem Tode des Fürsten der Obhut Cristofori's anvertraut gewesenen Instrumenten befanden sich Antwerpener Flügel, französische Clavecins brisés sowie eine grosse Anzahl italienischer Clavicymbel und grosser und kleiner Spinette, von denen viele mit kostbaren Malereien und Vergoldungen ausgestattet waren. Die Verfertiger der Claviere trugen, mit wenigen Ausnahmen, die Namen der damals berühmtesten italienischen Meister wie: Domenico da Pesaro, Girolamo Zenti, Cortona di Roma, Giuseppe Mondini und Bartolomeo Cristofori.

Nach den neueren Untersuchungen ist Cristofori am 4. Mai 1653 zu Padua geboren. Er erlangte hier einen so glänzenden Ruf als Clavierbauer, dass der kunstliebende und namentlich in der Musik sehr erfahrene Fürst Ferdinand von Medici ihn veranlasste, nach Florenz zu kommen und als Hofclavierbauer und Custos seiner Instrumentensammlung in seine Dienste zu treten.

Im Jahre 1711 wurde nun in einer zu Venedig herausgegebenen Zeitschrift[1] die bisher für unmöglich erachtete Erfindung eines Gravecembalo col piano e forte angezeigt, welche dem besoldeten Cembalisten des Fürsten von Toscana Bartolommeo Cristofali (sic) geglückt wäre und deren er bereits drei, in der gewöhnlichen Grösse der anderen Flügel, von gleicher Vollkommenheit hergestellt hätte. Besonders gerühmt wird es, dass bei den neuen Instrumenten es von der verschiedenen Kraft, mit welcher der Spieler die Tasten berührt, abhängt, um einen schwächeren oder stärkeren Ton mit allen Ab-

[1] Giornale dei letterati d'Italia. Tomo quinto sotto la protezione del serenissimo principe di Toscana. In Venezia MDCCXI, appresso Gio. Gabriello Ertz. Articolo IX.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stufungen desselben hervorzubringen. Viele Musiker, fährt der Berichterstatter Marchese Scipione Maffei di Verona fort, wollen der Erfindung nicht das Lob, welches sie verdient, ertheilen, weil der Ton zu weich und zu stumpf sei, obgleich man sich leicht an denselben gewöhnt und ihn bald sogar dem der anderen Flügel vorzieht. Der Haupteinwurf aber, welcher dem neuen Instrumente gemacht wird, ist der, dass man sich erst an seine Spielart gewöhnen müsse, selbst wenn man auf den anderen Tasteninstrumenten schon eingeübt sei. Da es jedoch eben ein neues Instrument ist, sagt Maffei, so muss man auch erst dessen Eigenschaften studirt haben, um seine Eigenthümlichkeit mit Geschick und Geschmack wirken lassen zu können.

Die Structur dieser Flügel, bemerkt Maffei ferner, zeigt statt der gewöhnlichen, die Saite mit dem Federkiele anreissenden Springer eine Reihe von Hämmerchen, welche von unten gegen die Saiten schlagen. Die Köpfe der Hämmer sind der Beschreibung und der beigefügten Zeichnung nach kleine, Würfel ähnliche, oben mit „Hirschleder“ bedeckte und von den Hammerstielen durchbohrte Holzklötzchen. Alle Hämmer befinden sich über den Tastenhebeln, und unabhängig von diesen auf einem Holzgestelle. Das untere Ende des Hammerstiels hängt mit einer runden Scheibe zusammen, mittels welcher der Hammer sich leicht bewegen kann, und ein Stösser treibt beim Anschlagen der Taste den Hammer mit mehr oder weniger Stärke gegen die Saite. Eine Feder von Messingdraht am Stösser lässt, statt des Auslösers unserer neueren Pianoforte, den Hammer gleich nach dem Anschlage wieder in seine frühere Ruhe zurückfallen, und statt des gleichfalls erst später hinzugefügten „Fängers“ fällt der Hammer hier in zwei sich kreuzende Seidenfäden. Ein mit Tuch überzogener Dämpfer bedeckt die Saite und lässt sie erst frei ertönen, wenn die Taste niedergedrückt ist.

Dass der Erfinder dies von Maffei sehr ausführlich beschriebene Instrument fortwährend zu verbessern suchte, zeigen die noch vorhandenen Exemplare aus den Jahren 1720 und 1726, welche bei Gelegenheit der Gedächtnissfeier Cristofori's ausgestellt, und von denen eins von Puliti und beide später von Ponsicchi [1] genau beschrieben wurden. Das erstere zeigt auf dem Vorsatzbrette folgende eingeschnittene Worte: Bartholomaeus de Cristoforis patavinus inventor faciebat Florentiae MDCCXX, scheint aber in späterer Zeit umge-

[1] Il Pianoforte sua origine e sviluppo (con tavole) etc. Firenze G. G. Guidi, 1876.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

arbeitet zu sein, da z. B. die Form der Hammerköpfe sich schon auffallend der heutigen nähert. Das Pianoforte von 1726 dagegen enthält offenbar nur die von Cristofori selbst ausgeführten Verbesserungen. Die Hammerköpfe bestehen hier aus kleinen, hohlen und mit Leder überdeckten Cartoncylindern und der ganze Hammer wird nicht mehr durch Seidenfäden, sondern durch einen dem heutigen ähnlichen „Fänger“ in Richtung und Ruhe gehalten.

Cristofori behielt bis zu seinem 1731 erfolgten Tode die Stelle als Custos der erwähnten Instrumentensammlung, und im Mai 1876 setzte das Comité der ihm zu Ehren veranstalteten Festlichkeiten dem Erfinder des Pianoforte im Kloster Santa Croce zu Florenz einen Denkstein.

Das Pianoforte scheint jedoch damals weder in Italien noch ausserhalb dessen Grenzen eine weitere Verbreitung gefunden zu haben, denn wir besitzen keine Nachricht von versuchten Verbesserungen der Cristoforischen Erfindung. Die Hauptursache liegt wohl in der schon oben angedeuteten Rüge der Clavierspieler, dass seine Spielart bedeutend unbequemer als die der damals in Italien fast allgemein benutzten Kielflügel, und ebenso sein Ton durchaus nicht so markig als der der letzteren sei.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Marius, der oben erwähnte Verfertiger der Clavecins brisés, ist der zweite, allem Anschein nach ebenfalls unabhängige Erfinder eines Hammerclaviers. Er legte im Jahre 1716 der Königl. Academie zu Paris die Zeichnung und Beschreibung von vier verschiedenen Claviermodellen vor, bei denen die befiederten Docken durch hölzerne Schlägel (maillets) vertreten waren.[1] Dadurch vermeidet er, sagt das Gutachten der Academie, das fortwährende Repariren der gewöhnlichen Kielflügel, erhält einen stärkeren und schöneren Ton und giebt durch stärkeren oder schwächeren Anschlag der Tasten dem Instrumente das Vermögen eines ausdrucksvollen Spiels, welches ihm bisher mangelte. M. Marius habe zugleich eine Hammerclaviatur (un Clavier à Maillets) für die bisher gebrauchten Flügel gefunden, welche man diesen hinzufügen oder fortnehmen könne, ohne sie deshalb ändern zu müssen. Ferner wende M. Marius noch zwei einfachere und nützlichere Arten an, um die Springer durch Schlägel vertreten zu lassen. „Tout la ce a paru très bien pensé“. Mit diesen Worten schliesst der kurze Bericht der Pariser Academie.

[1] S. Histoire de l'accademie royale des sciences; Année MDCCXVI, à Paris de l'imprimerie royale MDCCXVIII, pag. 77. (Vergl. L. Puliti a. a. O.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In den veröffentlichten Akten der Academie über begutachtete Maschinen und Erfindungen finden wir eine ausführlichere Beschreibung und 4 Abbildungen des „Clavecin à Maillets inventé par M. Marius“ im Jahre 1716.[1] Die Abbildungen sollen den Mechanismus vier verschiedener Arten von Hammerclavieren darstellen, erscheinen jedoch nur als roh angedeutete Versuche, die vielleicht bei mehr und mehr gelungener Verbesserung zu dem vom „Erfinder“ beabsichtigten Resultat hätten führen können. Die Zeichnung des ersten Modells, verglichen mit der des zweiten, zeigt die aus einem schmalen länglichen Brettchen bestehende und sich auf dem vorderen Wagebalken in einer Gabel bewegende Taste als Hebel des über ihr auf einer Leiste ähnlich angebrachten Holzschlägels. Dieser letztere besteht, wie die Taste, aus einem länglich schmalen Brettchen, auf dessen einem Ende ein Holzklötzchen aufrecht steht, welches beim Niederdrücken des Tastenhebels, gleich dem Metallstift der Taste des Clavichords, von unten an die ihm bestimmte Saite schlägt.

Man glaubt, sagt der Berichterstatter, dass man durch Claviere dieser Construction, bei Anwendung erprobter Kraft auf die Tasten, einen mehr oder weniger scharfen Ton erlangen könne. Nach dieser Theorie, so schliesst die Beschreibung des ersten Modells, hat man die Hämmer in verschiedener Weise und in verschiedener Lage angewandt. — Das zweite Modell soll die Art verdeutlichen, wie die Hämmer von unten oder von oben an die Saiten schlagen könnten, wobei zwei Reihen eines dreichörigen Saitenbezugs angewandt sind. Das dritte Modell soll eine Verbesserung des ersten sein, indem hier ein runder Holzstift statt des Schlägels die Saite von unten berührt, womit das lästige Bekielen des Flügels vermieden würde. Das vierte Modell soll zeigen, wie man bei dem Flügel nicht nur das System der Schlägel, sondern auch das der früheren Docken anbringen, und jedes derselben allein oder auch beide zusammen gebrauchen könne.

Alle 4 Modelle sind sehr weitläufig erklärt,[2] aber das Unpraktische derselben leuchtet so grell hervor, dass wohl niemals der Versuch gemacht worden ist, auch nur eins derselben zur Ausführung zu bringen. Die ganze Erfindung fiel bald in Vergessenheit, und

[1] S. Machines et inventions approuvées par l'accademie royale des sciences. Tome troisième, depuis 1713 jusqu'en 1719. A Paris MDCCXXXV, pag. 83. 1716. No. 172. Mit den Abbildungen der 4 Modelle des Marius.

[2] Die Modelle sowohl wie der französische Text dazu sind vollständig wiedergegeben in der angeführten Schrift von L. Puliti.

ZENEAKADÉMIA

selbst Fétis hat den Erfinder in beiden Auflagen seiner Biographie des musiciens keines eigenen Artikels werth geachtet.

Walther erwähnt in seinem zu Leipzig 1732 erschienenen Musikalischen Lexicon nicht des Pianoforte oder eines Hammerclaviers überhaupt, und auch das Chemnitzer ähnliche Buch von 1749 kennt Instrumente solcher Art noch nicht. Erst im Jahre 1767 schreibt der Hofcomponist Joh. Fr. Agricola zu Berlin in einer seiner Anmerkungen zu Adlungs Musica mech. organoedi (Vol. I., pag. 212): „Hr. Gottfried Silbermann ist — — wegen seiner schönen Flügel und Claviere, wegen der Erfindung des Cimbal d'Amour,[1] und wegen der Verbesserung des Piano forte berühmt. Von diesem Piano forte ist zwar der erste Versuch in Italien ersonnen und ausgeführt worden: Hr. Silbermann aber hat so viele Verbesserung daran gemacht, dass er nicht viel weniger als auch hiervon der Erfinder selbst ist."

Silbermann, dessen einflussreiches Wirken wir sogleich ausführlicher besprechen werden, starb 1753, und im Jahre 1763 veröffentlichte der oben erwähnte Organist Ch. G. Schröter zu Nordhausen in Marpurgs kritischen Briefen die „Umständliche Beschreibung eines neuerfundenen Clavierinstruments, auf welchem man in unterschiedenen Graden stark und schwach spielen kann, nebst zwey Rissen, 1763." Wie er sagt, wäre er zu dieser „neuen Erfindung" vorzüglich durch das Pantaleon des „weltberühmten Virtuosen Hebenstreit" angeregt worden und hätte bereits im Jahre 1717 Versuche gemacht, ein Tasteninstrument herzustellen, welches statt der bisherigen Metallstifte oder Federkiele die Saiten durch Klöppel oder Hämmer in Schwingung setzen könnte. Er erzählt ferner, dass er 1721 dem Dresdener Hofe zwei Modelle vorgelegt hätte. Bei dem einen schlugen die Hämmer von unten, bei dem andern von oben an die Saiten. Beide waren mit Dämpfern versehen, und mit beiden konnte man die Saiten leise oder stark ertönen lassen. Die Modelle fanden den Beifall des Königs, welcher befahl, dasjenige mit dem Anschlage von unten auszuarbeiten. Die Ausführung des Befehls zerschlug sich, und als Schröter Dresden verlassen wollte, konnte er, trotz aller Bemühungen, seine Modelle nicht zurückerhalten. Ohne sein Wissen und seinen Willen wurden diese, wie er behauptet, in Deutschland bekannt, schlecht nachgemacht und „Pianoforte" genannt.

Selbst wenn wir den Aussagen Schröters vollen Glauben schenken, so müssen wir doch seine Ansprüche auf die Erfindung des Piano-

[1] Die Beschreibung dieses Instruments folgt weiterhin.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

forte, den heut uns vorliegenden Documenten nach, als gänzlich unbegründet erachten. Denn Cristofori hatte bereits 1711 ein vollständiges Pianoforte hergestellt, Marius 1716 vier Modelle zu solchen Instrumenten vorgezeigt, und Schröter, wie er selbst äussert, erst 1717 Versuche zu einem stark und schwach zu spielenden Clavier angestellt. Auch Silbermann konnte von Schröters Modellzeichnungen keinen Gebrauch gemacht haben, da diese erst 10 Jahre nach Silbermanns Tode veröffentlicht wurden. Ein Blick auf das bewegte Leben des Letzteren wird genügen, uns zu überzeugen, dass wir nur seiner ausdauernden Arbeitskraft die Herstellung eines Instruments verdanken, welches seiner praktischen Brauchbarkeit und bequemen Spielart wegen sehr bald die weiteste Verbreitung fand.

Gottfried Silbermann, geboren zu Frauenstein in Sachsen im Jahre 1683, war der zweite Sohn eines geachteten Zimmermanns. Trotz seiner früh erwachenden Vorliebe für Musik wurde er bestimmt, das Handwerk seines Vaters zu erlernen. Sein lebhafter Charakter aber trieb ihn bald vom Zimmerplatz hinweg, und auch die Werkstätten anderer Meister, in welche er nachmals gesetzt wurde, vermochten nicht, ihn auf lange Zeit festzuhalten. Muthwillige Streiche brachten ihn sogar ins Gefängniss, aus welchem er jedoch nächtlicherweise entwich, um einer über ihn verhängten Strafe zu entgehen. Er floh nach Böhmisch-Einsiedel zu einem Verwandten, der ihm die Mittel verschaffte, nach Strassburg zu wandern, und sein daselbst heimisch gewordener älterer Bruder, Andreas, der berühmte Erbauer der Orgel im Strassburger Münster, nahm sich seiner freundlich an. In seiner blühenden Werkstatt unterrichtete er ihn in der Orgelbaukunst und nach drei Jahren, die Gottfried hier in eifriger Arbeit zugebracht hatte, übergab er dem nun vollendeten jungen Meister den Hauptbau einer Orgel in der Kirche eines nahen Nonnenklosters. Gottfried arbeitete emsig an der Ausführung desselben, und lernte dabei eine junge, lebhafte Französin kennen, die gezwungen worden war, den Schleier zu nehmen, und sehnlich wünschte, ihre Freiheit wieder zu erlangen. Eine heisse, gegenseitige Liebe brachte Beide zu dem Entschluss, einen kühnen Fluchtversuch zu wagen. Schon stand sie in einer mondhellen Nacht auf der Mauer, und er hatte ihr bereits die Strickleiter zugeworfen, als ihre Abwesenheit im Kloster bemerkt und sie mit Gewalt in dessen Garten zurückgebracht wurde. Er selbst rettete sich erst nach hartem Kampfe aus den Händen eines Klosterknechtes und fand ein Asyl auf dem Holzboden eines befreundeten Tischlers. Als er glaubte, die übelen Folgen seines

ZENEAKADÉMIA

Abenteuers nicht mehr fürchten zu dürfen, wanderte er nach seiner Vaterstadt zurück. Hier in Frauenstein stellte er selbständig seine erste Orgel her, die eine so günstige Anerkennung fand, dass er den Auftrag erhielt, die Orgel des Domes zu Freiberg zu bauen. Durch die ebenfalls höchst gelungene Herstellung derselben gewann er den Ruf des vorzüglichsten Orgelbauers in Sachsen, zu dem er auch vollkommen berechtigt war, wie die zahlreichen von ihm vollendeten Orgelwerke beweisen.

Der längere Aufenthalt bei seinem ernsten und strengen älteren Bruder hatte Gottfrieds früheren Leichtsinn in die gehörigen Schranken gesetzt und seinem rastlos aufstrebenden Geiste die vor keiner Schwierigkeit zurückweichende Ausdauer und Zähigkeit verliehen, welche nicht nachlässt, ohne das vorgesetzte Ziel erreicht zu haben. Auch bei seinen Versuchen zur Herstellung eines möglichst vollkommenen Pianoforte treten diese Charakterzüge deutlich hervor. „Alles musste bei ihm echt und gut sein; für den Schein arbeitete er nie, und mangelhafte Arbeiten, selbst schon fertige Pianoforte, zerschlug er mit der Holzaxt.“ [1]

Agricola, dessen Aeusserungen über Silbermanns Verdienste wir oben mittheilten, giebt im zweiten Bande des dort genannten Werkes (S. 116) noch folgenden Beitrag zur Geschichte des Pianoforte.

„Herr Gottfr. Silbermann hatte dieser Instrumente im Anfange zwey verfertiget. Eins davon hatte der sel. Kapelm. Hr. Joh. Sebastian Bach gesehen und bespielet. Er hatte den Klang desselben gerühmet, ja bewundert: Aber dabey getadelt, dass es in der Höhe zu schwach lautete, und gar zu schwer zu spielen sey. Dieses hatte Hr. Silbermann, der gar keinen Tadel an seinen Ausarbeitungen leiden konnte, höchst übel aufgenommen. Er zürnte deswegen lange mit dem Hrn. Bach. Und dennoch sagte ihm sein Gewissen, dass Hr. Bach nicht unrecht hätte. Er hielt also, und das sey zu seinem grossen Ruhme gesagt, für das beste nichts weiter von diesen Instrumenten auszugeben; dagegen aber desto fleissiger auf Verbesserung der vom Hrn. J. S. Bach bemerkten Fehler zu denken. Hieran arbeitete er viele Jahre. Und dass dies die wahre Ursache dieses Verzugs sey, zweifele ich um so viel weniger: da ich sie selbst vom Hrn. Silbermann aufrichtig habe bekennen hören. Endlich, da Hr.

[1] S. die von Ludwig Mooser nach kirchlichen und amtlichen Urkunden entworfene Skizze: Das Brüderpaar die Orgelbaumeister Andreas und Gottfried Silbermann. Strassburg, Druck von Gustav Silbermann, 1861.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Silbermann wirklich viele Verbesserungen, sonderlich in Ansehung des Tractaments gefunden hatte, verkaufte er wieder eins an den fürstlichen Hof zu Rudolstadt. — — Kurz darauf liessen des Königs von Preussen Maj. eines dieser Instrumente, und als dies dero allerhöchsten Beyfall fand, noch verschiedene mehr, vom Hrn. Silbermann verschreiben.[1] An allen diesen Instrumenten sahen und hörten sonderlich die, welche, so wie auch ich, eines der beyden Alten gesehen hatten, sehr leicht, wie fleissig Hr. Silbermann an deren Verbesserung gearbeitet haben musste. Hr. Silbermann hatte auch den löblichen Ehrgeiz gehabt, eines dieser Instrumente, seiner neuern Arbeit, dem seel. Hrn. Kapellmeister Bach zu zeigen und von ihm untersuchen lassen; und dagegen von ihm völlige Gutheissung erlanget.“

Nach diesem Berichte Agricola's, der Silbermann persönlich gekannt hatte, unterliegt es wohl keinem Zweifel mehr, dass wir die praktisch brauchbare Herstellung und weite Verbreitung des Pianoforte unserm rastlos thätigen Silbermann allein zu verdanken haben.

Nicht nur durch seine vorzüglichen Orgelwerke, seine sauber und dauerhaft gearbeiteten Clavichorde, Kielflügel und Pianoforte, sondern auch durch die Erfindung des Cimbal d'amour hatte sich Silbermann die Hochachtung aller Kreise der Musikwelt erworben. Dies letztere Instrument liess den Ton des Clavichords, zu dessen Gattung es gehörte, stärker und ausdauernder hören. Seine Saiten hatten die doppelte Länge der gewöhnlichen Claviersaiten, und die Tangenten der Tasten schlugen genau die Mitte derselben an, wodurch die Octav der ganzen Saite von jeder der beiden Hälften erklang. Der Ton gewann damit an Weichheit und Fülle, und diese jetzt ganz in Vergessenheit gekommene Erfindung wäre vielleicht durch einen Flageolettzug, der die Mitte der Saiten sanft berührte, bei den tiefen und mittleren Tönen unserer heutigen Instrumente mit Nutzen von Neuem in Anwendung zu bringen.

Die grössten Musiker ihrer Zeit, Sebastian Bach um 1737, und Mozart um 1777, hatten den Werth der Erfindung des Pianoforte anerkannt, dennoch aber dauerte es lange, ehe dasselbe den ihm gebührenden Rang unter den älteren Clavieren einnehmen konnte. Wie in der Geschichte der Musik überhaupt, so sehen wir auch hier den Kampf des Fortschritts gegen das conservative Element,

[1] Friedrich II. bezahlte jedes dieser Pianoforte mit 700 Thalern. Die weniger elegant ausgestatteten Instrumente dieser Art verkaufte Silbermann gewöhnlich für 300 Thaler.

ZENEAKADÉMIA

den Widerstand des Altherkömmlichen gegen das Neuaufstrebende. So giebt der anonyme Verfasser des Musikalischen Handbuchs auf das Jahr 1782, welches in „Alethinopel“ (Leipzig) gleichzeitig mit dem Musikalischen Almanach (von Forkel) im Schwickertschen Verlage herauskam, dem Pianoforte noch nicht den Vorzug. Mit Recht rügt er es zunächst, dass die Tonsetzer oft auf den Titel ihrer Compositionen setzten: „Sonaten fürs Clavier“, ohne die Gattung zu nennen, der sie bestimmt seien, da doch jede derselben ihren eigenen Charakter habe. Bei dem Flügel, bemerkt er, kann das Herz nicht sprechen, man kann nicht ausmalen, nicht Licht und Schatten anbringen, sondern nur einen deutlichen, bestimmten Umriss liefern. Er ist geeignet, den Strom der Musik zu hemmen oder fortzutreiben, kurz — zu begleiten. Das Fortepiano, fährt er fort, steht höher, namentlich, wenn es ein Friedericisches oder Steinisches ist. Hier kann das Herz schon reden und mannichfaltige Empfindungen ausdrücken, ausmalen und Licht und Schatten verbreiten. Aber ihm fehlen die Mitteltinten und Kleinheitsschönheiten, so dass es ungefähr das Instrument zu Concerten und Quatros wäre. Am höchsten aber steht das Clavichord. Seiner Natur nach zwar vom öffentlichen Concert ausgeschlossen, ist es desto mehr der Vertraute der Einsamkeit. Hier kann ich den Ausdruck meines Herzens wiedergeben, den Ton durch alle Schwellungen schattiren, ausmalen, vertreiben und verschmelzen. Einen Virtuosen, so schliesst er seine Bemerkungen, muss man, um ihn kennen zu lernen, am Clavichord belauschen — nicht am Fortepiano, am wenigsten am Flügel.

Auch Forkel setzt in dem erwähnten Almanach von 1782 die Clavichorde über alle andere Arten von Clavieren, obgleich er die feine Ausübung und den mannichfaltig schattirten Vortrag auf den Spathischen Pianofortes sehr hervorhebt.

Ebenso bespricht unser als Dichter wie als Musiker hochgeschätzter Chr. Fr. Daniel Schubart in den Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, welche er während seiner Gefangenschaft auf Hohenasperg verfasste und 1785 angezeigt, sein Sohn aber erst 1806 herausgegeben hat, die Claviere seiner Zeit ausführlich. Zur Ergänzung ihrer Charakteristik mögen einige seiner Bemerkungen hier noch Platz finden:

Der Flügel schwingt die Saiten entweder mit Rabenfedern oder, was freilich theurer ist, mit goldenen Blechlein. Er übt die Faust in der richtigen musikalischen Zeichnung, darum soll der Anfänger sich zuerst auf dem Flügel üben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das vortreffliche Fortepiano, ruft er aus, ist — Heil uns! — wieder die Erfindung der Deutschen. Silbermann dachte auf ein Mittel, Farben in den Flügel zu bringen, und es entstand durch ihn und seine Nachfolger das Instrument, welches Forte und Piano, ohne Züge, durch den Druck der Faust hervorzubringen vermag. Die Art das Fortepiano zu behandeln ist vom bekielten Flügel sehr verschieden. Dieser erheischt blos leise Berührung, das Fortepiano aber Abschnellung oder Abstreifung der Tasten. Das musikalische Colorit kann jedoch hier bei weitem noch nicht in all seinen Nüancen ausgedrückt werden.

Das Clavichord, dieses einsame, melancholische, unaussprechlich süsse Instrument, wenn es von einem Meister verfertiget ist, hat Vorzüge vor dem Flügel und dem Fortepiano. Durch den Druck der Finger, durch das Schwingen und Beben der Saiten, durch die starke oder leisere Berührung der Faust können das Schwellen und Sterben der Töne, der hinschmelzende, unter den Fingern verathmende Triller, das Portamento, mit einem Wort, alle Züge des Gefühls bestimmt ausgedrückt werden. Die Clavichorde, so schliesst Schubart seine Bemerkungen, haben heutiges Tages fast ihren Gipfel erreicht: sie sind von fünf bis sechs Octaven, sind gebunden und ungebunden, mit und ohne Lautenzüge, und kaum scheint für den fühlenden Spieler diesem Instrumente noch eine Vollkommenheit mitgetheilt werden zu können.

Wir sehen, dass auch nach dem allgemeiner werdenden Gebrauche des Pianoforte das Clavichord noch lange Zeit bevorzugt wurde. Wenn daher ein geschickter Instrumentenbauer es unternähme, dies früher so gerühmte Instrument von Neuem ins Leben zu rufen, so sind wir überzeugt, dass ein geistvoller Künstler, der es zu seinen Vorträgen, neben denen auf dem Concertflügel, benutzen würde, damit auch heut noch eine grosse Wirkung erzielen könnte. Natürlich müssten die gewählten Compositionen dem schwärmerischen Helldunkel des Clavichordtones entsprechen. *Auch componirenden Meistern und übenden Schülern würde es angenehm sein, ein Instrument zu besitzen, dessen Ton nicht weit trägt, welches wenig Raum einnimmt, mit Leichtigkeit* zu transportiren ist, und zu ausserordentlich billigem Preise angeschafft werden kann.

Silbermanns Fortepianos scheinen anfangs sämmtlich die Flügelform gehabt zu haben, denn von Ch. E. Friederici (gestorben 1779) zu Gera, einem der frühesten Verfertiger solcher Instrumente, wird berichtet, dass er diese in Clavichordform herstellte und zum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Unterschiede von jenen „Fortbien“ nannte. Ihrer vorzüglichen Arbeit wegen waren sie, wie versichert wird, in der halben Welt zerstreut. Auch die Fortepianos, welche Joh. Adam Spath (gestorben 1796) zu Regensburg in Flügelform verfertigte und für 40 Ducaten verkaufte, waren in Deutschland sehr geschätzt. Von ihnen wird besonders gerühmt, dass die Dämpfer oben auf den Saiten ruhten und von diesen so lange entfernt blieben, als der Spieler die Tasten niederdrückte. Später wurden die Instrumente dieses verdienstvollen Meisters noch übertroffen durch die Pianofortes von Johann Andreas Stein (gestorben 1792) zu Augsburg. Als Mozart diese kennen gelernt hatte, wählte er sie vorzugsweise zu seinen Vorträgen und brachte dadurch dies Instrument erst zu allgemeiner Anerkennung und weitester Verbreitung. Von Steins Instrumenten giebt ein Brief, den der einundzwanzigjährige Mozart im Jahre 1777 von Augsburg aus an seinen Vater schrieb, folgende Nachricht:

„Nun muss ich gleich bey den Steinischen Pianoforte anfangen. Ehe ich noch von Stein seiner Arbeit etwas gesehen habe, waren mir die Späthischen Claviere die liebsten, nun aber muss ich den Steinischen den Vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viel besser, als die Regensburger. Wenn ich stark anschlage, ich mag den Finger liegen lassen oder aufheben, so ist halt der Ton im Augenblicke vorbey, da ich ihn hören liess. Ich mag auf die Claves kommen, wie ich will, so wird der Ton immer gleich seyn, er wird nicht scheppern, er wird nicht schwächer, nicht stärker gehen, oder gar ausbleiben; mit einem Worte, es ist Alles gleich. Es ist wahr, er giebt so ein Pianoforte nicht unter 300 fl.; aber seine Mühe und Fleiss, die er anwendet, ist nicht zu bezahlen. [Seine Instrumente haben besonders das vor andern eigen, dass sie mit Auslösung gemacht sind, womit sich der Hundertste nicht abgiebt; aber ohne Auslösung ist es halt nicht möglich, dass ein Pianoforte nicht scheppere oder nachklinge. Seine Hämmer, wenn man die Claviere anspielt, fallen in dem Augenblicke, da sie an die Saiten hinaufspringen, wieder herab, man mag den Clavis liegen lassen, oder auslassen. Wenn er ein solch Clavier fertig hat (wie er mir selbst sagt), so setzt er sich erst hin, und probirt allerley Passagen, Läufe und Sprünge, und schabt und arbeitet so lange, bis das Clavier Alles thut; denn er arbeitet nur zum Nutzen der Musik, und nicht seines Nutzens wegen allein, sonst würde er gleich fertig seyn. Er sagt oft: „Wenn ich nicht selbst ein so passionirter Liebhaber der Musik wäre, und nicht etwas Weniges auf dem Clavier könnte, so hätte ich gewiss längst schon die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Geduld bey meiner Arbeit verloren: allein ich bin halt ein Liebhaber von Instrumenten, die den Spieler nicht ansetzen, und dauerhaft sind.“ Seine Claviere sind auch wirklich von Dauer. Er steht gut dafür, dass der Resonanzboden nicht springt und nicht bricht. Wenn er einen Resonanzboden zu einem Claviere fertig hat, so stellt er ihn in die Luft, Regen, Schnee, Sonnenhitze und allen Teufel, damit er zerspringt, und dann legt er Späne ein und leimt sie hinein, damit er stark und recht fest wird. Er ist völlig froh, wenn er springt; man ist halt hernach versichert, dass ihm nichts mehr geschieht. Er schneidet gar oft selbst hinein, und leimt ihn wieder an, und befestigt ihn recht. Er hat drey solche Pianoforte fertig und ich habe erst heute wieder darauf gespielt. — — — Die Maschine, wo man mit dem Knie drückt, ist auch bey ihm besser gemacht, als bey den Andern. Ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und sobald man das Knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten Nachklang.“ — — —

Der von Mozart dergestalt hervorgehobene Meister Joh. Andreas Stein, geboren 1728, hatte sich in Silbermanns Werkstatt ausgebildet und später durch mehrere Erfindungen neuer orgel- und clavierähnlicher Instrumente bekannt gemacht. Das grösste Verdienst aber erwarb er sich durch die Erfindung eines neuen Hammermechanismus für das Pianoforte. Bei der italienischen Mechanik Cristofori's befanden sich die Hämmer unabhängig von den Tasten auf einer besonderen Holzleiste. Bei Steins „Deutscher Mechanik“ aber waren die Hämmer auf den Tasten selbst angebracht. Auf dem hinteren Ende der Taste steht nämlich ein nach rückwärts gebogener Metallstift, auf dem eine Messingkapsel befestigt ist. Der schnabelähnlich geformte Stiel des Hammers ist mit seinen Spindeln in diese Kapsel eingeklemmt, kann sich aber leicht in derselben bewegen. Beim Niederdrücken der Taste greift der Schnabel des Hammers in ein federndes Knie, welches hinter der Taste angebracht ist, den Hammer zum Anschlag der Saite emporhebt und ihn sogleich wieder in Ruhe zurückfallen lässt. Ein „Fänger“ nahm ihn auf und erhielt ihn in richtiger Lage, und die Belederung der Hämmer war so zweckmässig, dass der Spieler durch gelinderen oder stärkeren Anschlag der Tasten einen weicheren oder kräftigeren Ton erzielen konnte. Als Steins Kinder, Andreas und Nanette, im Jahre 1794 das Geschäft ihres inzwischen verstorbenen Vaters nach Wien überführten und mit Erfolg fortsetzten, wurde die besprochene Vorrichtung am Pianoforte „Wiener Mechanik“ genannt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Von wesentlichem Einfluss auf das in Wien zu höchster Blüthe gelangende Geschäft der Familie Stein war deren Bekanntwerden mit Andreas Streicher. Dieser war 1761 unter dürftigen Verhältnissen zu Stuttgart geboren, und ein entschieden ausgesprochenes Talent bestimmte ihn, sich der Musik zu widmen. In seinem einundzwanzigsten Jahre hatte er durch Unterrichtgeben eine kleine Summe erspart, die er für hinreichend erachtete, nach Hamburg reisen zu können, um dort unter Leitung des hochberühmten C. Ph. Em. Bach die wahre Art, das Clavier zu spielen, gründlich kennen zu lernen. Vor Ausführung dieses Entschlusses aber fielen ihm die 1781 zuerst gedruckten „Räuber“ unseres Schiller in die Hände, und er wurde davon so ergriffen, dass er eifrig suchte, den Dichter derselben, welcher damals Regimentsmedicus unter dem strengen Herzog Karl von Württemberg war, persönlich kennen zu lernen. Andreas, dem Dichtergenius eine glühende Verehrung entgegenbringend, und Schiller, angezogen von dem treuen, empfänglichen Schwabenherzen, schlossen einen innigen Freundschaftsbund, dessen Wahrheit und Festigkeit sich gar bald bewähren sollte. Als nämlich Schiller, schon vielfach bedrängt wegen seines, einen neuen, unerhört freien Ton anschlagenden Drama's, in einer scharfen Zusammenkunft mit dem Herzoge die barschen Worte hören musste: „Jch sage Ihm, Er schreibt keine Komödie mehr, bei Cassation und Festungsstrafe!“ beschloss er, sich solcher unwürdigen Fesseln zu entledigen, und Stuttgart heimlich zu verlassen. Andreas versprach, Alles zu dieser Flucht vorzubereiten, ihn bis zu einem sicheren Asyl zu begleiten, und dann seine beschlossene Reise nach Hamburg auszuführen. Am 17. September 1782 reisten die Freunde ab, besuchten, oftmals mühevoll zu Fusse wandernd, Mannheim, Frankfurt und Mainz, ohne für Schiller einen geeigneten Wirkungsplatz zu finden. Endlich waren Beider Reisegelder erschöpft, und Streicher gezwungen, wie er selbst sagte: Deutschlands edelsten Dichter allein und im Unglück zu verlassen. Die Reise zu Emanuel Bach musste aufgegeben werden, und Andreas Streicher ging nach Mannheim, um durch Clavierstunden seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Es glückte ihm über Erwarten, und hier, wie in München, wohin er sich nach einiger Zeit begab, wurde er als Virtuose, Lehrer und Componist geliebt und geachtet. Bei öfter wiederholten Geschäftsreisen nach Augsburg lernte er Nanette (Marie Anna), die Tochter J. A. Steins kennen, welche schon seit früher Jugend angeleitet worden war, den Pianofortes ihres Vaters die letzte Feile zu geben, und zugleich als ausdrucksvolle Clavierspielerin sehr geschätzt wurde.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der offen und Vertrauen erweckend auftretende Streicher gewann ihre Liebe, und seine Verbindung mit ihr gründete Beiden ein ungetrübtes Glück. Auf Streichers Wunsch übertrugen seine Gattin und deren Bruder das Geschäft ihres verstorbenen Vaters im Jahr 1794 nach Wien. Streichers musikalische Begabung fand auch hier allgemeine Anerkennung, und die in der Weise des alten Stein fortarbeitende Pianofortefabrik gewann einen solchen Aufschwung, dass Streicher sich genöthigt sah, selbstthätig dabei mitzuwirken. Das blühende Geschäft theilte sich seit 1802 in die gleich geachteten Firmen: „Geschwister Stein“ und „Nanette Streicher, geb. Stein“, welcher letzteren später noch: „und Sohn“ hinzugefügt wurde. Streicher, mit der Fabrication der Pianofortes vertrauter geworden, erfand einen Mechanismus, bei welchem die Hämmer von oben auf die Saiten schlugen, der später von Pape in Paris verbessert ebenfalls in Anwendung gebracht wurde. Das Haus Streichers in Wien war ein Versammlungsort der bedeutendsten Künstler des In- und des Auslandes, und Nanette die belebende Seele desselben. Hochgeschätzt als ausgezeichnete Clavierspielerin, als Frau von hoher geistiger Bildung, als Hausfrau und Mutter, war sie zugleich die treue Freundin Beethovens, als er am schwersten zugänglich war, und unermüdlich in der Sorge für das Hauswesen des grossen Meisters. Allgemein betrauert starb sie 1833 im Januar, schon nach vier Monaten von ihrem ebenso verehrten Gatten gefolgt. Johann Baptist, beider Sohn, hielt den Ruhm der Firma aufrecht, und Liszt, Thalberg, Clara Wieck und Dreyschock wählten zu Wien ihre Concertflügel vorzugsweise aus dieser Fabrik, die noch heut unter dem Enkel des Andreas, Emil Streicher, ihren hohen Rang behauptet.

Wunderbar ist es, dass wir die namentlich durch Andreas Streicher angebahnte Vollkommenheit des heutigen Concertflügels besonders Schiller zu verdanken haben. Denn wäre Andreas, statt dessen Reiseschicksale zu theilen, nach Hamburg gereist, um sich bei Emanuel Bach zum Virtuosen auszubilden, so hätte er wahrscheinlich nicht seine Frau, Nanette, kennen gelernt, die ihn bewog, selbstthätig in den Clavierbau einzugreifen. Andererseits hätte, ohne Streichers sorglich wachendes Freundesauge, unsern Schiller leicht das Schicksal des unglücklichen Daniel Schubart treffen können, den er, während dessen zehnjähriger Gefangenschaft in Hohenasperg, durch seinen Besuch hoch erfreut hatte.

ZENEAKADÉMIA

Der Clavierbau in England.

Im Jahre 1680 kam der in der berühmten Werkstatt der Gebrüder Ruckers zu Antwerpen ausgebildete Instrumentenmacher Tabel nach London und gründete daselbst die erste namhafte Fabrik von Clavieren. Der Schweizer, Burkhard Tschudy (später stets Shudi genannt), arbeitete in Tabels Fabrik, und gründete 1732 ein eigenes, sehr einträgliches Geschäft in London.[1] John Broadwood, ein Schottländer, trat um 1763 in Shudi's Clavierfabrik ein, und zeichnete sich hier durch gediegene Arbeiten und sinnreiche Neuerungen so vortheilhaft aus, dass Shudi ihm seine Tochter zur Frau gab. Weiterhin übertrug Shudi sein grosses, blühendes Geschäft an Broadwood, der es schon seit längerer Zeit geleitet hatte.

Ein Deutscher, Johann Zumpe, verpflanzte um 1766 die „Silbermannsche Erfindung", das Pianoforte, nach London. Dies klangvolle, von ihm sehr sauber und gediegen gearbeitete Instrument fand hier sogleich grossen Anklang und erlangte bald einen so günstigen Ruf, dass es sogar herangezogen wurde, um eine Benefizvorstellung glänzender auszustatten. Auf einem Theaterzettel vom 16. Mai 1767 steht die Bemerkung: End of 1. Act Miss Brickler will sing a favourite song from Judith, accompanied by Mr. Dibdin on a new instrument, called Pianoforte. Ein Jahr später spielte der „Londoner Bach", Johann Christian, in einem Concerte zum ersten Male öffentlich das Pianoforte.

Von grossem Einfluss auf die Verbreitung und Vervollkommnung des Pianoforte war es, als im Jahr 1775 Muzio Clementi dasselbe in einem Concert zu London nicht nur mit günstigem Erfolge benutzt hatte, sondern seitdem auch seine brillanten Compositionen diesem wirkungsvollen Instrumente anpasste, für welches der sächsische Gesandte in London, Graf Brühl, 1774 die voller klingenden und weniger rostenden blau angelaufenen Stahlsaiten hatte anfertigen lassen.

Die bedeutendsten Clavierfabriken Londons bemühten sich, das neu erfundene Instrument mehr und mehr zu verbessern und sowohl in Tafelform (Square) wie in Flügelform (Grand Pianoforte) herzustellen. Die Silbermannsche Mechanik, bei welcher die Hämmer unabhängig von den Tasten und über diesen auf einer besonderen Leiste ruhen, wurde namentlich durch Backers, Stodart und Broad-

[1] Auch der ebenfalls sehr geschätzte Clavierbauer Kirkmann ging aus Tabels Werkstatt selbständig hervor.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wood so wesentlich verbessert, dass sie als neue Erfindung unter dem Namen „Englische Mechanik“ bekannt und verbreitet wurde. Der niedergedrückte Clavis schnellt dabei mit seiner Stosszunge, die hier zugleich Auslöser ist, den Hammer durch die Oeffnung des Resonanzbodens zum Anschlag der Saite empor und lässt ihn sogleich wieder in seine frühere Lage zurückfallen. Im Jahre 1808 bekam letztgenannte Fabrik die Firma: Broadwood and sons, und die seitdem aus derselben hervorgegangenen Pianofortes erlangten einen solchen Weltruf, dass schon 1856 ihre Werkstätten die ausgedehntesten aller überhaupt existirenden waren. Gegen 500 Menschen versahen in denselben die Arbeiten „vom ersten Sägeschnitt des rohen Baumstamms bis zu den feinsten Arbeiten des vollendeten Pianoforte.“ Bis zum Ende des Jahres 1865 hatte die Fabrik, ihren Geschäftsbüchern nach, bereits 130504 Claviere verfertigt, die ihrer Grösse und Einrichtung nach folgende Namen führten: Squares (tafelförmige), Cottages (aufrecht stehende Flügel), Cabinets (Pianinos), Grands (Concertflügel) und Semi Grands (Stutzflügel).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Clavierbau in Frankreich.

In Deutschland behielt, wie bemerkt, das Clavichord noch lange Zeit nach Erfindung und Verbreitung des Pianoforte den Vorzug, in England aber wurde das Pianoforte schon seit seinem Auftreten daselbst (1766) mit ganz besonderer Vorliebe cultivirt. In Frankreich hatte man sich so ausschliesslich an den Ton und den Mechanismus der Clavicymbeln in Flügelform (Clavecins) und in Tafelform (Epinettes) gewöhnt, dass das Pianoforte dort erst Eingang und Anklang fand, als es in Deutschland und England schon längst heimisch geworden war. La Borde erzählt 1780, dass die wenigen Pianofortes, welche aus London nach Paris kämen, in den oberen Tönen zwar angenehm, in den tieferen aber hart und marklos klängen. Er bemerkt ferner, dass sich ihre Tafelform (Abbildung bei ihm I., 346) nicht in die französische Flügelform übertragen liesse, und sie überdies noch entsetzlich theuer wären.

Im Jahre 1768 kam Sebastian Erhard (er schrieb sich später stets Erard) aus Strassburg nach Paris. Er trat hier in die Werkstatt eines Clavierbauers und erwies sich als ein so einsichtsvoller, unternehmender und ausdauernder Arbeiter, dass sein Ruf bald ganz

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Paris erfüllte. Vertraut mit den mathematischen und mechanischen Wissenschaften erfand er 1776 das „Clavecin mécanique“, einen Flügel mit Registern für den Kiel- und den Büffelhautanschlag der Saiten. Das Instrument hatte ferner zwei Pedale, deren eines die Saiten in ihrer Mitte theilte, und damit den Flügel um eine Octav höher stimmte, während das andere alle diese Veränderungen zusammenfasste. Auf den Wunsch einer einflussreichen Gönnerin, der Herzogin von Villeroy, baute er im Jahr 1777 sein erstes Pianoforte, welches in den Soiréen derselben grossen Beifall fand. Um diese Zeit kam Johann Baptist Erhard nach Paris und theilte von da an alle Arbeiten seines Bruders. Bald wurde die von Beiden in Paris eröffnete Instrumentenfabrik allgemein geschätzt und gesucht. Unerschöpflich an Erfindungen baute Sebastian für die Königin Marie Antoinette ein „Piano organisé“ mit zwei Claviaturen, von denen eine das Pianoforte, die andere ein Orgelwerk hören liess, an welchem letzteren ein „Expressiv-Zug“ angebracht war. Ein zweiter Zug transponirte das Instrument bis zu drei Halbtönen höher oder tiefer. Nicht alle Erfindungen können hier genannt werden, die er am Pianoforte und ebenso an der von ihm ganz umgestalteten Harfe (Gabeln und Pedalzüge statt der früheren „Haken“) ausgeführt hat, denn sein reger Geist war unablässig mit der Vervollkommnung beider Instrumente beschäftigt.

Die Schrecken der ausbrechenden Revolution trieben Sebastian nach London und die dort eröffnete Harfen- und Pianofortefabrik kam bald in gleichen Flor wie die in Paris, welche sein Bruder inzwischen fortgesetzt hatte. Im Jahre 1796 kehrte er nach Frankreich zurück und baute nun hier das erste grosse Flügelfortepiano nach verbessertem englischen System. Als die Spielart desselben zu schwer befunden wurde, machte er neue Versuche, dieselbe bequemer einzurichten. Im Jahre 1808 spielte der als Tonsetzer wie als Virtuose gleichgeschätzte Dussek einen seiner Concertflügel mit glänzendem Erfolge, und Choron berichtet 1817 im Supplement seines Dictionnaire hist. des musiciens von einem neuen Flügel der Gebrüder Erard: er hat einen Umfang von 6 Octaven, und sein Ton erscheint unter den Händen des Spielers sowohl voll und sanft als kräftig und brillant. Einen bleibenden Namen in der Geschichte des Clavierbaues hat sich Erard errungen durch seine 1823 gemachte Erfindung des Hammermechanismus „à double mouvement“ oder „à double échappement“, der fortan bei allen Concertflügeln mit englischer Mechanik angewandt wurde. Wenn nämlich der Hammer die Saiten angeschlagen hat,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wird er von einer zweiten, ähnlich auslösenden Stosszunge durch den leisesten Druck des Fingers abermals in die Höhe getrieben, und giebt damit das Pianissimo, Crescendo und äusserste Forte in bequemster Weise in den Willen des Spielers. Der um den Pianofortebau so hochverdiente Meister Sebastian Erard starb 1831 in seinem Schlosse „La Muette“, wohin er sich seit einigen Jahren zurückgezogen hatte. Sein Neffe, Pierre Erard, hatte schon früher der Fabrik in London vorgestanden. Nach dem Tode seines Onkels, dessen Erbe er geworden, kam er nach Paris und führte seitdem beide ausgedehnte Fabriken mit Eifer und bestem Fortgange bis zu seinem 1855 erfolgten Tode fort. Der Inhaber der Firma wurde sodann Schäfer in Paris.

Nach erfolgreichen Reisen in Deutschland, Italien und England liess sich unser berühmter Tonsetzer Ignaz Pleyel 1795 in Paris nieder, und auch hier wurden seine leicht spielbaren Sinfonien, Streichquartette und Claviersonaten mit so ungewöhnlichem Enthusiasmus aufgenommen, dass er beschloss, dieselben in einem eigenen Musikaliengeschäft zu verlegen. Im Jahre 1807 eröffnete er daneben noch eine Pianofortefabrik, und wurde damit der Gründer einer nachmals besonders durch seinen Sohn Camille Pleyel (gestorben 1855) zu höchster Blüthe gelangenden und mit Erard rivalisirenden Firma. Die Instrumente der Pleyelschen Fabrik zeichnen sich durch eine sympathische Klangfarbe aus und geben die feinsten Schattirungen einer Composition anregend in die Hand des Vortragenden. Chopin charakterisirt die Instrumente der beiden gleich verdienstvollen Firmen durch die Worte: „Quand je suis mal disposé, je joue sur un Piano d'Erard et j'y trouve facilement un son fait. Mais quand je me sens en verve et assez fort, pour trouver mon propre son à moi, il me faut un Piano de Pleyel.“[1] August Wolf führte nach dem Tode Camille Pleyels die Fabrik umsichtig weiter fort und liess den Instrumenten derselben stets alle neueren Verbesserungen angedeihen.

Der geschickte Clavierbauer Heinrich Pape aus Schwaben kam 1811 nach Paris und dirigirte daselbst mehrere Jahre hindurch die Pleyelsche Fabrik. Er eröffnete 1815 ein eigenes Geschäft solcher Art, welches bald den Wettkampf mit beiden vorher besprochenen Fabriken aufzunehmen im Stande war. Pape bedachte, dass die Saiten des Pianoforte einen helleren Klang geben müssten, wenn der Resonanzboden unter denselben von allen Seiten geschlossen wäre, also nicht

[1] Karasowski, Friedrich Chopin. Dresden, Ries 1877. II. 96.

ZENEAKADÉMIA

die Oeffnung, durch welche die Hämmer an die Saiten schlugen, nöthig hätte. Er nahm deshalb den Mechanismus wieder auf, welchen schon Streicher vor ihm gebraucht hatte, bei dem die Hämmer von oben an die Saiten schlugen. Dies Verfahren bewies sich als besonders vortheilhaft bei den Tafelpianos und aufrecht stehenden Flügeln und wurde deshalb bald allgemein bei diesen und den bald die Stelle der letzteren einnehmenden Pianinos in Anwendung gebracht.

Der Pianofortebau in Europa und in Amerika.

Die Zahl der Clavierbauer, welche empfehlenswerthe Instrumente herstellen und Verbesserungen an deren einzelnen Theilen anbringen, vergrössert sich von Jahr zu Jahr, und da die erfindungsreichsten derselben bereits genannt sind, so begnüge ich mich, hier nur noch einige hervorragende Meister früherer und jetziger Zeit namhaft zu machen, wobei mir jedoch viele verdienstvolle Firmen wider Willen werden entgangen sein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In Berlin war der älteste Verfertiger von Flügelfortepianos, die ihrer soliden Bauart und ihres schönen Tons wegen sehr gesucht wurden, Ch. Heinrich Kisting, dessen Geschäft von seinen Söhnen bis gegen 1855 fortgesetzt wurde. Die um diese Zeit bereits blühende Fabrik von Th. Stöcker hatte einen so bedeutenden Namen erlangt, dass ihre Flügel schon über die Grenzen Deutschlands, namentlich nach Russland versandt wurden. Auch diese Firma existirt nicht mehr, seit ihr Gründer sich zur Ruhe gesetzt hatte. Einen noch grösseren Wirkungskreis als die vorige erlangte die Flügel- und Pianinofabrik von J. L. Duysen, deren Instrumente ihres singenden Tones und ihrer erprobten Dauerhaftigkeit wegen bis nach Südamerika und nach Ostindien hin verlangt werden. Einen Weltruf aber besitzen die Concertflügel von Carl Bechstein. Dieser ungemein thätige Meister hat die rühmlichsten Zeugnisse von Liszt, H. von Bülow, A. Rubinstein, C. Tausig und anderen Meistern aufzuweisen, welche seine Instrumente in Hinsicht auf Klang, Mechanik und Spielart als vollkommen darstellen. Die meisten der in- und ausländischen Concertgeber bedienen sich in Berlin fast nur der Bechsteinschen Flügel. Der besonders seiner klangreichen Pianinos wegen sehr geschätzte Clavierbauer W. Biese daselbst gab im Januar 1879 seinen zahl-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

reichen Arbeitern bei Gelegenheit der Fertigstellung des zehntausendsten Instrumentes ein grosses Fest. Auch die soliden Flügel und kleineren Instrumente der altrenommirten Firma Westermann und Comp. zu Berlin sind noch heute beliebt und gesucht.

In Leipzig sind die Instrumente der Breitkopf und Härtelschen, sowie der Irmlerschen Fabrik in grosser Thätigkeit, besonders aber hat Julius Blüthner durch seine volltönigen, mit doppeltem Resonanzboden und nie versagender Auslösung versehenen Flügel einen hochgeachteten Namen erlangt. In Hamburg sind die Pianos von C. H. Schröder sehr geschätzt, und in Braunschweig florirt die Fabrik noch, welche Heinrich Steinway bei seiner Uebersiedelung nach Amerika seinem ältesten Sohne, Theodor, überlassen und dieser bis zum Jahre 1865 selbständig fortgeführt hat.

In Süddeutschland haben die Instrumente von J. L. Schiedmayer und Söhne in Stuttgart einen wohlerworbenen, weitverbreiteten Ruf gewonnen. Sie zeichnen sich durch gediegene Arbeit, edle Tonfarbe und bequeme Spielart ganz besonders aus. Einer gleichen Beliebtheit erfreuten sich die Pianos von A. Biber in München durch ihre Dauerhaftigkeit und einfache, leicht angebende Mechanik. Nach dem 1858 erfolgten Tode Bibers setzte sein Sohn die Fabrik weiter fort. Den überaus glänzenden Ruf der Wiener Pianofabriken halten auch in neuerer Zeit, neben vielen andern, folgende Namen aufrecht: Carl Stein, Ernst Streicher, Beide Nachkommen der früher besprochenen Meister; ferner Conrad Graf, Ludwig Bösendorfer und M. Schweighofers Wittwe.

In der Schweiz sind die Pianofortes von Huni und Hubert zu Zürich sehr gesucht, in Italien aber, dem Geburtslande des Pianoforte, war unter langwährenden, drückenden politischen Verhältnissen Cristofori's Erfindung völlig unbeachtet geblieben, und Deutschland, Italiens Nachbarland, hatte deren Vervollkommnung und Verbreitung übernommen. Erst das einige Italien begann endlich auch hierin mit den andern dabei betheiligten Ländern zu wetteifern. So baut jetzt die Fabrik von Roeseler in Turin selbständig jährlich gegen 400 vortreffliche und dauerhafte Pianofortes, alle aber mit der Bezeichnung: Roeseler di Berlino. In Turin sind ferner die Pianofortes „a sistema prussiano“ von Giovanni Berra, sowie die von Giacinto Aymonimo besonders gesucht. Die Firma Colomba e Grimm zu Mailand stellt gleichfalls vorzügliche, mit Eisenrahmen versehene Pianofortes nach „preussischem Systeme“ her. Als geschickte Pianofortebauer werden ferner genannt: Maltarello zu

ZENEAKADÉMIA

Vicenza, Niccola Lachin zu Padua, Sievers[1] zu Neapel und De Meglio in derselben Stadt.

Die oben genannten Pianofortebauer in Paris sind Deutsche, ebenso die in dem nordischen Petersburg ansässigen Meister, wie schon ihre Namen: Tischner, Wirth, Becker und Lichtenthal andeuten, und die Instrumente derselben werden von den dort concertirenden einheimischen und fremden Claviervirtuosen als vorzüglich befunden und mit bestem Erfolge benutzt.

Als man in Amerika begann, sich nicht nur mit den praktischen, sondern auch mit den idealen Künsten zu beschäftigen, wurden zuerst Poesie und Musik mit Ernst und Liebe cultivirt. Auf dem Felde der Tonkunst wählte man die complicirtesten aller Tonwerkzeuge, die Orgel und das Pianoforte aus und versuchte dergleichen Instrumente zu verfertigen, die würdig wären, sich den besten Europa's an die Seite zu stellen.

Um das Jahr 1823 erregten die Pianofortes von Chickering and sons zu Boston, ihres vorzüglichen Tones und ihrer soliden Bauart wegen, grosses Aufsehen, so dass sie bald in Nordamerika aller Orten geschätzt und gesucht wurden. Der wohlbegründete Ruf dieser Firma hat sich bis auf unsere Zeit hin erhalten, obgleich sie seit 1855 den Kampf mit mächtigen Rivalen: Steinway and sons in New-York, zu bestehen hatte. Heinrich Steinway aus Braunschweig war der Gründer dieser heut so berühmten Firma. Die in seiner Vaterstadt eröffnete Pianofortefabrik hatte so günstigen Erfolg, dass er beschloss, in Amerika ein noch umfassenderes Geschäft solcher Art einzurichten. Er liess sich deshalb im Jahre 1850 in New-York nieder, und hier gewann die Steinwaysche Fabrik bald einen so gewaltigen Aufschwung und eine so imposante Ausdehnung, dass sich ihr in der Gegenwart kein ähnliches Geschäft in Amerika oder in Europa gleichzustellen vermag. Ihre Instrumente wurden nicht nur in Amerika, sondern auch in Europa bei den Industrieausstellungen mit den ersten Preisen gekrönt, und die Concertflügel dieser Firma, welche seit Januar 1878 zu Berlin ausgestellt sind, haben einen so vollen, lang ausdauernden Ton und eine so zart angebende Spielart, dass Hörer und Spieler die im Besitze derselben befindlichen Zeugnisse der vorzüglichsten Kenner

[1] G. F. Sievers hat zugleich ein sehr vollständiges Handbuch des Pianofortebaues unter folgendem Titel herausgegeben: Il Pianoforte, guida pratica etc. Napoli, Benedetto Pellerano, 1868. Mit vielen Zeichnungen und einem Atlas in fol., der Abbildungen der Englischen, Streicher'schen, Pleyel'schen, Erard'schen und Steinway'schen Mechanik in natürlicher Grösse enthält.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und Virtuosen, wie Liszt, Berlioz, Helmholtz, Mason, Pruckner, Rubinstein und Saint-Saëns, mit bester Ueberzeugung gutheissen konnten. Die Steinwaysche Firma besitzt bei New-York so colossale Fabrikgebäude und für den Clavierbau im Grossen nothwendige Maschinen, dass sie in der Lage ist, in einem einzigen Jahre 2400 Pianos aller Art herzustellen und dafür den Preis von einer Million und dreihundert zwei und fünfzig Dollars (so im Jahre 1872) zu gewinnen.

Ausser dieser Fabrik sind in Amerika noch folgende in rüstiger Thätigkeit: Gebrüder Haines in New-York, Chickering und Söhne sowie William P. Emerson in Boston, William Knabe und Comp. in Baltimore, u. v. a.

Das heutige Pianoforte.

Den Claviervirtuosen neuerer Zeit genügten zwar die Instrumente der bisher genannten Meister für ihre ausserordentlichen Leistungen, welche der unbezwungen Gebliebene Ritter Franz Liszt in feuriger Begeisterung bis zu schwindelnder Höhe gesteigert hatte. Dennoch aber sind die Clavierbauer Deutschlands, Frankreichs, Englands und Amerikas unablässig bemüht, die einzelnen Theile des Pianoforte immer vollkommener herzustellen.

Liszts und seiner zahlreichen Schüler unerhört kraftvolles Spiel veranlasste die Instrumentenmacher, den Stimmstock mit den Wirbeln der Saiten und die Anhängeplatte der letzteren gediegener herzustellen, um ein Verstimmen der Saiten soviel wie möglich zu verhindern. Beide Stützen der Endpunkte der Saiten wurden deshalb an Eisenplatten geschraubt und durch Spreizen gleichmässig von einander entfernt gehalten. Ein von Thom und Allen 1820 erworbenes Patent über eine solche Vorrichtung wurde erst später von Stodart in London praktisch verwerthet, und noch zweckmässiger fasste endlich ein gusseiserner Rahmen die erwähnten Eisenplatten und deren Spreizen aus gleichem Metalle zu einem einzigen Stücke zusammen.

Die Saiten des Concertflügels, welche früher zuweilen der Titanenkraft Liszts weichen mussten, widerstehen ihr jetzt, seitdem sie aus dem haltbarsten Stoffe, dem Gussstahl, hergestellt werden. Die früher allgemein benutzten englischen Saiten von Webster in Manchester

wurden später von denen Millers in Wien an Spannkraft noch übertroffen. Ferner hat der Ton des Pianoforte alle Schärfe verloren und an Fülle gewonnen, seitdem die Hämmer mit eigends hierzu bearbeitetem Filz, statt des Leders, überzogen werden.

So sinnreich der Erardsche Mechanismus mit doppelter Auslösung auch erfunden war, so ist doch das Herstellen und Repariren desselben mit grossen Schwierigkeiten verbunden. Die heutigen Clavierbauer sind deshalb unablässig bemüht, diese Hammermechanik zu vereinfachen, oder doch so dauerhaft als möglich herzustellen, ohne dabei den willigen Anschlag der Hämmer aufgeben zu müssen.

Neben den grossen Concertflügeln mit markig singendem Ton, die oft den Umfang von 7 Octaven noch um mehrere Töne überschreiten, werden auch kleinere „Stutz- und Cabinetflügel“ gebaut, deren Saiten, sich zwei-, zuweilen auch dreimal kreuzend, übereinander gespannt sind, um ihnen die thunlich grösste Länge und möglichst beste „Mensur“ (das Verhältniss ihrer Länge zur geforderten Tonhöhe) verschaffen zu können.

Das tafelförmige Pianoforte hat in Deutschland fast überall dem weniger Raum einnehmenden Pianino weichen müssen. Dies aus dem aufrecht stehenden Flügel, der bisweilen den sonderbaren Namen „Giraffe“ führte, entstandene Instrument ruht mit seinem Saitenkasten auf dem Fussboden und steigt von hier aus hinter den Tasten mehr oder weniger in die Höhe. Die Hämmer liegen mit ihren Spindeln, wie bei der englischen Mechanik, auf einer besonderen Holzleiste und schlagen bei niedergedrückter Taste von oben auf die Saiten, welche jetzt, wie bei den Flügeln, sich kreuzend übereinander gezogen sind.

Das System der Saitenkreuzung von Steinway und Söhnen in New-York ist jetzt bei den Flügeln, Pianinos und Tafelform-Pianos fast allgemein als das Zweckmässigste adoptirt. Nur Chikering in Boston und Erard in Paris halten das geradsaitige System noch fest, während sogar die berühmte Firma „Pleyel“ zu Paris „zum Kreuz gekrochen ist“, wie Hanslick bemerkt.

Eine neuere Erfindung beim Pianoforte verdient grössere Beachtung als bisher, denn sie wird allen Clavierspielern unentbehrlich sein, sobald geistvolle Tonsetzer sie als wirkungsvolles Ausdrucksmittel erkannt und bei ihren Compositionen in Anwendung gebracht haben werden. Es ist dies das Tonhaltungspedal (Prolongation), dessen Construction 1860 von Debain in Paris, und 1862 von Montal in London angewandt wurde, 1874 aber von Steinway in New-York

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vereinfacht und verbessert worden ist. Ein angeschlagener Ton oder voller Accord wird nämlich durch das betreffende, niedergedrückte Pedal laut tönend ausgehalten, auch wenn beide Hände des Spielers dazu passende Gänge und Passagen ausführen und der Piano- oder Fortezug nach Belieben benutzt wird. Der ausgehaltene Ton oder Accord singt so lange fort, bis der Fuss den dazu bestimmten Zug verlässt.

Andere Erfindungen, mit denen man in neuerer Zeit das Clavier hat beschenken wollen, waren zum Theil schon früher versucht worden, ohne Anklang zu finden, oder zeigten eine zu complicirte Construction, um dauernd in brauchbarem Zustand verbleiben zu können, und wurden deshalb schon bei ihrem Auftreten als werthlos oder unpraktisch wenig beachtet.

Die Doppelclaviere, bei denen zwei Personen gleichzeitig, jede auf einer besonderen Claviatur, spielen können, tauchen von Zeit zu Zeit, doch stets ohne Erfolg wieder auf; ebenso die Transpositionsclaviere, die durch Verschiebung der Claviatur die Cdurtonleiter z. B. als Cis- oder bei weiterem Verschieben als Ddurleiter u. s. f. erklingen liessen. Der Versuch, allen gleichnamigen Tasten eine bestimmte Farbe zu geben, z. B. alle C-tasten blau, alle D-tasten roth, u. s. w. zu bemalen, ist wohl Unicum geblieben. Ebenso scheint die Gesellschaft „Chroma“, die sich schon seit Jahren bemüht, eine sogenannte „chromatische Claviatur“ mit 6 Untertasten, die regelmässig mit 6 Obertasten abwechseln, einzuführen, eine geschlossene zu bleiben. Dagegen hat das „Kunstpedal“ von Eduard Zachariae, welches durch verschiedene Züge bald tiefere, mittlere oder höhere Saitengruppen von den Dämpfern befreit und nachklingen lässt, in weniger ausgedehnter Weise zuweilen Anwendung gefunden. Ob das von demselben Erfinder 1878 angezeigte „Luftresonanzwerk an Clavierinstrumenten“, welches durch ein verzweigtes Tonröhrensystem die Wirkung des Resonanzbodens kräftig unterstützen soll, sich bei praktischer Anwendung als zweckmässig bewähren wird, ist noch abzuwarten.

Wie die Tonsetzer und Claviervirtuosen Pleyel und Kalkbrenner, so hatte auch Henri Herz zu Paris eine Pianofabrik eröffnet, und im Jahre 1851 stellte der Letztere ein „Piano éolien“ öffentlich aus, bei welchem die Saiten durch den Luftzug eines vom Pedale in Bewegung gesetzten Blasebalgs zum Aushalten und Anschwellen ihrer Töne gebracht wurden. Schon 62 Jahre früher hatte der Clavierbauer Schnell, zuerst in Paris und später in Deutschland ein ähnliches In-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

strument unter dem Namen „Animocorde“ mit vielem Beifall hören lassen, aber weder Schnells noch Kalkbrenners „pneumatisches Saiteninstrument“ fanden, trotz ihres zauberisch ergreifenden Tons, eine weitere Verbreitung. Die Ursache hiervon kann demnach nur in der grossen Schwierigkeit ihrer Herstellung und oftmals nothwendigen Reparatur gelegen haben.

An derselben Schwierigkeit scheiterten die häufig wiederholten Versuche, die Töne eines Claviervortrages mit Punkten und kürzeren oder längeren Linien auf einer Walze oder einem vorüberziehenden Papierstreifen notiren zu lassen, um diese Zeichen sodann in ihnen entsprechende tiefere oder höhere, kürzere oder längere Noten umschreiben zu können. Die erste Notirmaschine der Art beschrieb Creed, ein Geistlicher zu London, in den Philosophical transactions von 1747, ohne sie aber praktisch ausführen zu lassen. Der Mechanikus Hohlfeld zu Berlin war der Erste, welcher eine solche herstellte und im Jahre 1752 der Akademie daselbst zur Prüfung übergab. Ihm folgten nach und nach Engländer, Franzosen und Deutsche mit ähnlichen Arbeiten, welche die Namen: Piano sténographe, Melograph, Pianographe u. a. führten. Sie wurden bei ihrem Erscheinen grösstentheils sehr gelobt, ohne deshalb einen allgemeineren Eingang finden zu können.

Der Augustinermönch Engramelle zu Paris ahnte wol nicht, dass er eine 1775 herausgegebene Anweisung, die Cylinder der Drehorgeln zu notiren (La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres etc.), auch zum Notiren eines Claviervortrags würde anwenden können. Ein ihm befreundeter Musiker, Baptiste, lobte einst die Compositionen eines italienischen Clavierspielers und bedauerte, dass dieser sie Niemandem mittheilen wolle. Engramelle bat, ihm jenen Italiener vorzustellen. Dies geschah, und der Virtuose executirte bei dieser Gelegenheit seine gerühmten Compositionen. Bei einem wiederholten Besuche der beiden Musiker wies Engramelle ein kleines mechanisches Pfeifenwerk, eine sogenannte Serinette vor, welche zum grossen Schrecken des Italieners die von ihm vorgetragenen und so sorgsam bewahrten Tonstücke mit staunenerregender Genauigkeit hören liess. Engramelle hatte nämlich unter seinem Clavier eine mit weissem Papier überzogene Drehorgelwalze angebracht, die mit demselben dergestalt in Verbindung stand, dass die Töne der niedergedrückten Tasten durch einen Bleistift in oben angegebener Weise auf der Walze angedeutet wurden. Die Walze schob sich nach jeder Umdrehung um eine Linie weiter, um den neu hinzukommenden Ton-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zeichen Raum zu geben. Diese Zeichen wurden alsdann mit kleinen Stiften und Drahtbrücken ausgefüllt, und die so bearbeitete Walze in den die Pfeifen und das Drehwerk enthaltenden Kasten gesetzt, der nun sofort die notirten Tonstücke hören lassen konnte.

Einer anderen Erfindung muss hier noch gedacht werden, die freilich auf den Clavierbau selbst keinen Einfluss hatte, doch aber bei der Lehre des Clavierspiels von Zeit zu Zeit für wichtig gehalten wurde. Es ist dies der von Logier um 1814 in England hergestellte Chiroplast oder Handleiter. Zwei vorn über den Tasten angeschraubte glatte Holzleisten hielten die dazwischen gelegten Hände in richtiger Entfernung von der Claviatur, und zwei gleichsam offene Handschuhe gaben den Fingern die zweckmässigste Haltung. Trotz vieler Gegner fand der Chiroplast in London den Beifall bedeutender Claviermeister. Kalkbrenner vereinte sich später mit Logier und verschaffte dem Handleiter unzählige Anhänger, sah aber weiterhin die Unzulänglichkeit desselben ein, denn die beiden Leisten, zwischen welchen sich die Hände bewegten, liessen nicht einmal das Unter- und Uebersetzen des Daumens oder eines anderen Fingers zu. Kalkbrenner verwarf deshalb den oberen Theil jener Vorrichtung und empfahl sodann den verbesserten Chiroplasten unter dem Namen „Guide-main“. Liszt schlug vor, ihn viel bezeichnender „Guide-âne“ zu nennen, und gab damit der Erfindung den Todesstoss.

Dennoch wurden dergleichen Vorrichtungen von Zeit zu Zeit, verändert und verbessert, wieder auferweckt, und noch vor Kurzem fand ein von W. Bohrer zu Montreal in Amerika hergestellter „automatischer Clavierhandleiter“, der den Schüler zwingen sollte, Arm und Hand beim Spielen correct zu halten, den Beifall namhafter Musiklehrer. Wir sind der Meinung, dass dergleichen mechanische Hilfsmittel niemals im Allgemeinen benutzt, sondern nur in ganz besonderen Fällen, der Individualität eines Schülers nach, ausgewählt und kürzere oder längere Zeit in Anwendung gebracht werden sollten.

Sobald die älteren Clavichorde und Clavicymbeln die Fähigkeit gewonnen hatten, volle Accorde deutlich hören zu lassen, würden sie auch von den Tonsetzern ihrer bequemeren Spielart und ihres angenehmeren Klanges wegen den vor ihnen herrschenden Cithern und Lauten vorgezogen, und während das Clavichord, seines wenig ausgebenden Tones wegen, stets nur im Privatzimmer heimisch war, trat das Clavicymbel, als helltönender Kielflügel, schon bald nach seiner frühesten Vervollkommnung in die Oeffentlichkeit.

Als anfangs des Jahres 1600 eines der ersten durchgehends mit

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Musik ausgestatteten Dramen im recitativischen Stile, Euridice von Jacopo Peri, in Florenz zur Aufführung kam, fand der Tonsetzer das Clavicembalo schon für wichtig genug, dem begleitenden Orchester beigegeben zu werden. In demselben Jahre wurde ein geistliches Musikdrama, componirt von Emilio de' Cavalieri: La rappresentazione di anima e di corpo, zu Rom im Betsaal [1] der Kirche della vallicella auf einer mit Dekorationen versehenen Bühne dramatisch und mit Tänzen untermischt zur Aufführung gebracht. Die begleitenden Instrumente waren hinter der Scene aufgestellt, und auch hier, wie bei der erwähnten Oper, befand sich ein Clavicembalo neben Lauten verschiedener Art, Violen und Flöten. Selbst als im 17. Jahrhundert die Violonen, Violen und Violinen den Hauptsitz im Orchester errungen hatten, war bei den Theatern ein Clavierspieler noch besonders angestellt, der die harmonische Begleitung der Recitative in den Opern zu übernehmen hatte. Im 18. Jahrhundert vertrat das Pianoforte zuweilen schon die Stelle des Kielflügels, und in unserem Jahrhundert brachte es der originelle russische Componist Glinka als Soloinstrument in das Orchester seiner romantischen Oper: Russlan und Ludmilla.

Das Pianoforte hat einen so eigenthümlichen Klang, dass es sehr wol auch in der Oper zu neuen Schattirungen, durchdringenden Arpeggien und effectvollen Zusammenwirkungen mit den übrigen Orchesterinstrumenten Anlass geben kann, wie die Clavierconcerte unserer classischen Meister bereits überzeugend dargethan haben.

In den Arbeitszimmern der Componisten aller Nationen finden wir das Clavier, welches ihnen die Bilder der Fantasie sinnlich wahrnehmbar vorführen und als Carton der auszuführenden Gemälde dienen kann. Das Museum des Conservatoriums der Musik zu Paris besitzt mehrere solcher Instrumente von berühmten Tonsetzern, so unter Nr. 231 das, in welches Meyerbeer eingeschrieben hat, dass er auf diesem, ihm von seinem Freunde Peter Pixis zur Disposition gestellten Piano (1835 in Baden) einen grossen Theil seiner Oper: die Hugenotten componirt habe.

Ein Brief, den der Grossmeister Franz Liszt, welchem wir nicht nur den hohen Stand des heutigen Clavierspiels, sondern hierdurch auch die hohe Ausbildung des heutigen Concertflügels verdanken, mir in Bezug auf seine eigenen Instrumente freundlichst zukommen liess, ist wegen der darin erwähnten vorzüglichsten Piano-

[1] In dem „Oratorium", woher eben der allgemeine Name solcher Musikwerke stammt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

fortes seiner Zeit, an deren Spitze seit 1873 ein prächtiger Steinway-Flügel fungirt, von bleibendem Werth, und durch die folgende Mittheilung desselben setze ich zugleich das schönste Denkmal auf das Fundament meiner Claviergeschichte.

An C. F. Weitzmann. Berlin.

14 August
61
Weimar.

— —
— — —
— — —

Bezüglich Ihrer Anfrage über das Beethoven Clavier und das Mozart Spinett theile ich Ihnen folgendes mit:

Das Beethoven-Pianoforte — (von C zu C) — wurde für den grossen Mann von Ries, Cramer, Knyvett, Moscheles und Kalkbrenner in London bei Broadwood ausgesucht, und mit den Unterschriften dieser Herrn, und einer lateinischen Zuschrift von Broadwood versehen. Schindler in seiner zum grösseren Theil widerwärtigen Biographie Beethoven's erwähnt dieses Presents, welches B. viel Freude machte, und stets in seinem Zimmer als Pracht Clavier fungirte, obschon, wie man in Wien versichert, Er es zumeist ungestimmt und ohne die gesprungenen Saiten wieder aufziehen zu lassen gebrauchte. Nach seinem Tode kaufte es Herr Spina mit welchem ich mich durch meine editorischen Beziehungen mit dem Verlag Diabelli (dessen Haupt-Stütze er war) befreundete — und im Jahre 45 in Wien, schenkte mir Spina diese Kunst Reliquie.

Von weit wenigerem Werth ist das Mozart Spinett. Ich entsinne mich nicht mehr genau wie viel Octaven es hat — wahrscheinlich aber kaum 5 — Es wurde zum Verkauf vor 9 Jahren in den musikalischen Blättern annoncirt und mir durch Vermittlung Barthold Senff's in Leipzig (ungefähr im Jahre 52 oder 53 spätestens) von der Frau Fürstin Wittgenstein geschenkt. Da bekanntlich Mozart sich weit mehr auf Wanderschaft befand als Beethoven, giebt es auch ein grösseres quantum von Clavieren oder Spinetten deren Er sich bediente. Dasjenige was Sie kürzlich auf der Altenburg gesehen, ist von Salzburg nach Leipzig und Weimar gekommen, in Begleitschaft von mehreren authentischen Attesten. In Salzburg und andrerorts befinden sich ähnliche Mozart Möbel, welche eigentlich am passendsten in dem Germanischen Museum zu Nürnberg ihren Platz fänden.

ZENEAKADÉMIA

Schliesslich, verehrter Freund, was die Claviere anbetrifft die mir angehörig sind, befinden sich auf der Altenburg folgende: 1 Erard in dem Empfangssalon im 1. Stock — 1 Bechstein in dem kleinen Salon daneben — 1 Boisselot (Marseille) in meinem Studir- und Arbeits-Zimmer. NB. Louis Boisselot war einer meiner Freunde, und machte mit mir die ganze Reise durch Spanien und Portugal (44—45). Bald darauf starb er — ich behielt dieses Clavier was noch obendrein ein paar merkwürdige Schicksalsfälle zu ertragen hatte die ich Ihnen gelegentlich erzählen will. So wie es seit mehreren Jahren geworden, ist es kaum von jemand anderem zu gebrauchen doch kann ich mich nicht entschliessen es zu beseitigen, und auch nicht ein anderes in mein Arbeitszimmer daneben zu stellen.

Im sogenannten Musik-Salon (2. Stock) stehen zwei Wiener Flügel von Streicher — und Bösendorfer und in dem anderen Zimmer ein ungarisches von Beregszazy —

— — —
— — —
— —

Postscriptum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

24ten Mai, 78.
Weimar.

Diesem Briefe, im Jahre 61 geschrieben, sei noch beigefügt: In meiner jetzigen Weimarer Behausung („Hofgärtnerei“) prangt jedes Jahr ein Bechstein-Flügel, und während meines Winteraufenthaltes in Budapest, ein oder zwei Bösendorfer-Flügel (weil meine dortige Wohnung mehrere Pianoforte zulässt). Chikering's Flügel, den ich in Rom gebrauchte, steht nun glänzend in Ungarn, und der von Steinway fungirt oftmalen hierorts in Conzerten.

F. Liszt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

Beilage I.

Clavier-Compositionen

des

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

Inhalt.

		Seite
I.	Claudio Merulo, Toccata	301
II.	Girolamo Frescobaldi, Canzone	302
III.	Bernardo Pasquini, Sonata	307
IV.	Franscesco Durante, Sonata	313
V.	Pier Domenico Paradies, Sonata	317
VI.	Thomas Tallis, Lesson	324
VII.	William Bird, The Carman's Whistle	326
VIII.	Orlando Gibbons, The Queens command	330
IX.	Henry Purcell, Riggadoon	331
X.	Jean Henry d'Anglebert, Allemande	332
XI.	François Couperin, Prélude	335
XII.	Louis Marchand, Gavotte	337
XIII.	Johann Jacob Frohberger, Phantasia	338
XIV.	Gottlieb Muffat, Sarabande und Fuge	343
XV.	Heinrich Stölzel, Enharmonische Sonate	345
XVI.	Schobert, Andante	347
XVII.	Carl Philipp Emanuel Bach, Sonate	349
XVIII.	Joseph Hüllmandel, Divertissement	352
XIX.	Spielmanieren	358

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

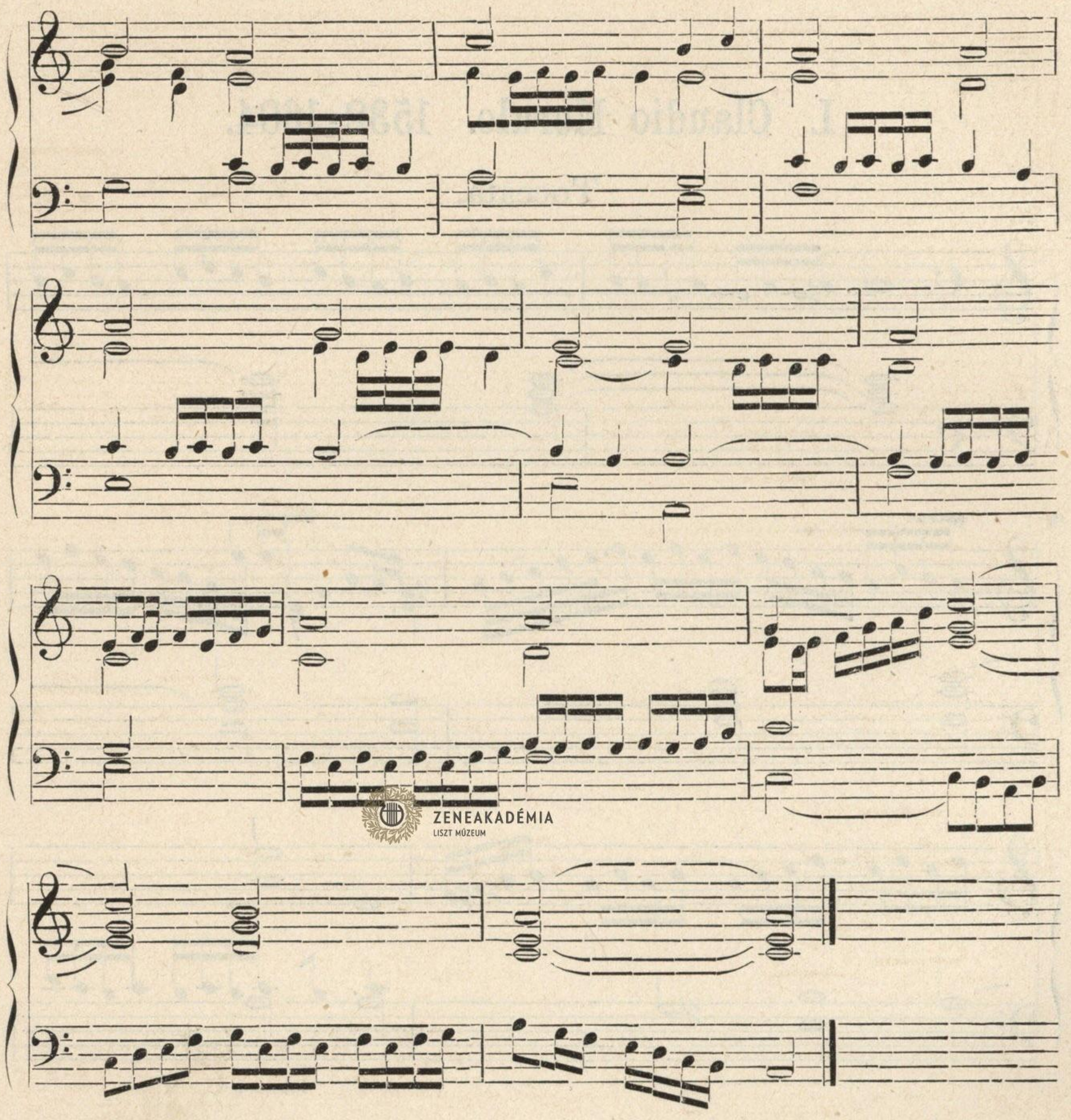
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

I. Claudio Merulo. 1532-1604.

Toccata.

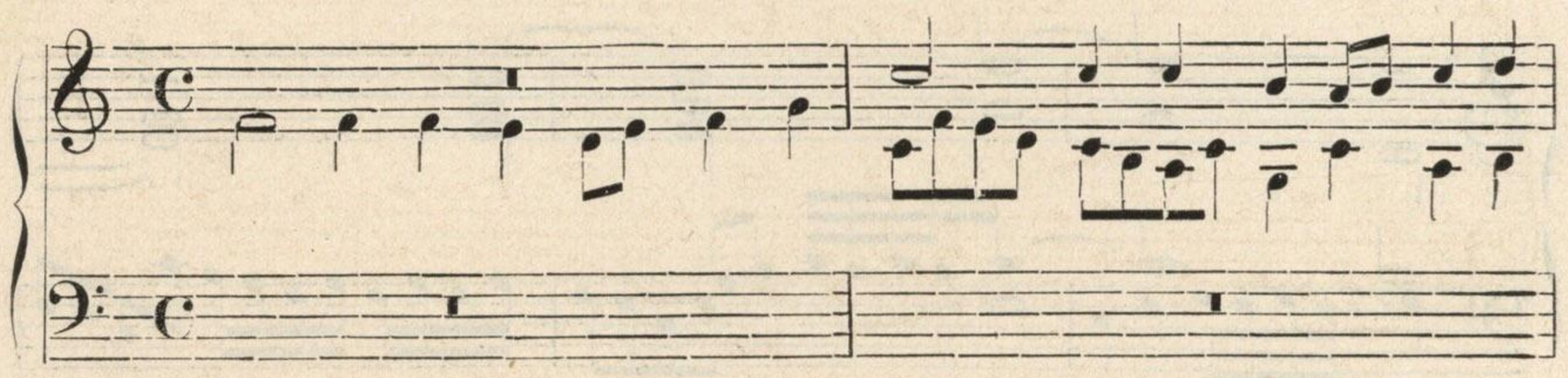
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Toccate d'intavolatura d'organo. lib. I. Rom, 1598.
F. J. Fétis, Traité complet de la Théorie et de la Pratique de l'Harmonie.

II. Girolamo Frescobaldi. 1588-1645 (?).

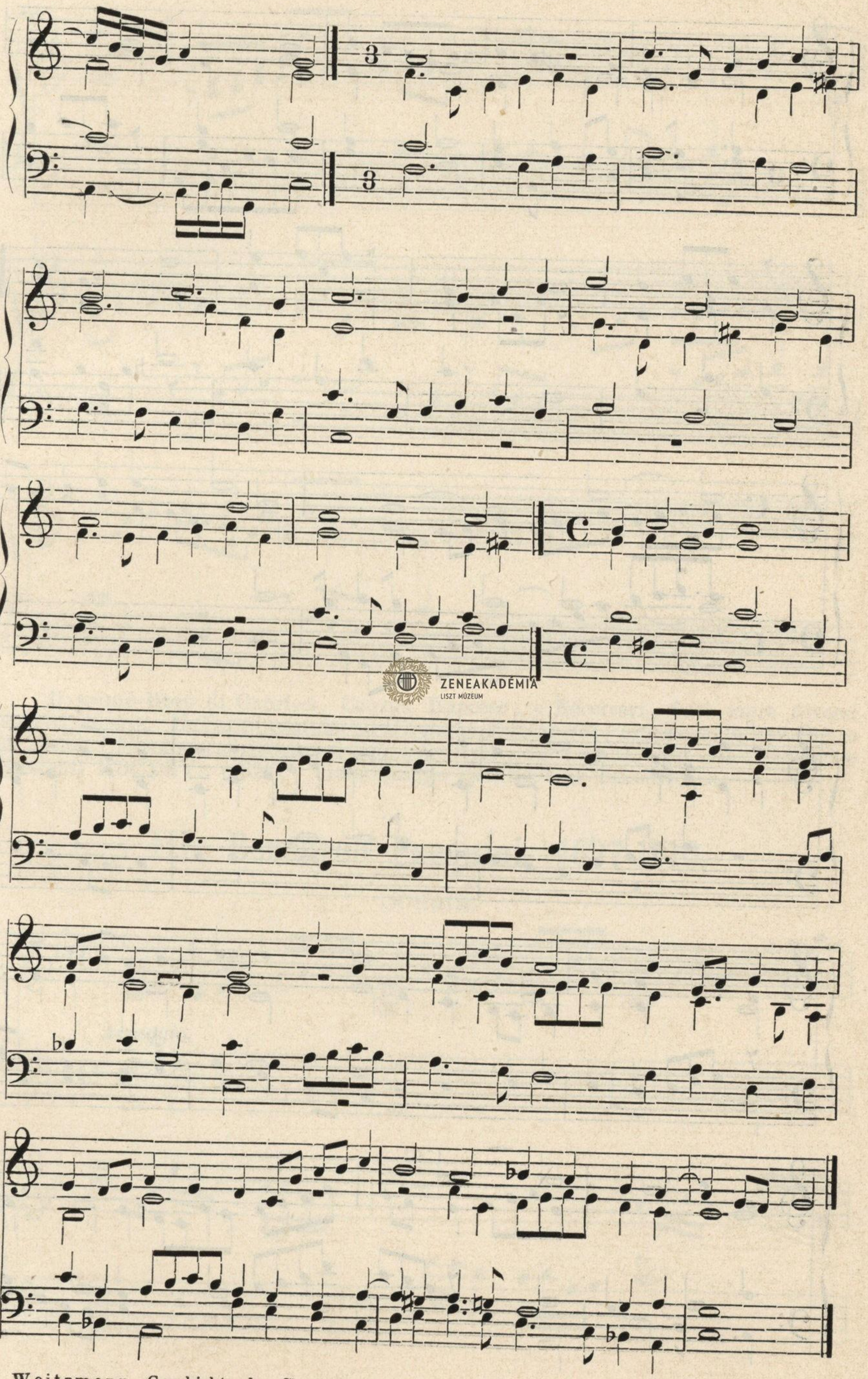
Canzone in sesto tono.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

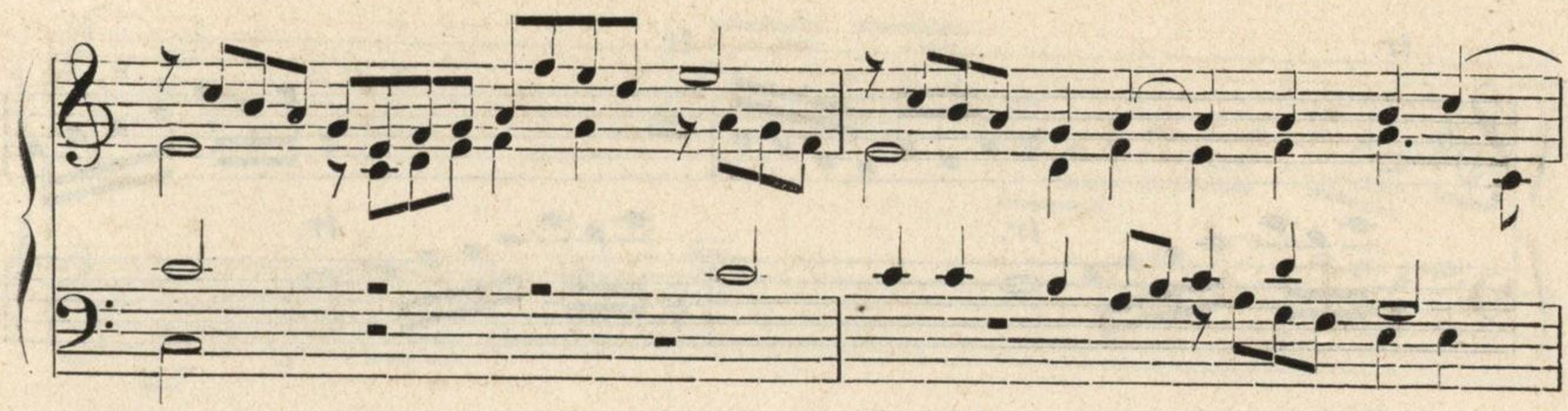
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

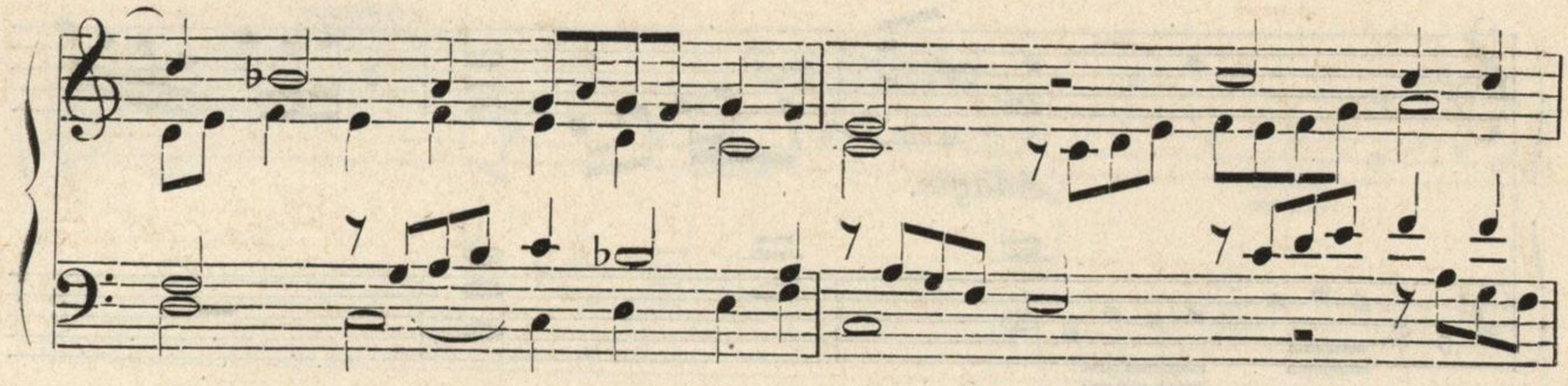
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

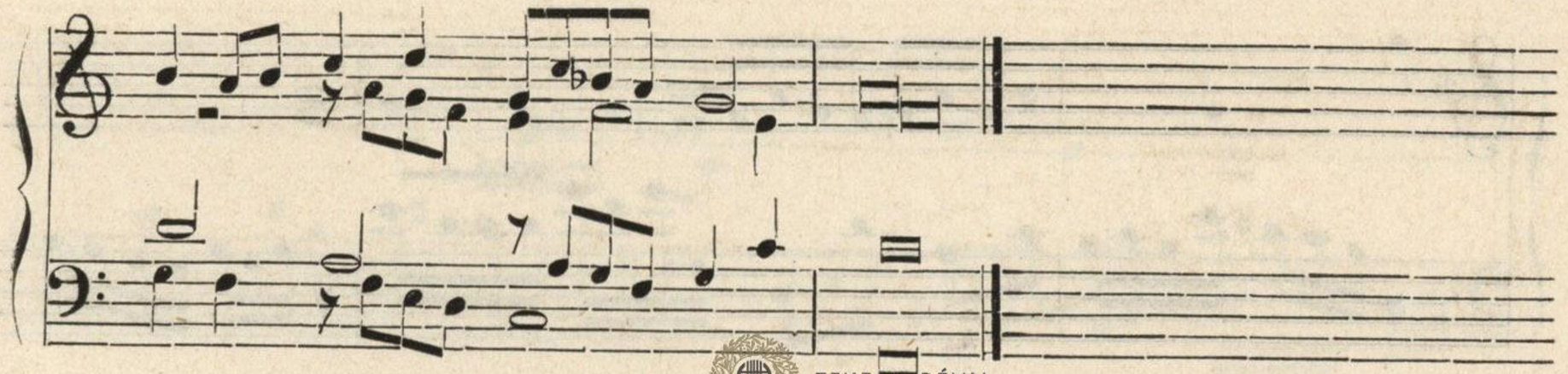


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





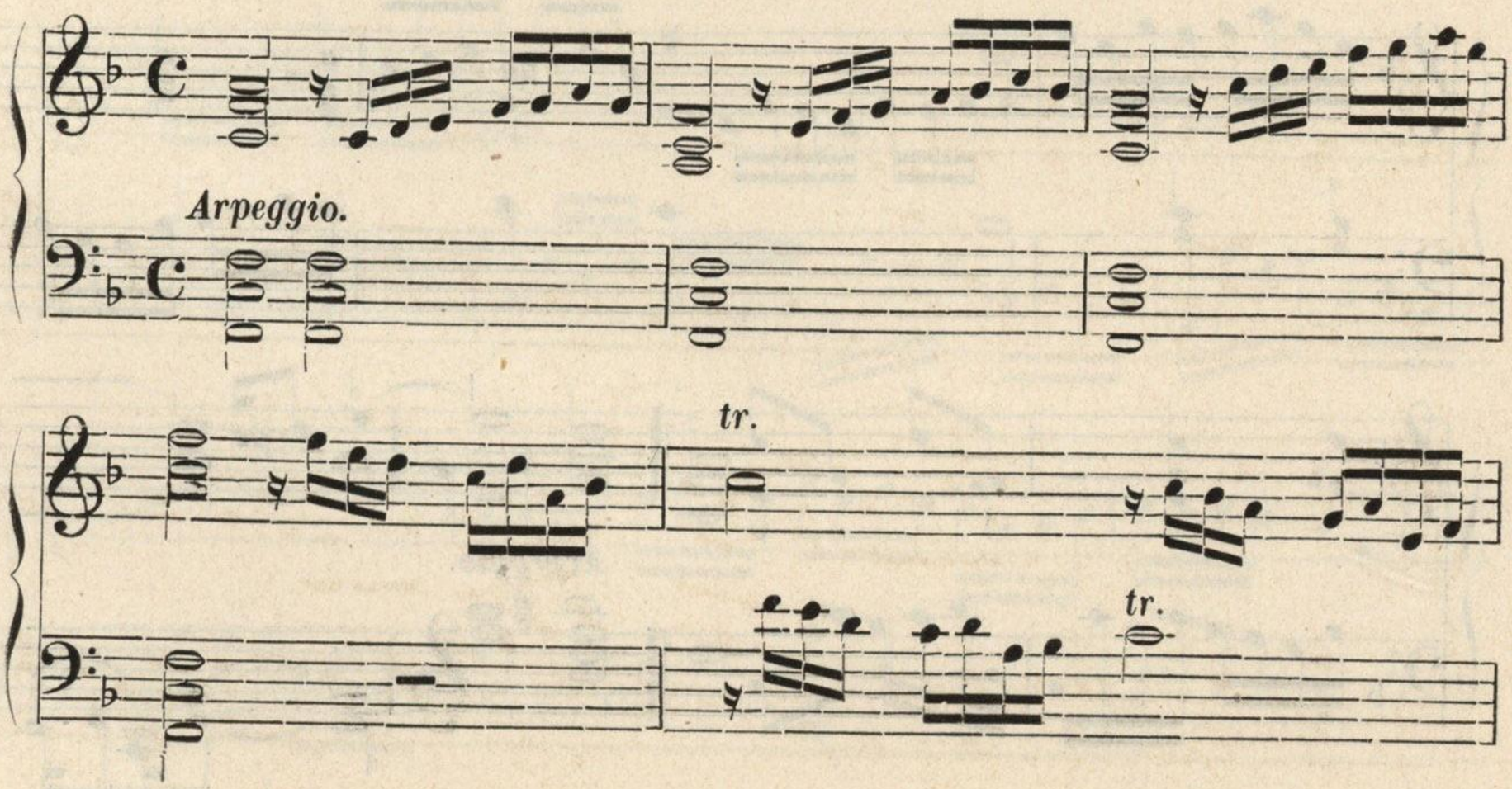


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Il primo libro di Capricci, Canzon francese, e Recercari, fatti sopra diversi sogetti et arie. In Partidura (sic) di Girolamo Frescobaldi, organista in San Pietro di Roma. Novamente ristampati con privilegio. In Venetia, appresso Alessandro Vincenti MDCXXVI. (1626). Vierstimmige Partitur mit Taktstrichen.

III. Bernardo Pasquini. 1637-1710.

Sonata.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tr. tr. tr. tr.

tr.

Adagio.

Arpeggio.

ZENEAKADÉMIA ZENEAKADÉMIA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

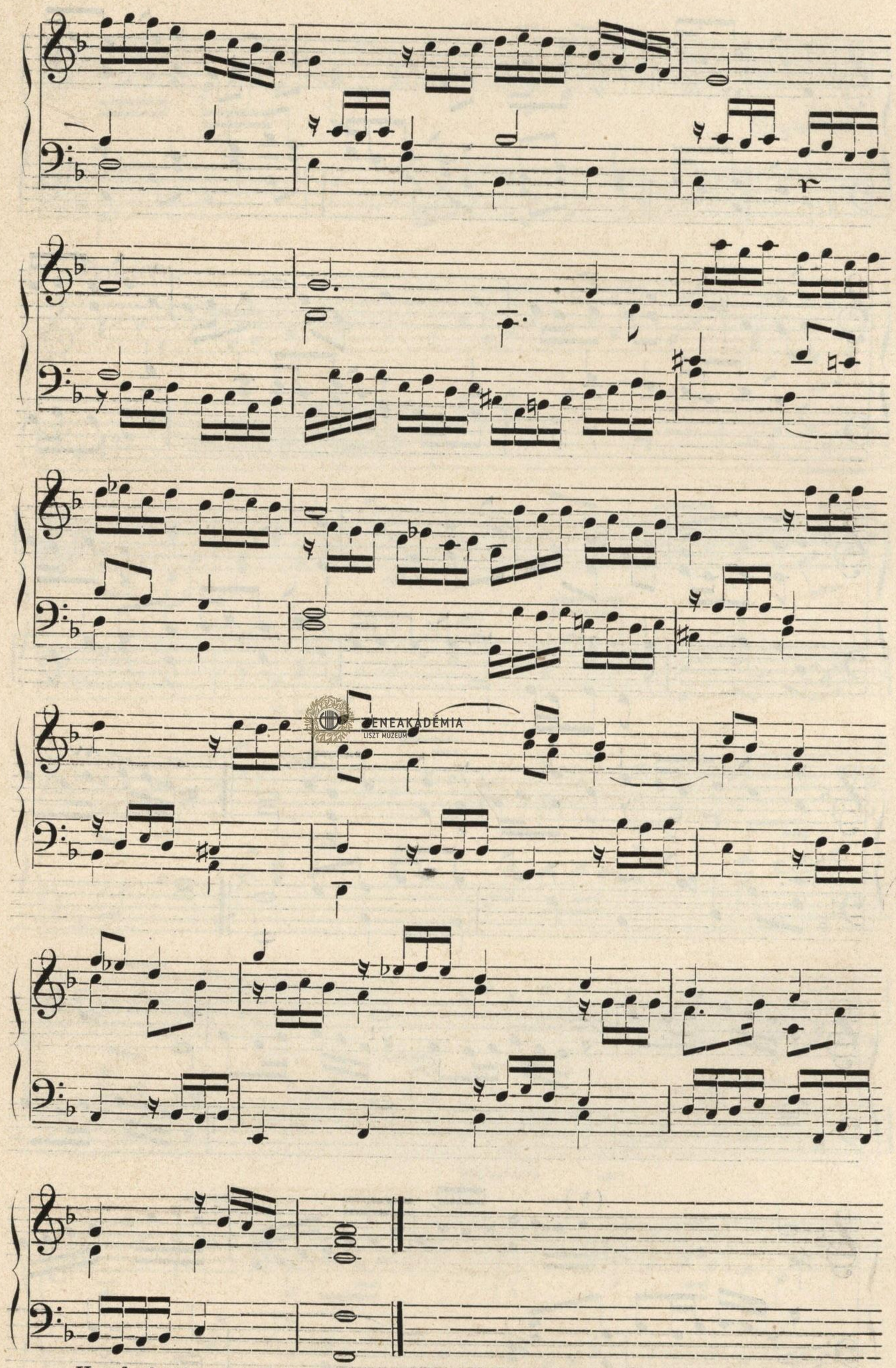
Siegue =

Pensiero.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(b)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Handschrift vom Jahre 1732 im Britischen Museum zu London.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

IV. Francesco Durante. 1684-1755.

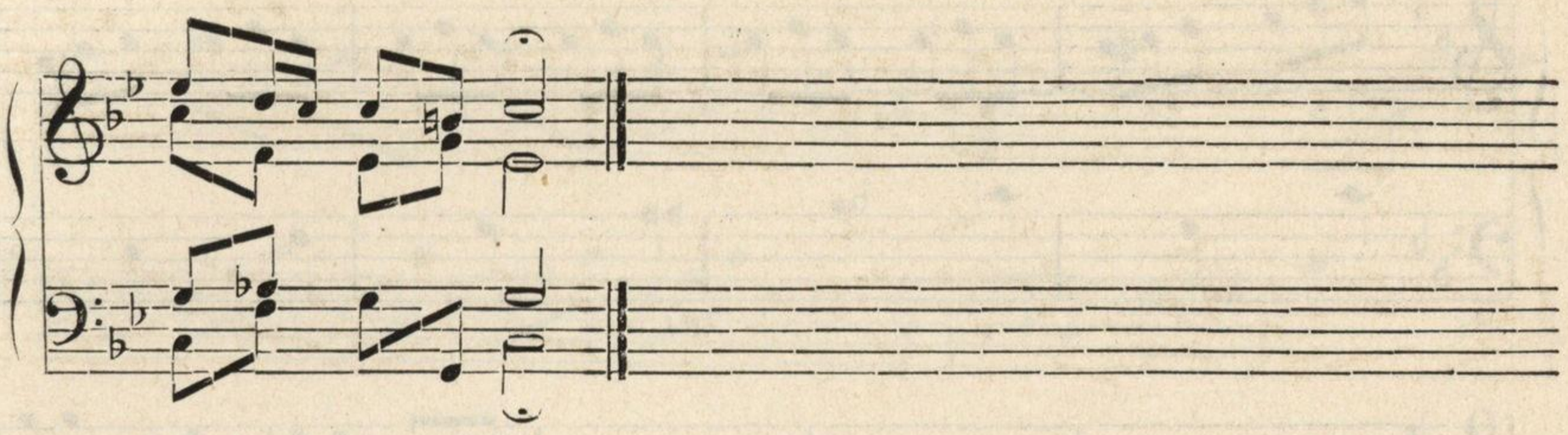
Sonata.

1.

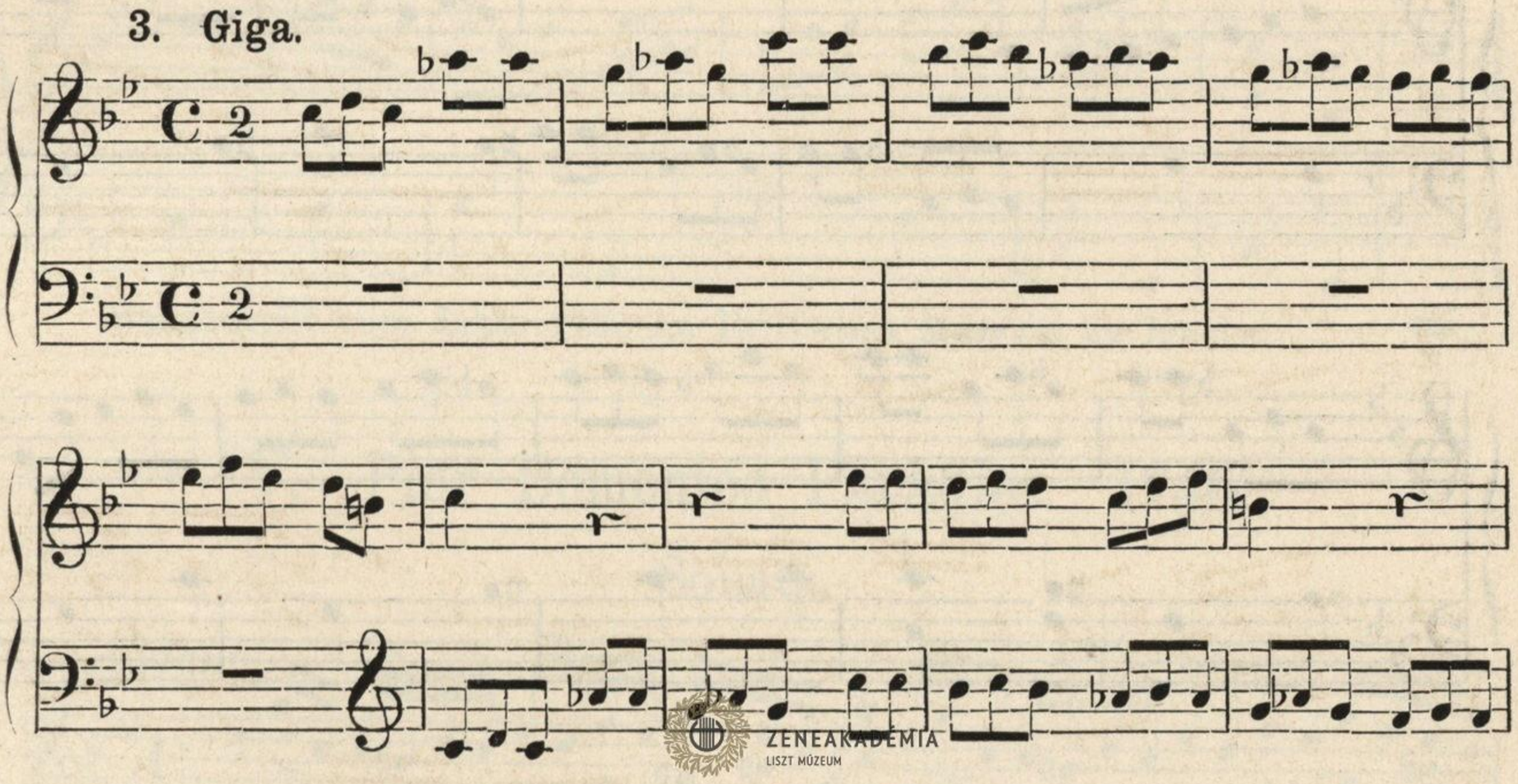
Adagio.

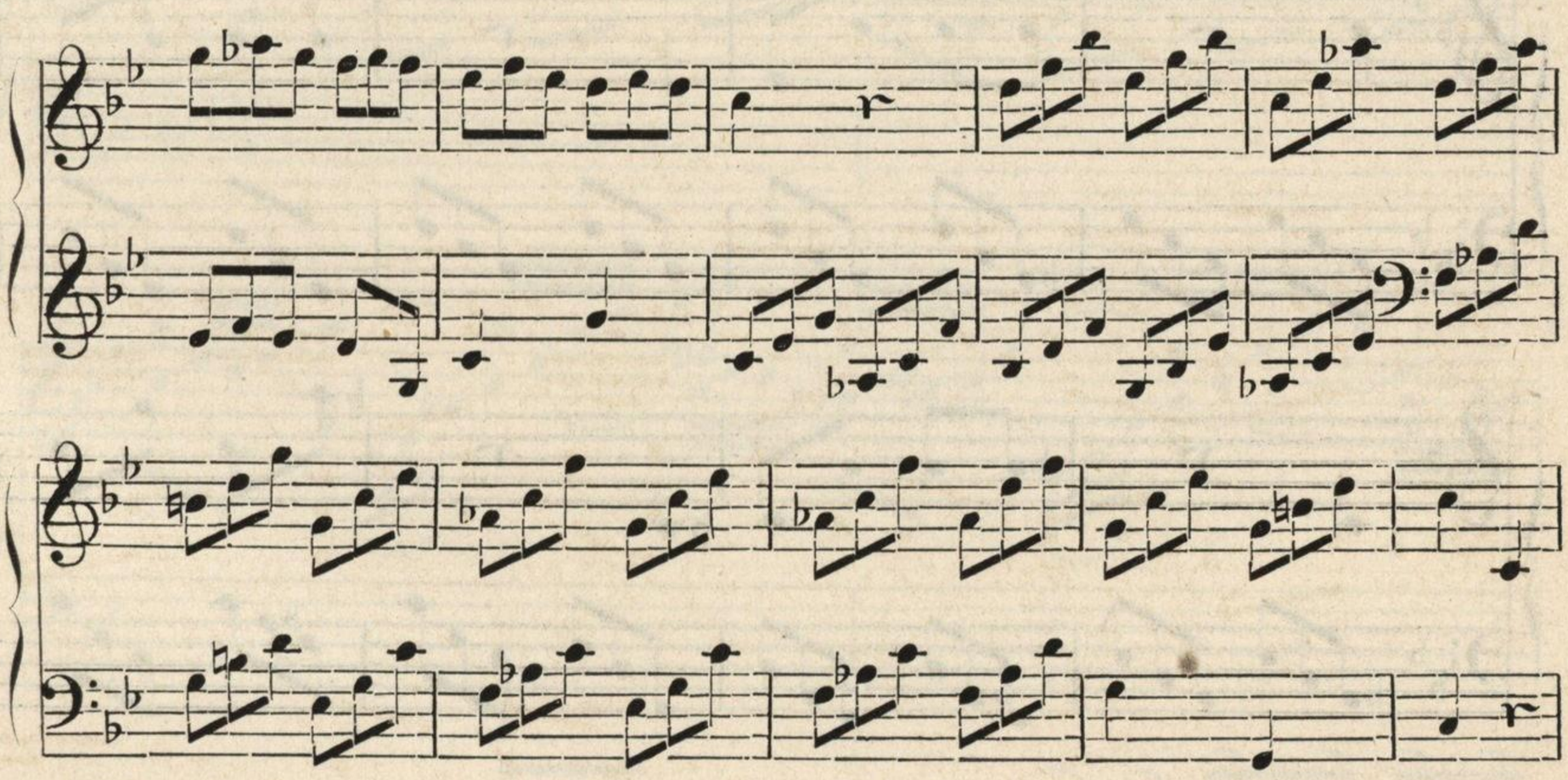
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

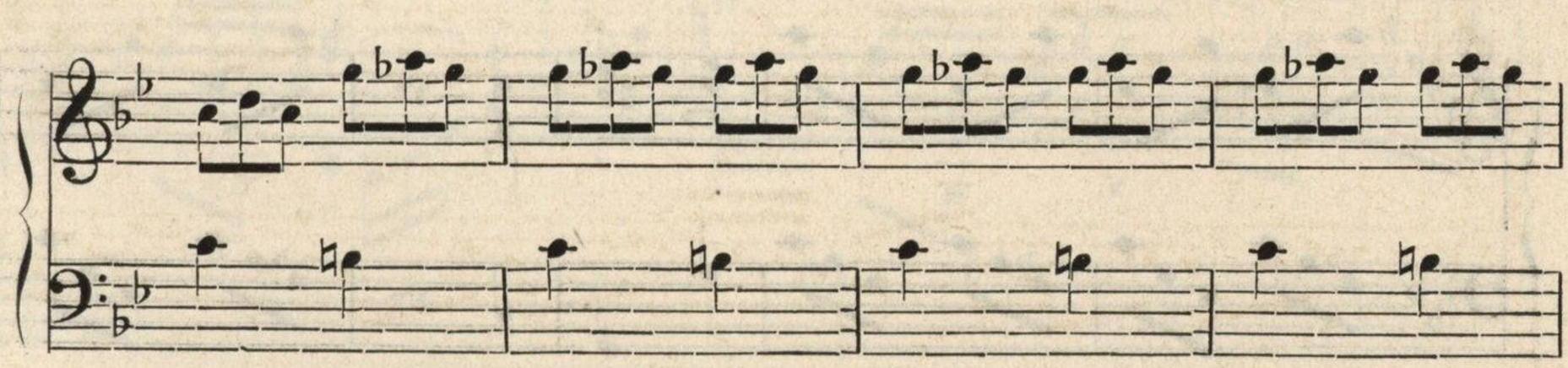
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



3. Giga.



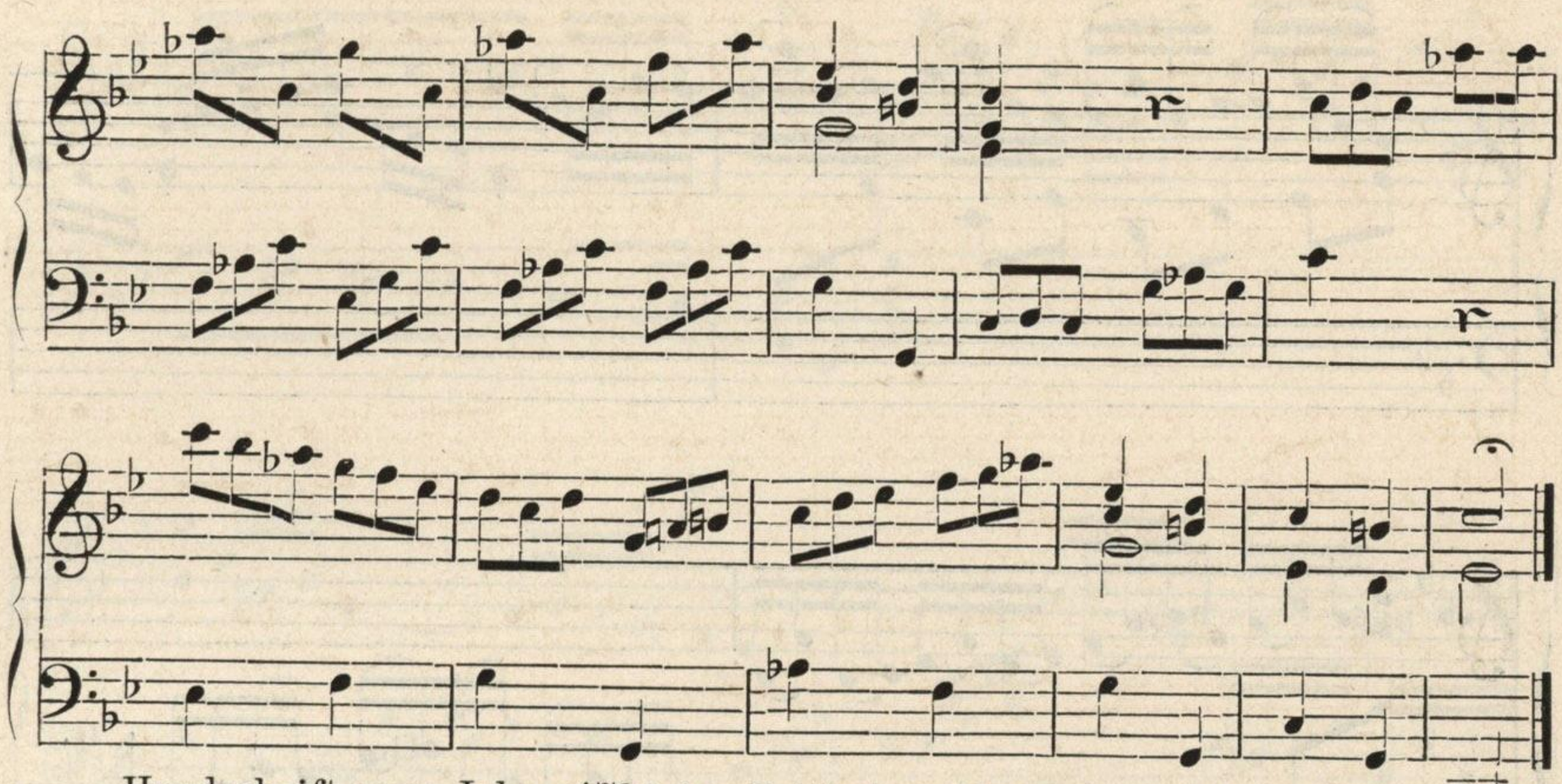




ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

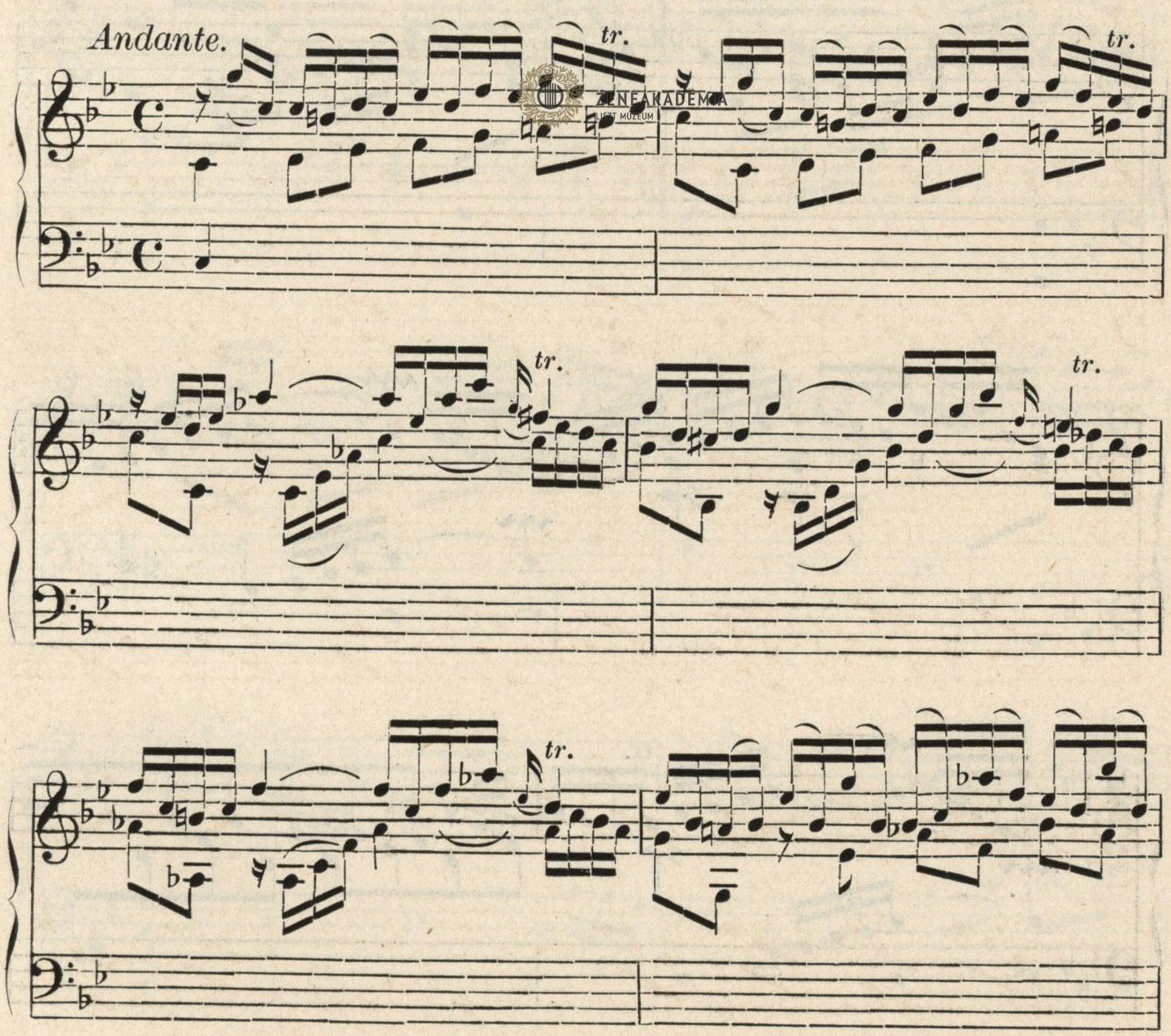
ZENEAKADÉMIA



Handschrift vom Jahre 1732 im Britischen Museum zu London.

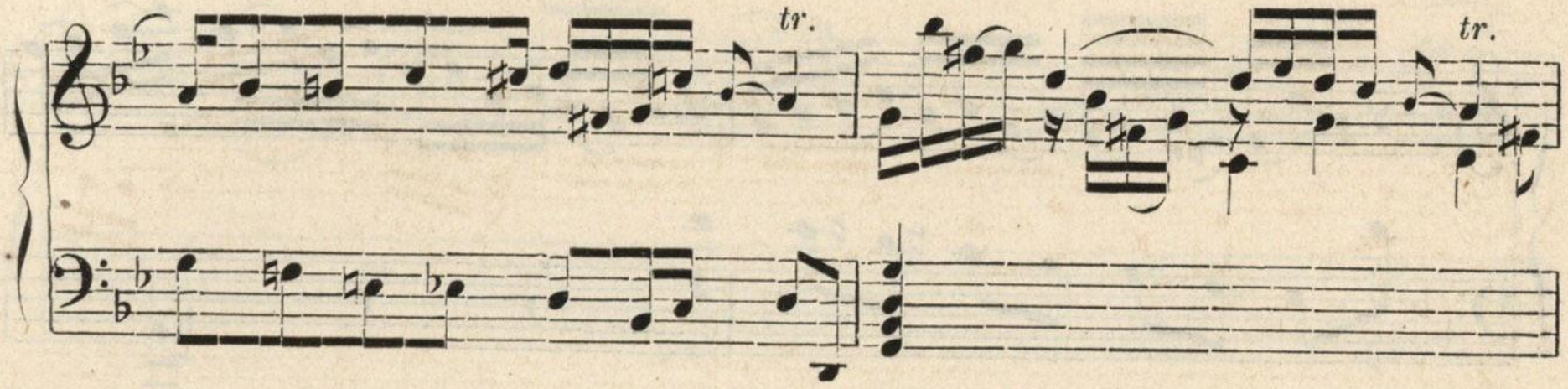
V. Pier Domenico Paradies. 1746.

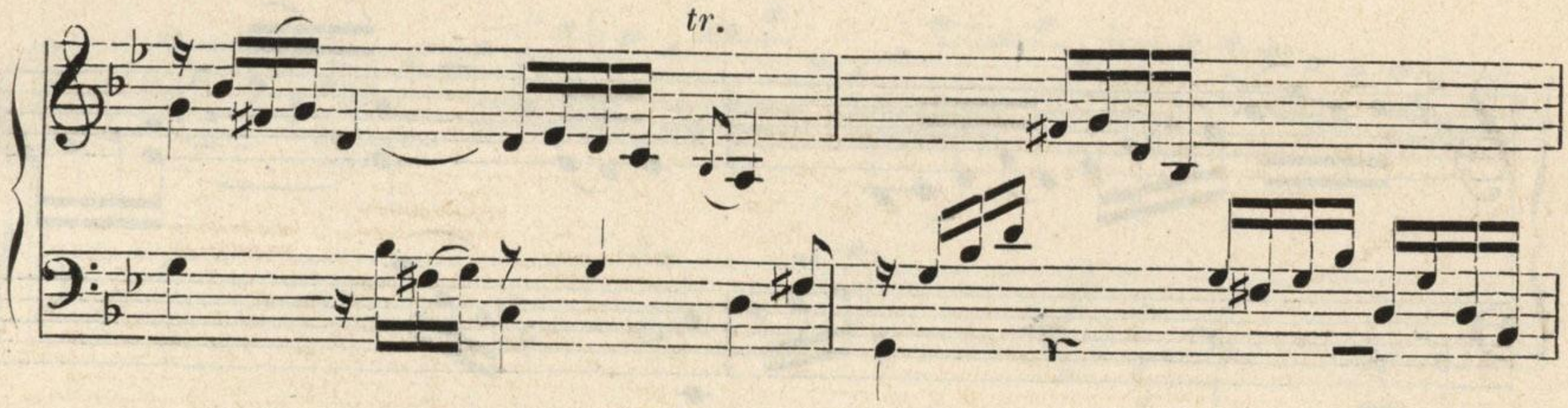
Sonata.

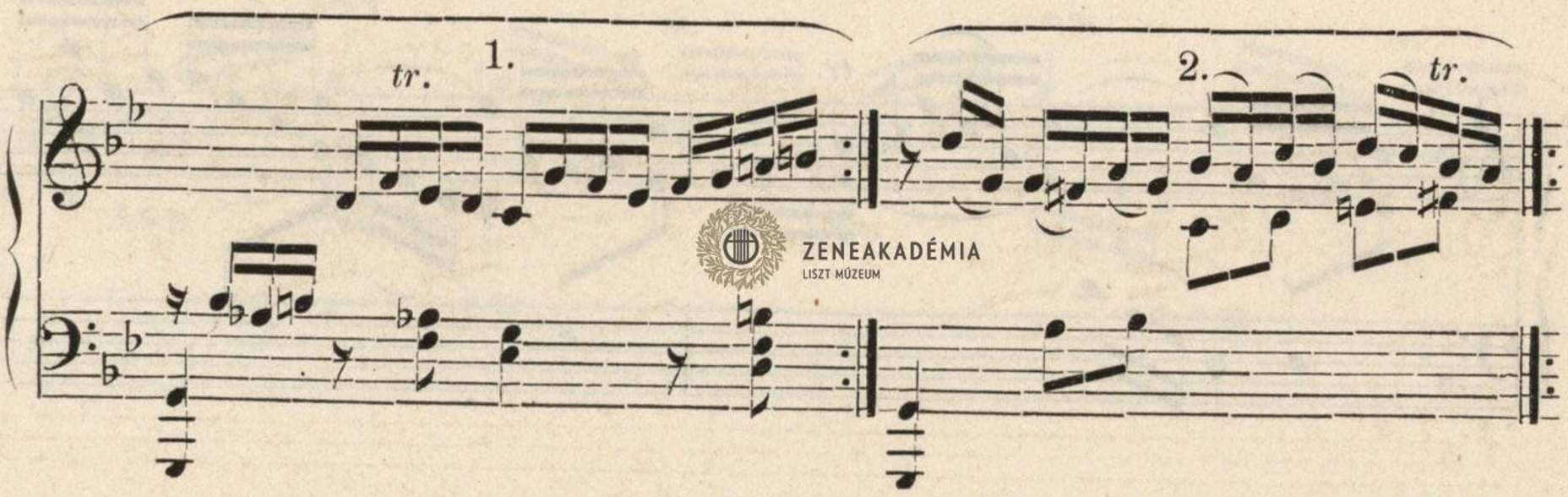


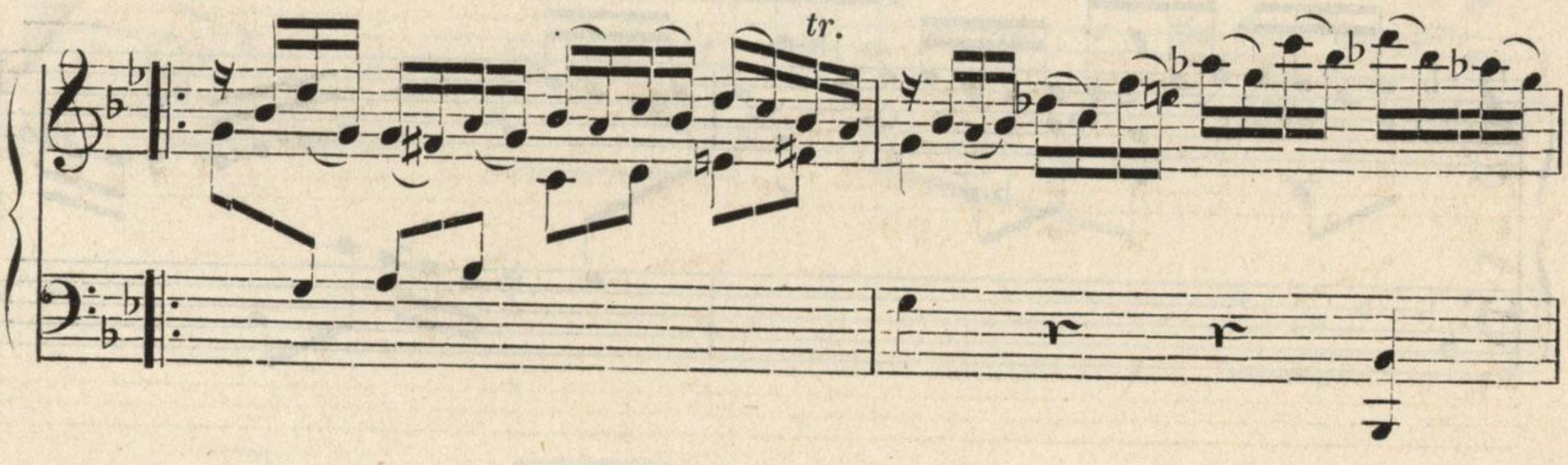
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

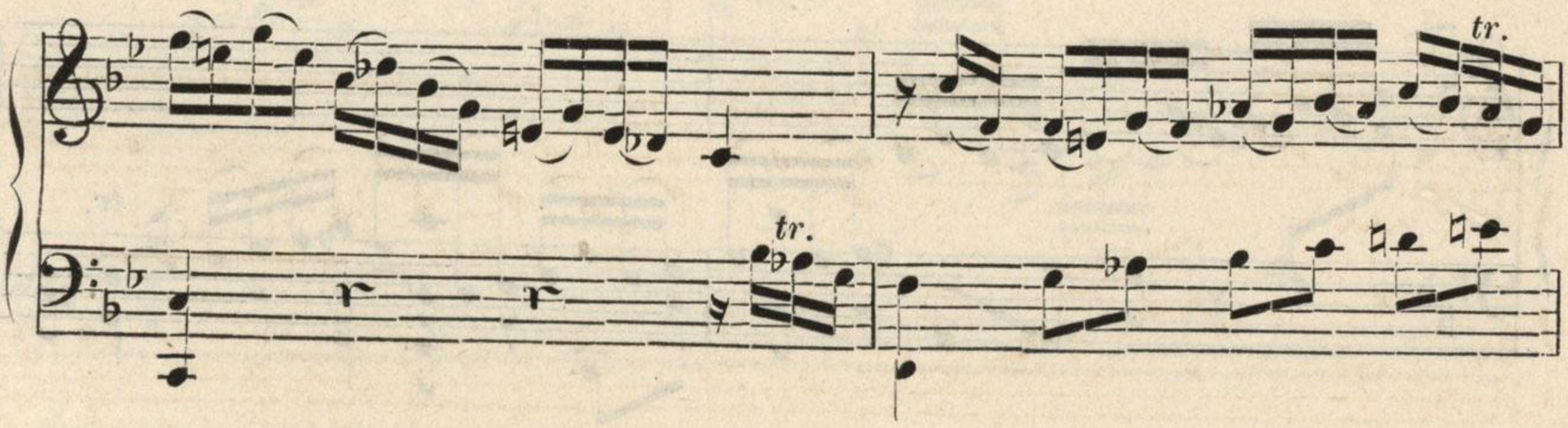
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





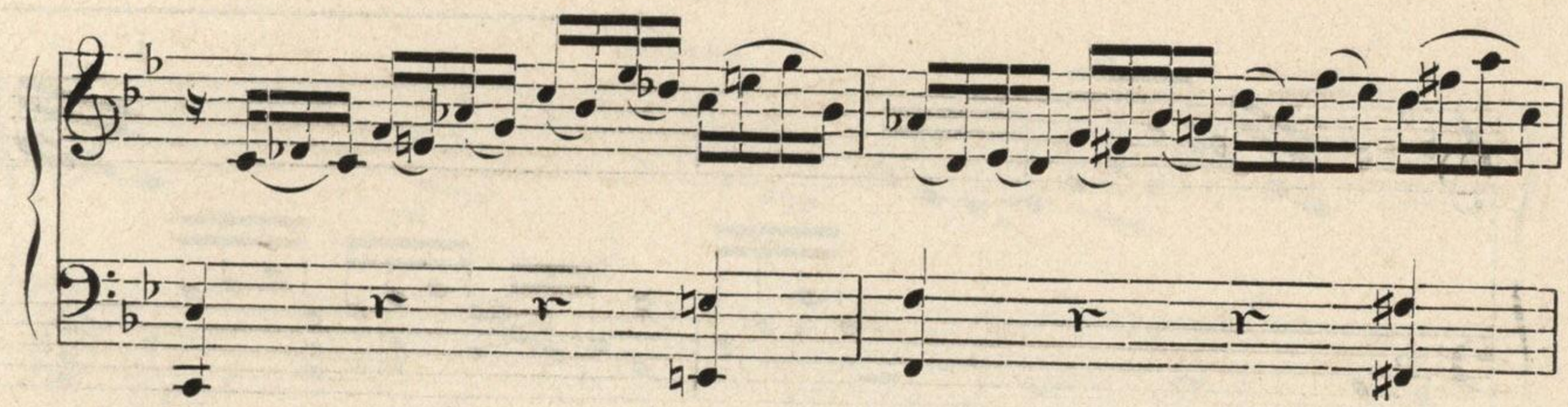


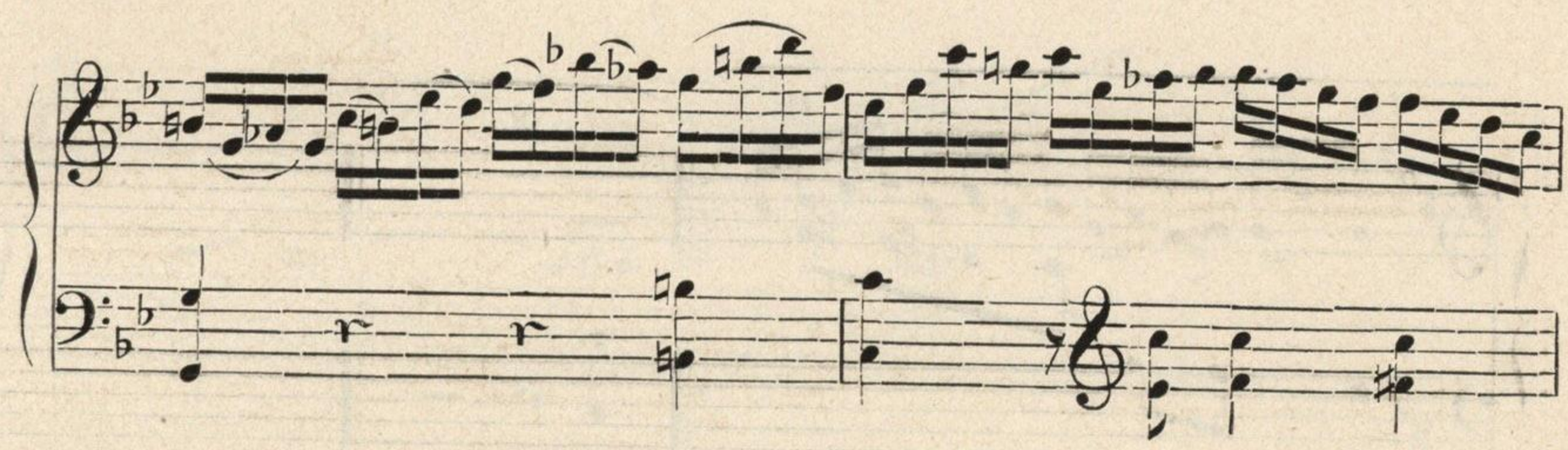


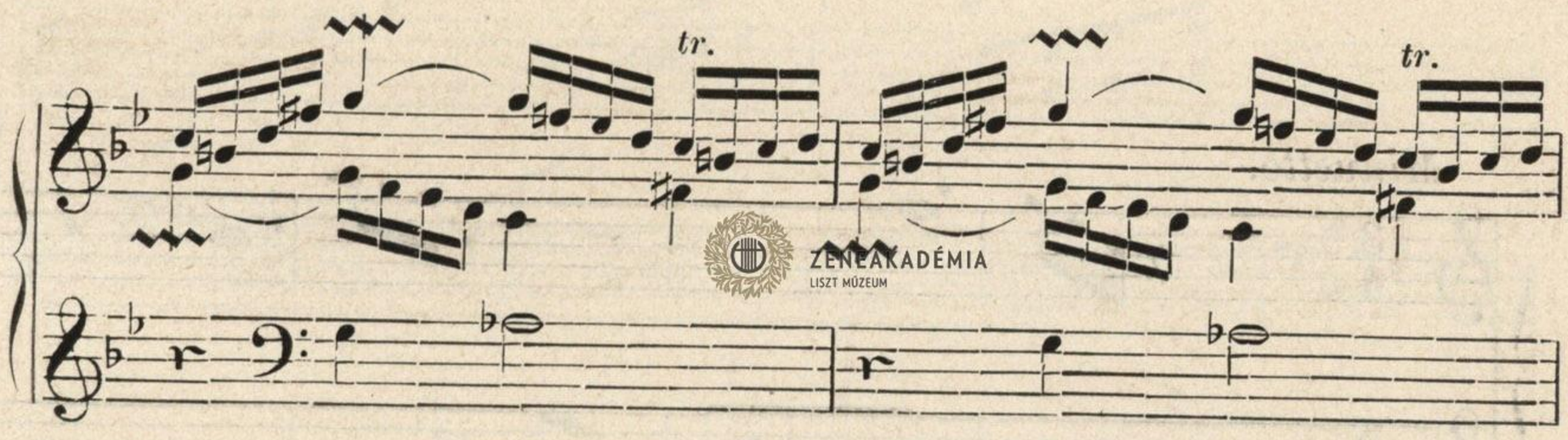


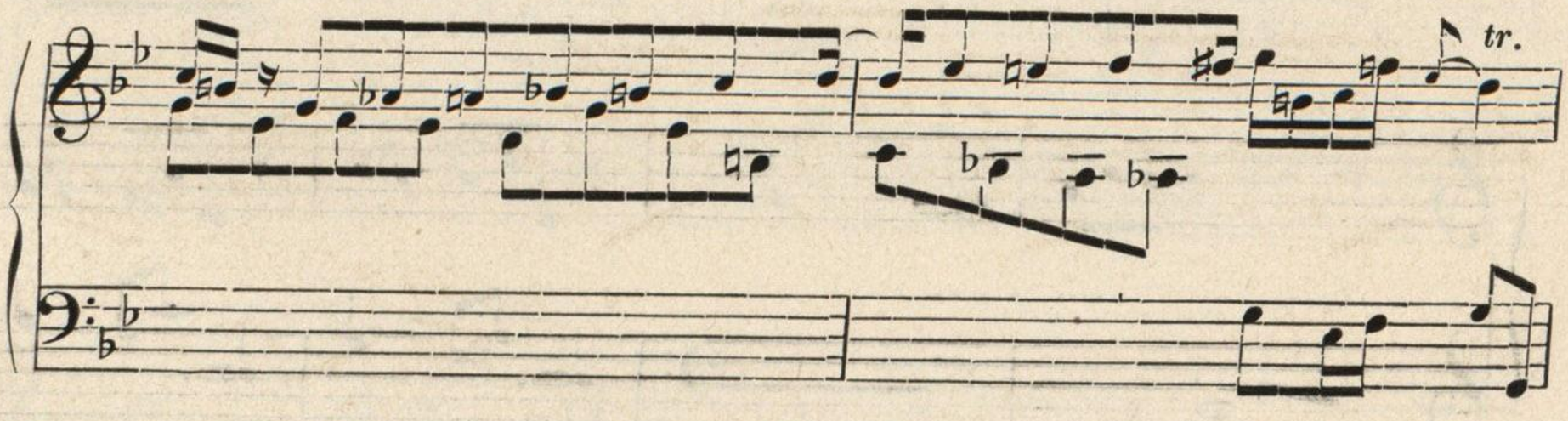
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

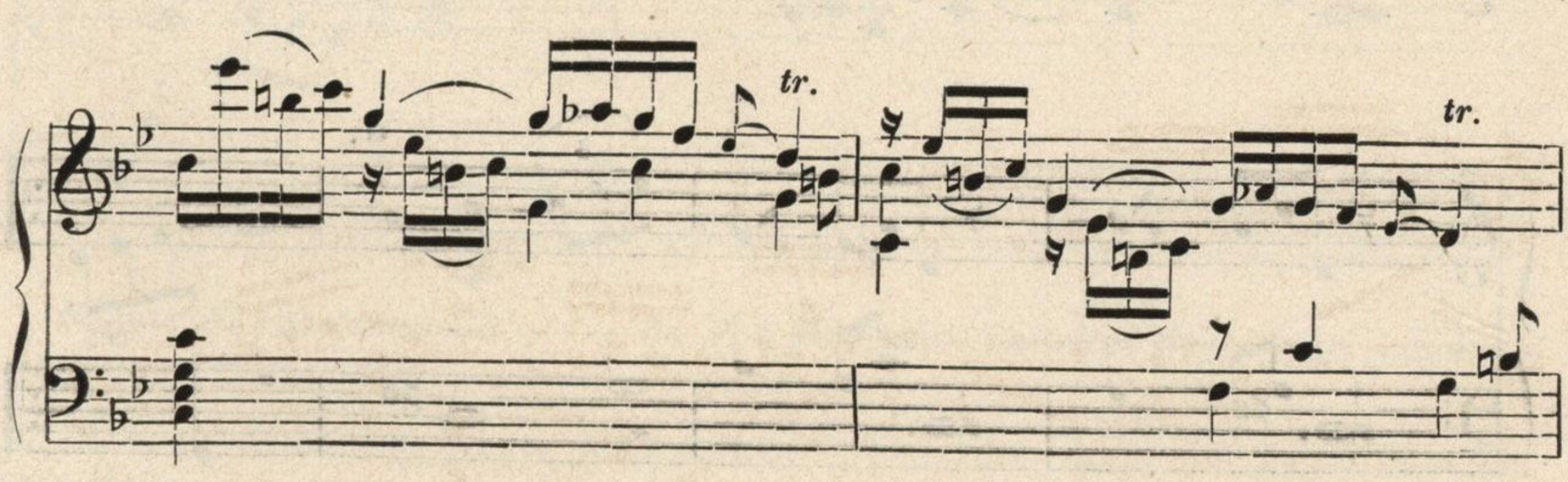
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM











ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1.

tr.

2.

tr.

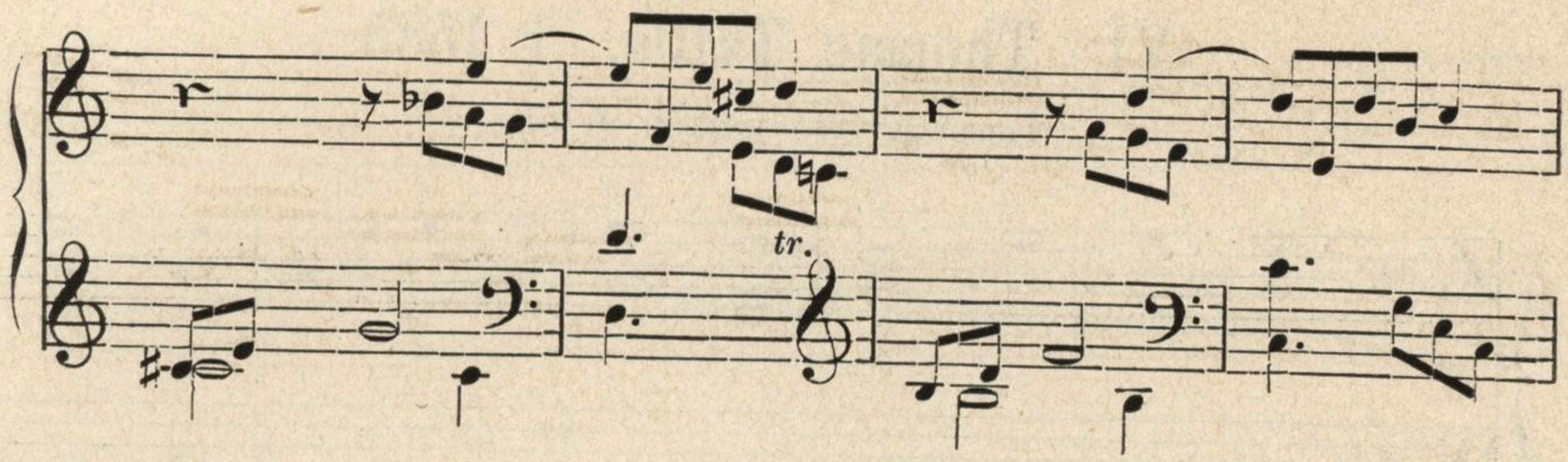
Minuetto.

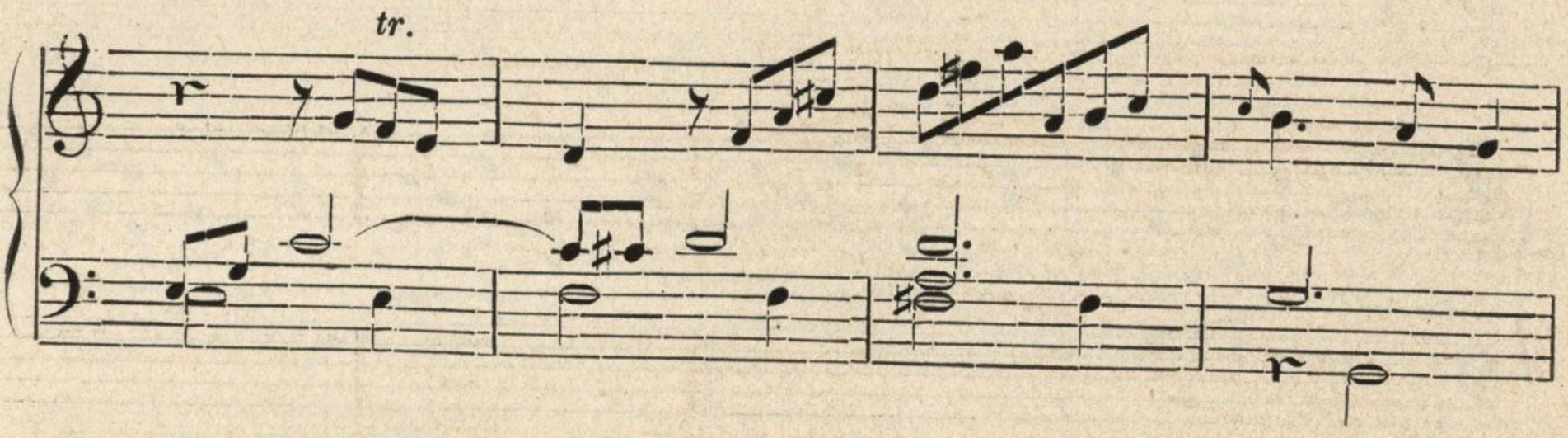
3

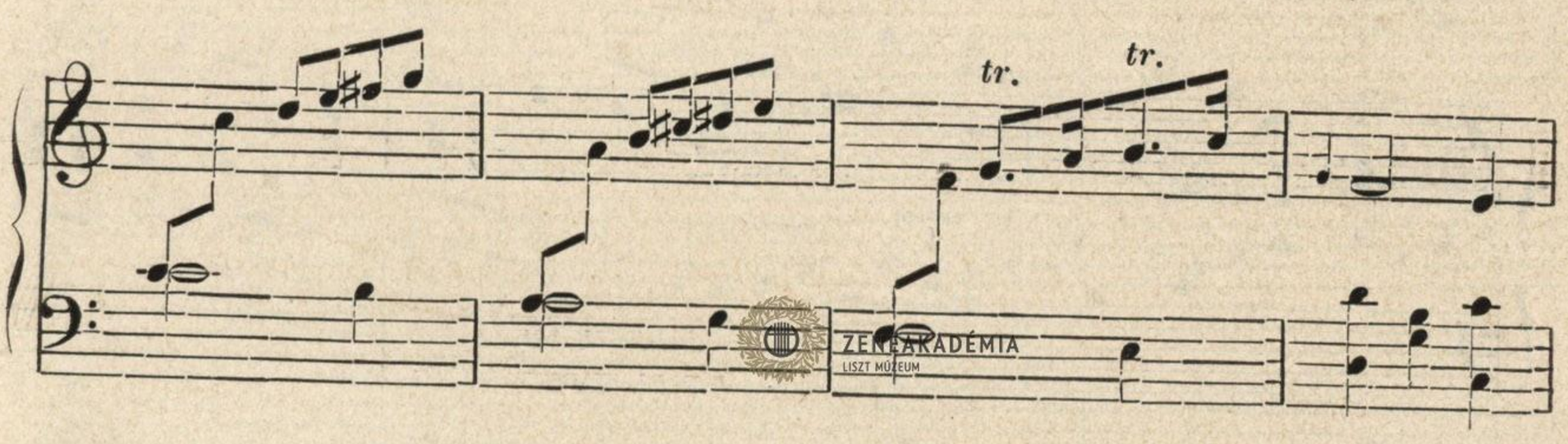
tr.

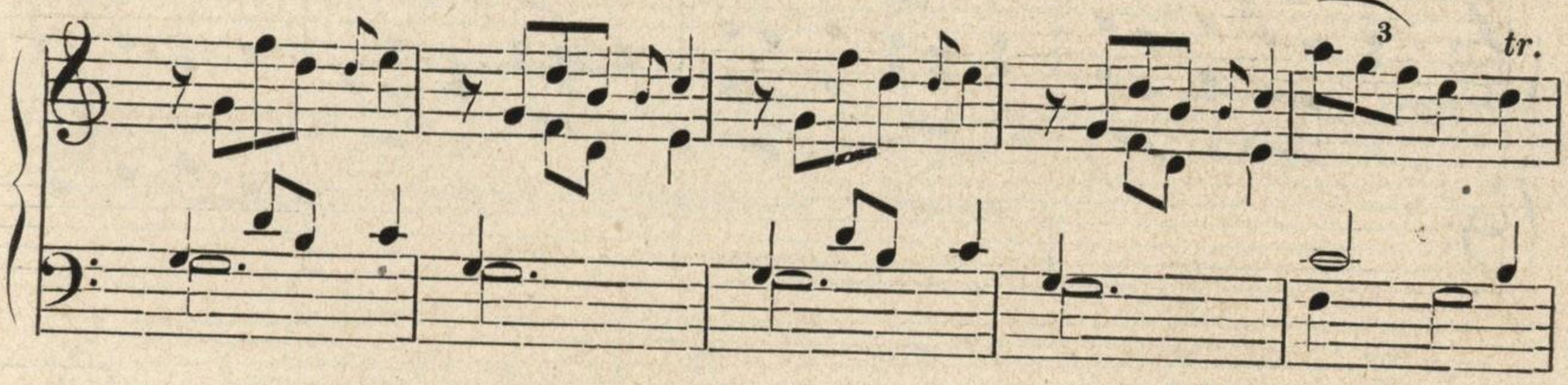
tr.

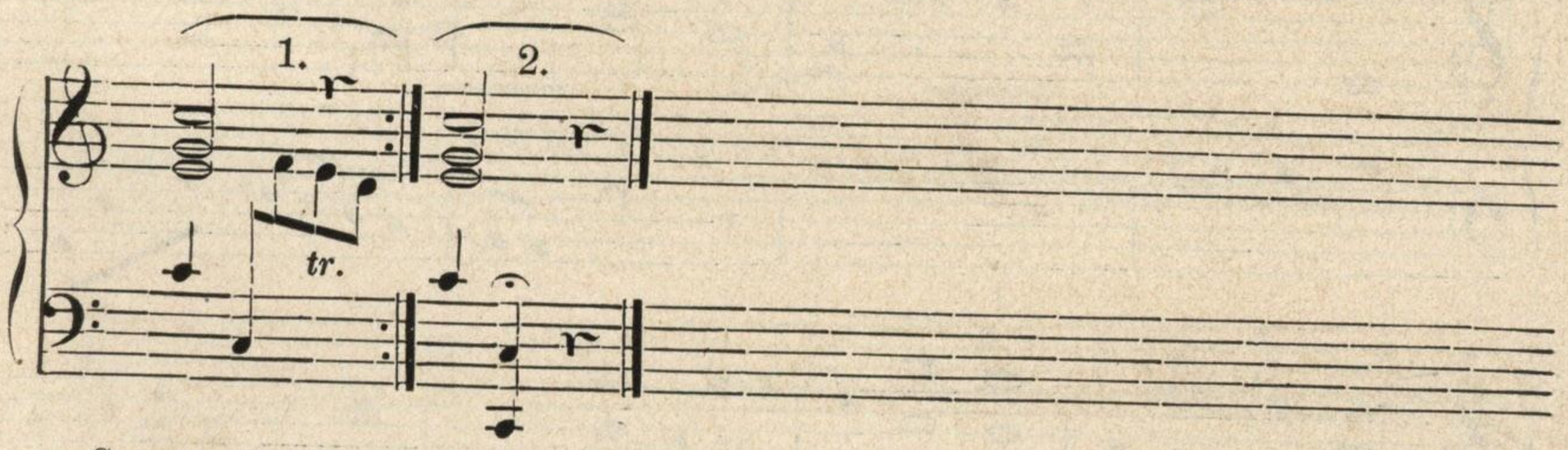
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM











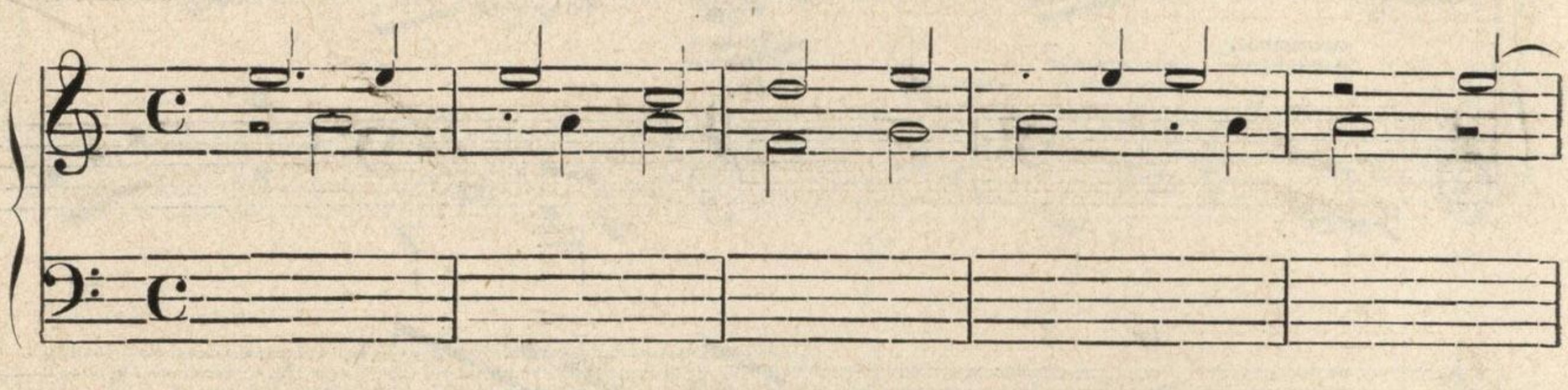
Sonate di Clavicembalo — — da Pier Domenico Paradies Napolitano. London, J. Blundell (1746—1747).

Die vorstehenden beiden Musikstücke bilden die vierte der zwölf Sonaten dieses Heftes.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

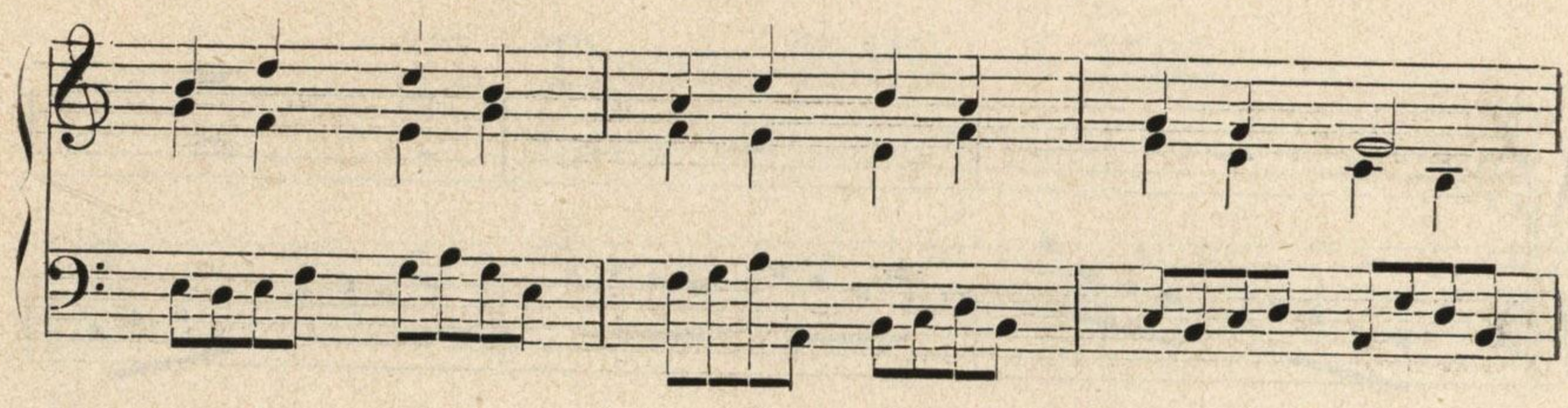
VI. Thomas Tallis. † 1585.

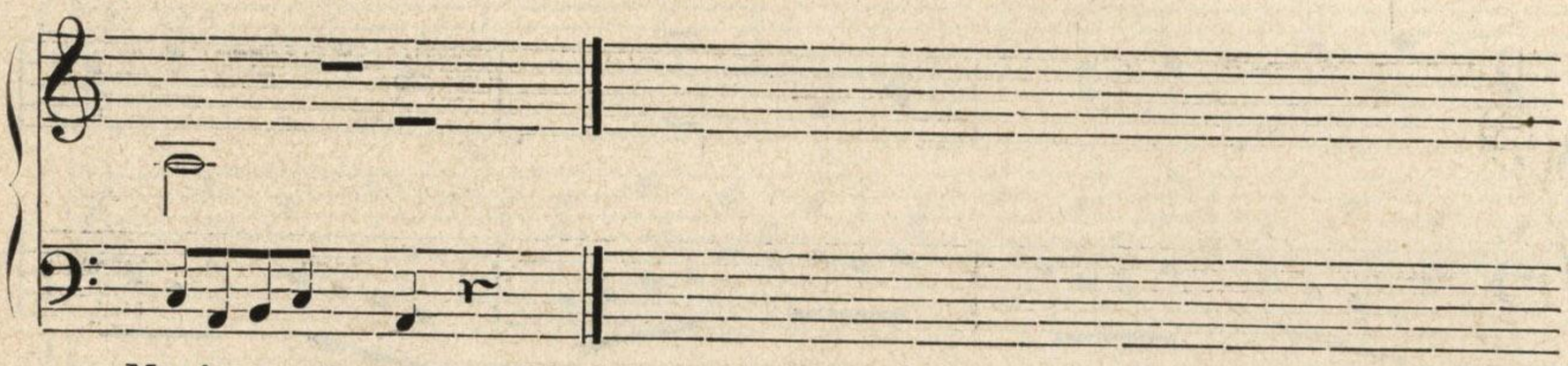
Lesson, two partes in one.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



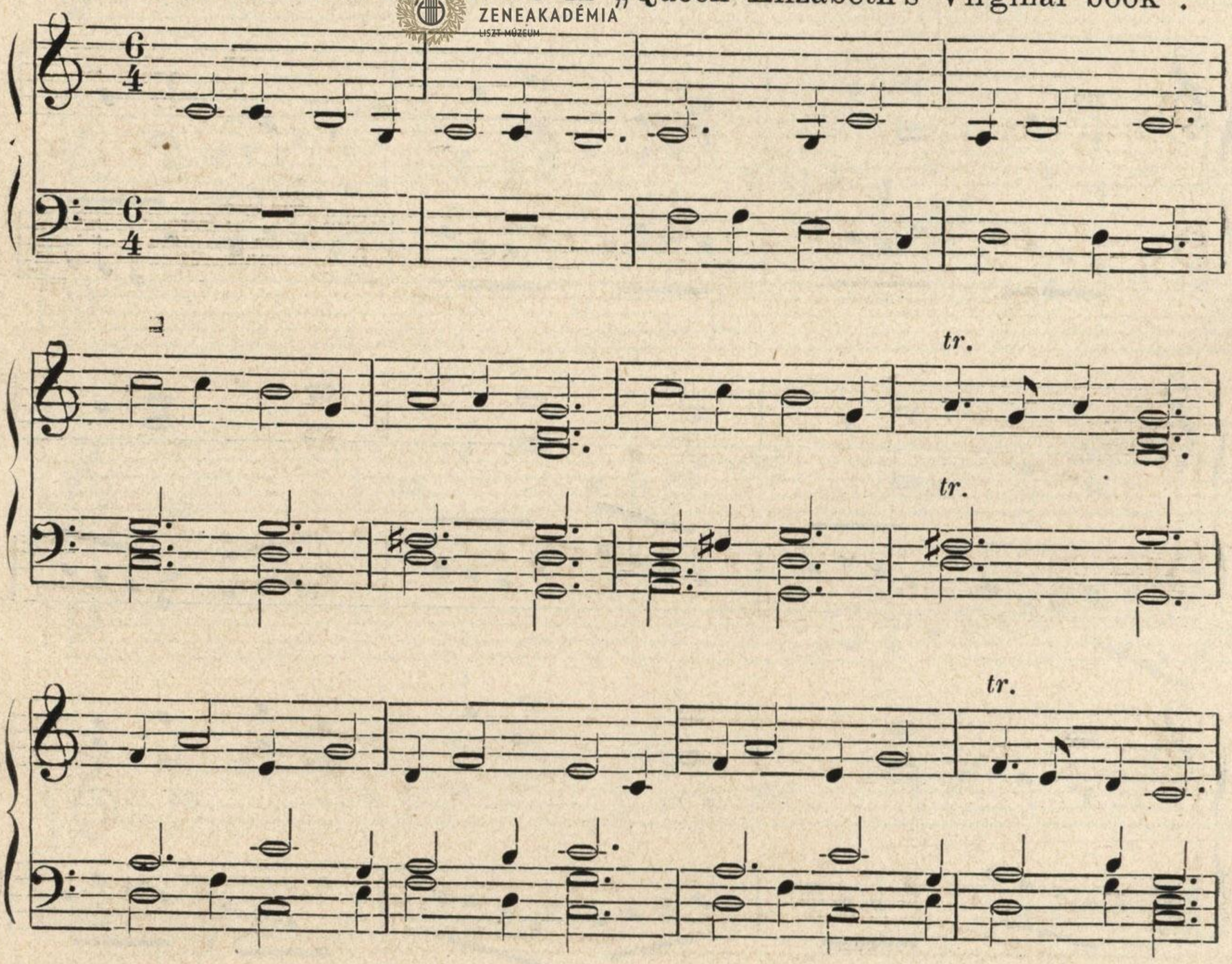


Musica antiqua, by John Stafford Smith. Vol. I. p. 70. London, Preston.

Bei einigen Noten der Oberstimme sind in den ersten Takten dieses zweistimmigen Canons Trillerzeichen angegeben, die aber von keiner Bedeutung sind, da sie weiterhin nicht wieder vorkommen.

VII. William Bird. 1538-1623.

The Carman's Whistle, Nr. 58 in „Queen Elizabeth's Virginal book".



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tr.

Var. 5.

Var. 6.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tr.

tr.

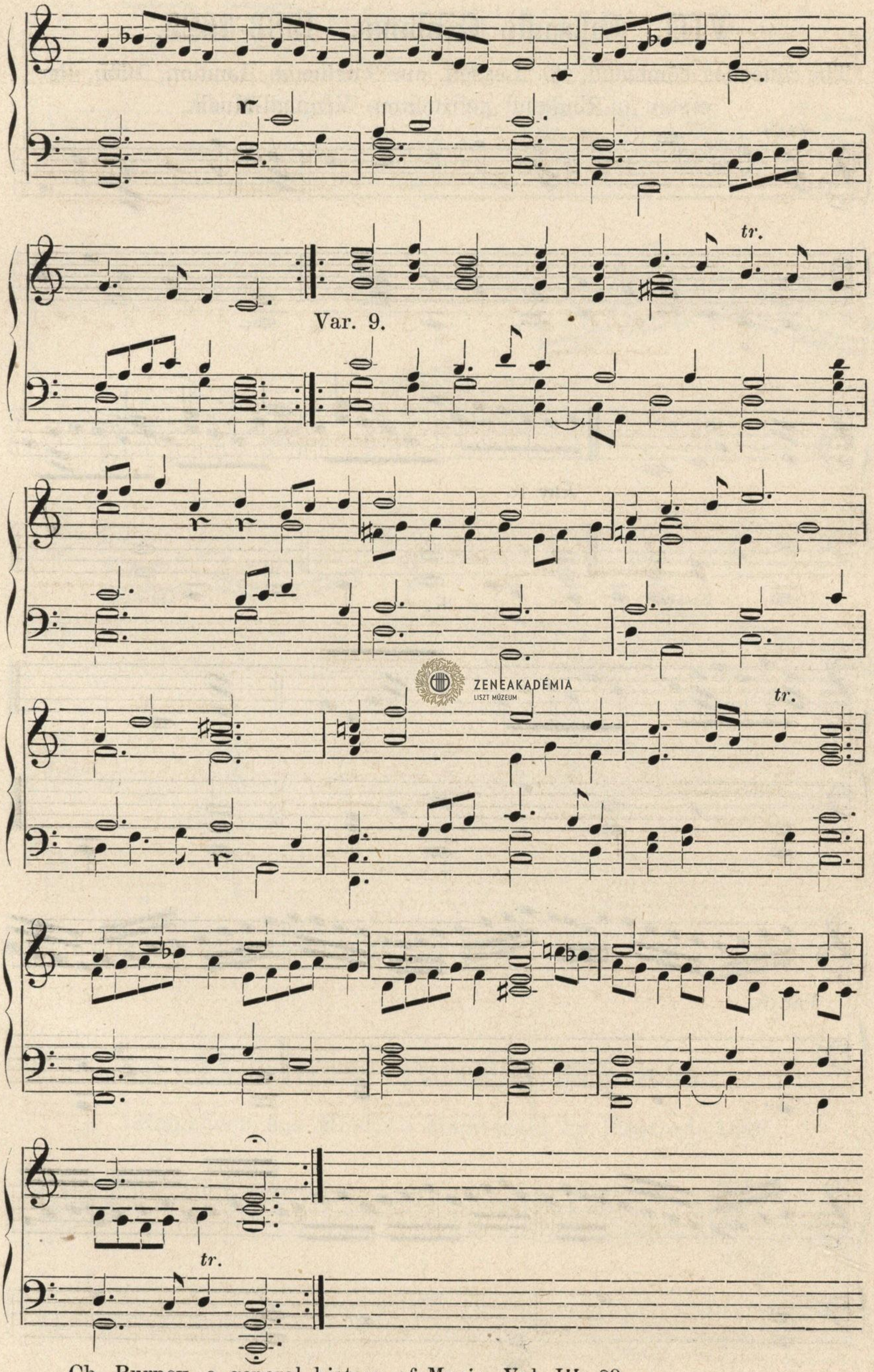
tr.

tr.

b

Var. 7.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

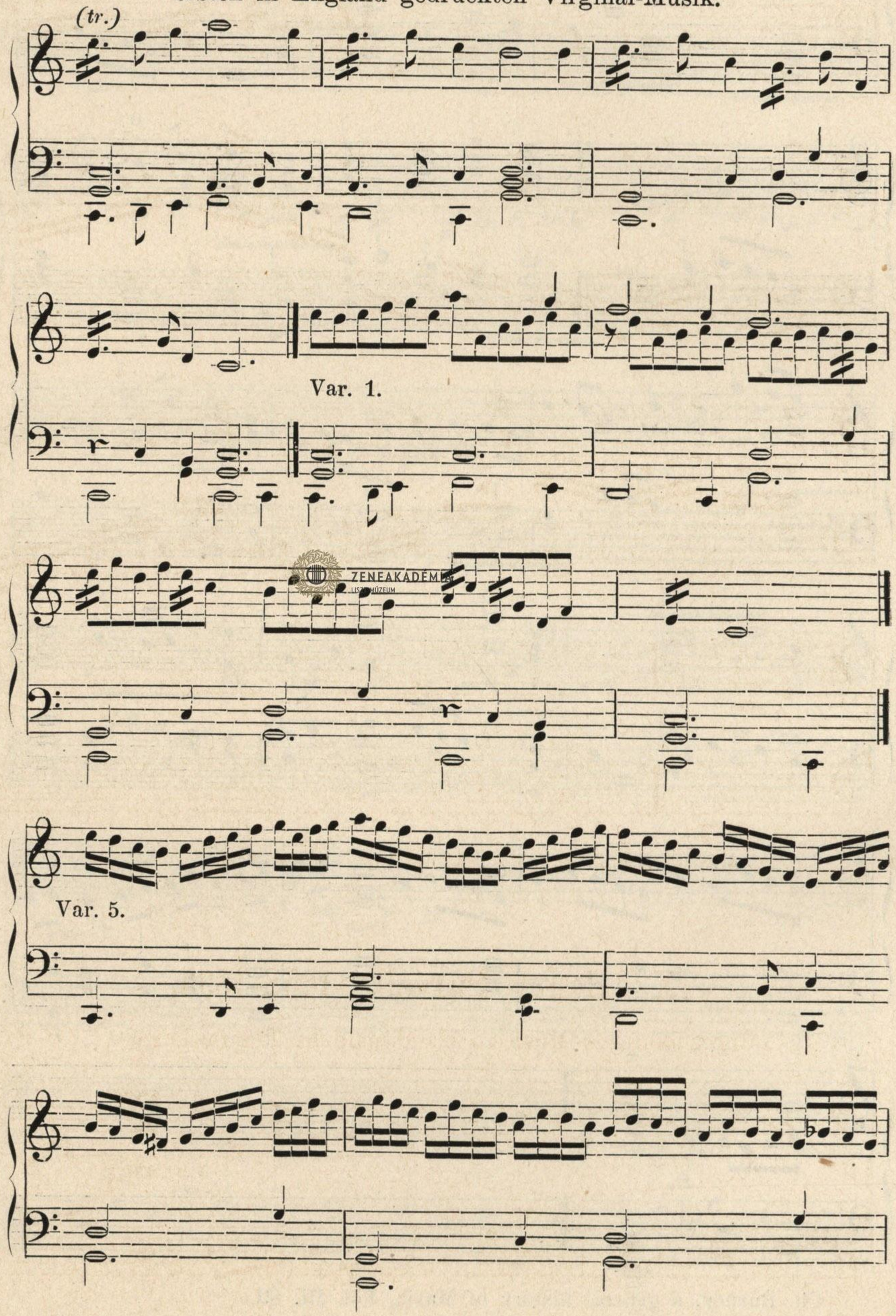


Ch. Burney, a general history of Music, Vol. III, 89.

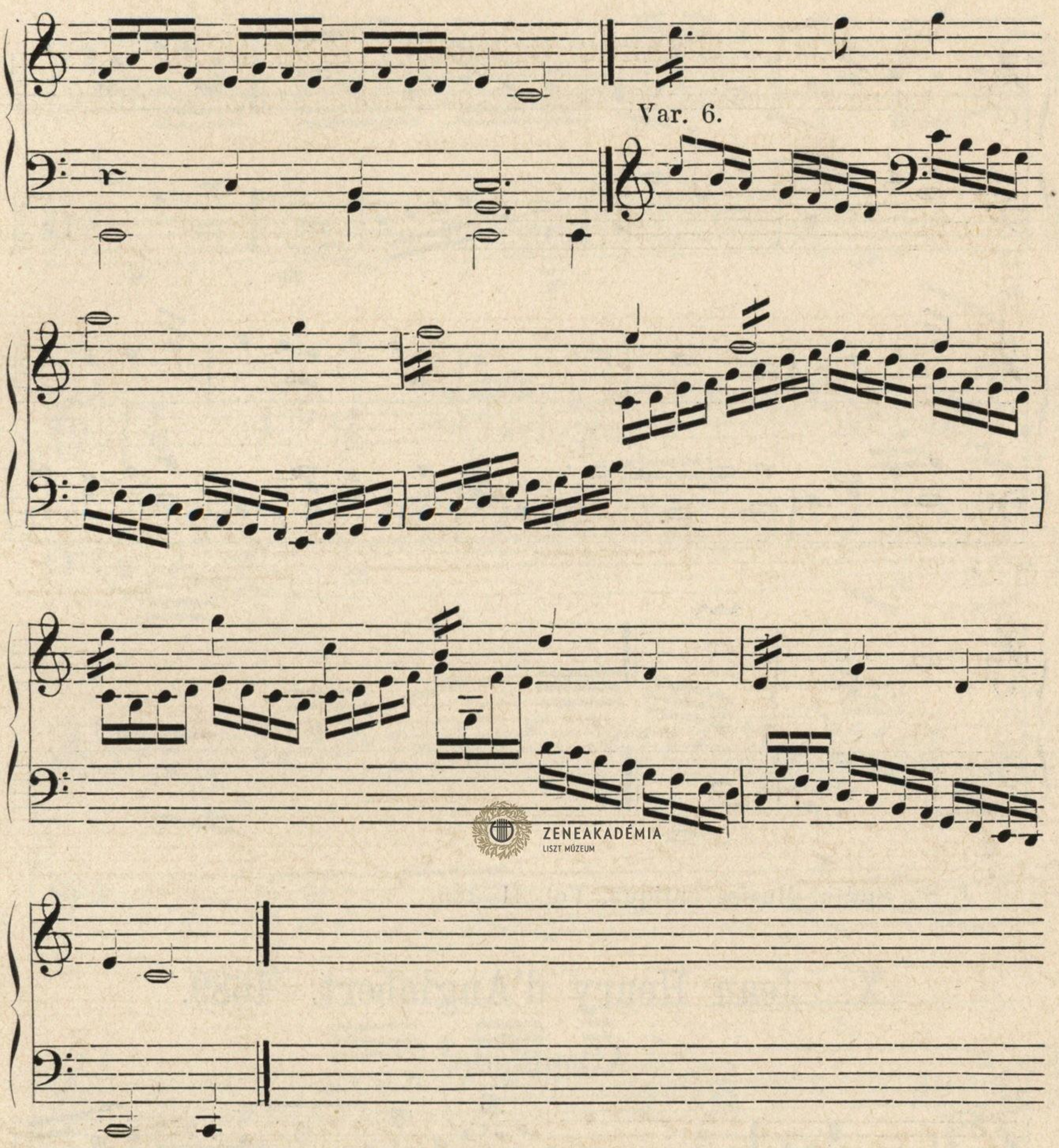
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VIII. Orlando Gibbons. 1583-1625.

The Queenes cômmand, 20. Lesson, aus Parthenia, London, 1655, der ersten in England gedruckten Virginal-Musik.



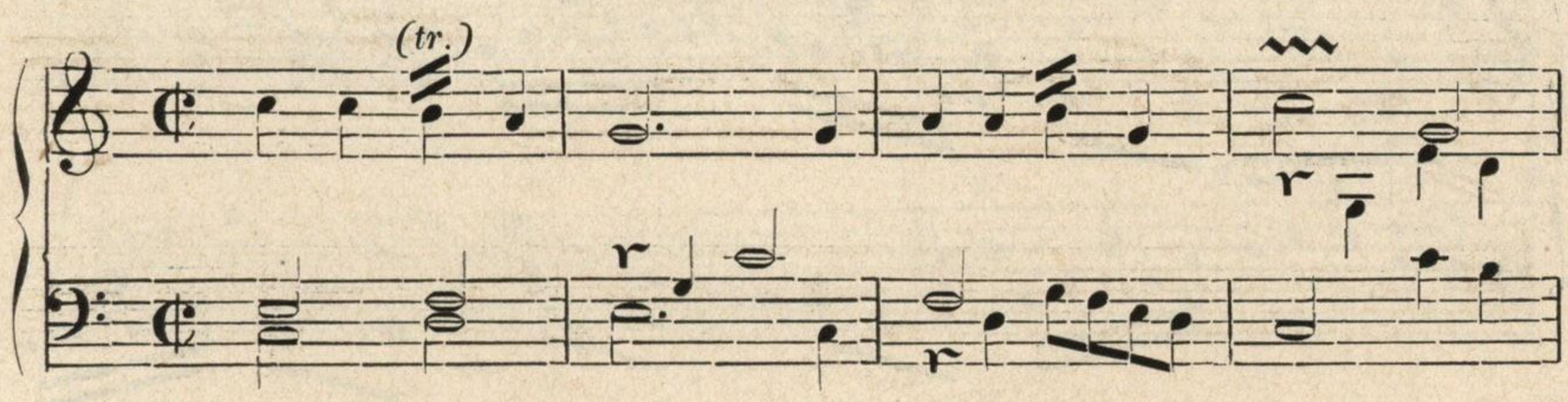
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



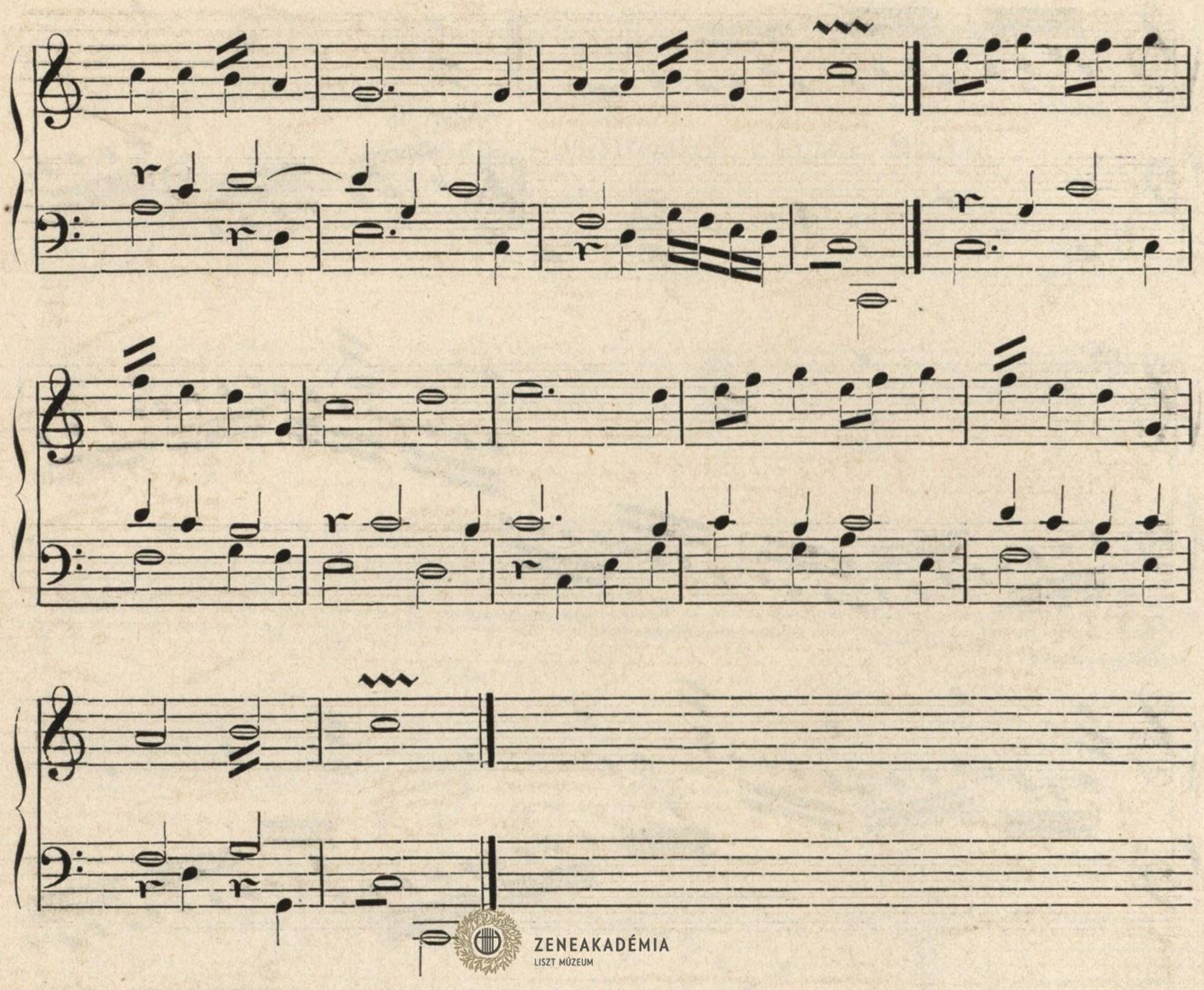
J. St. Smith, Musica antiqua, Vol. I, 75.

IX. Henry Purcell. 1658-1695.

Riggadoon aus Musick's Hand-maid by Playford, 1689.



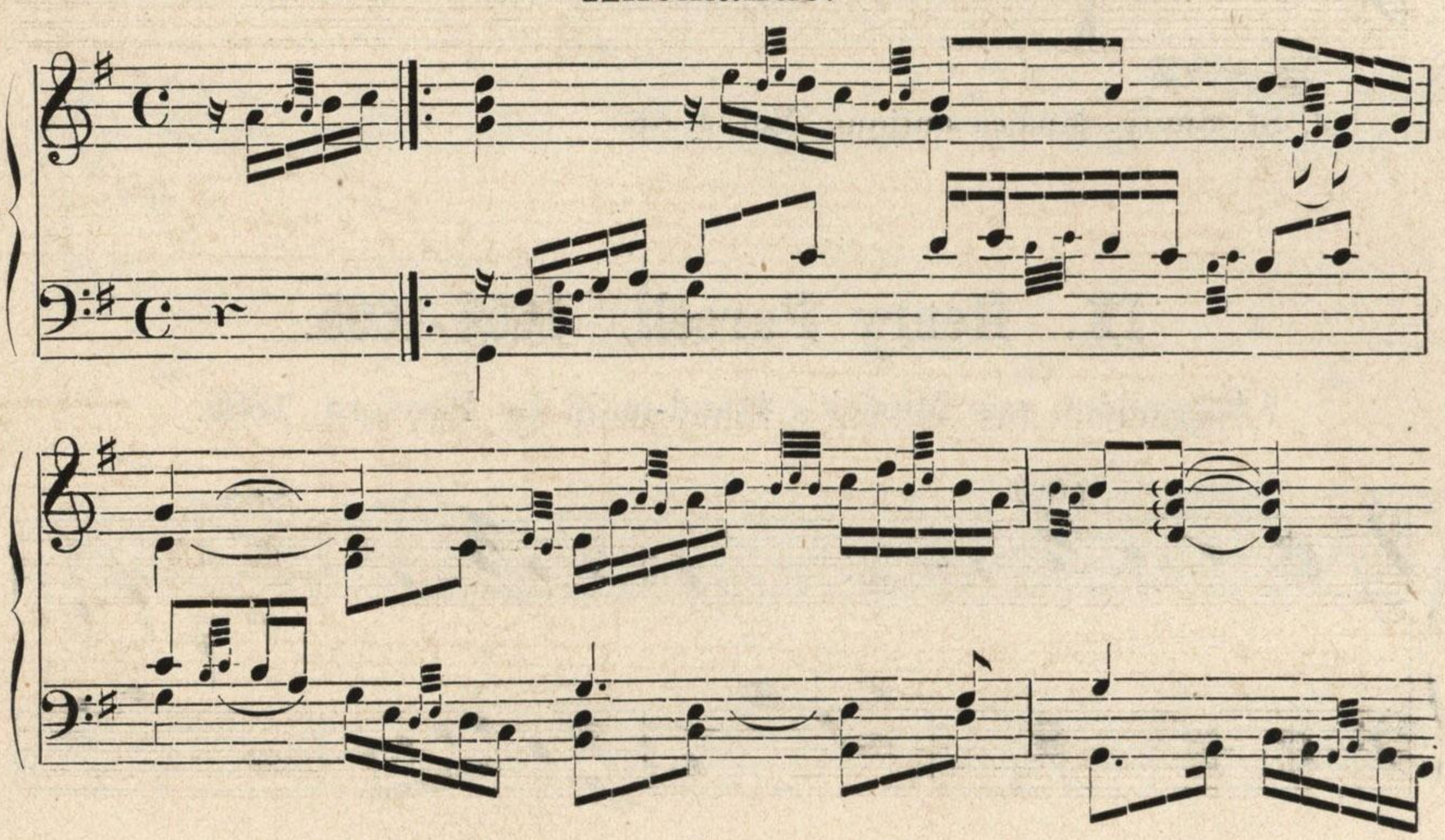
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



J. St. Smith, Musica antiqua, Vol. II, 185.

X. Jean Henry d'Anglebert. 1689.

Allemande.



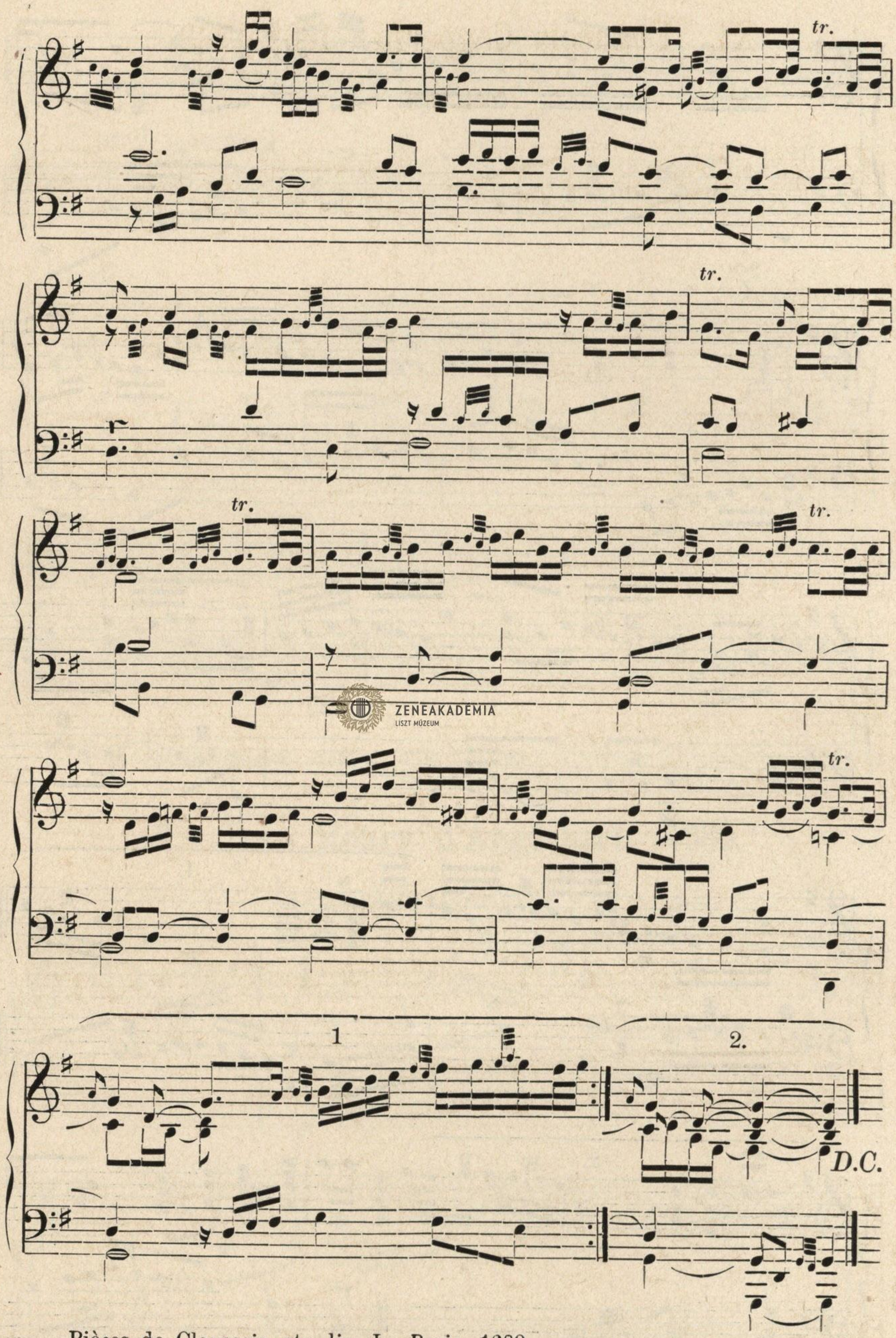
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1.

2.

tr.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



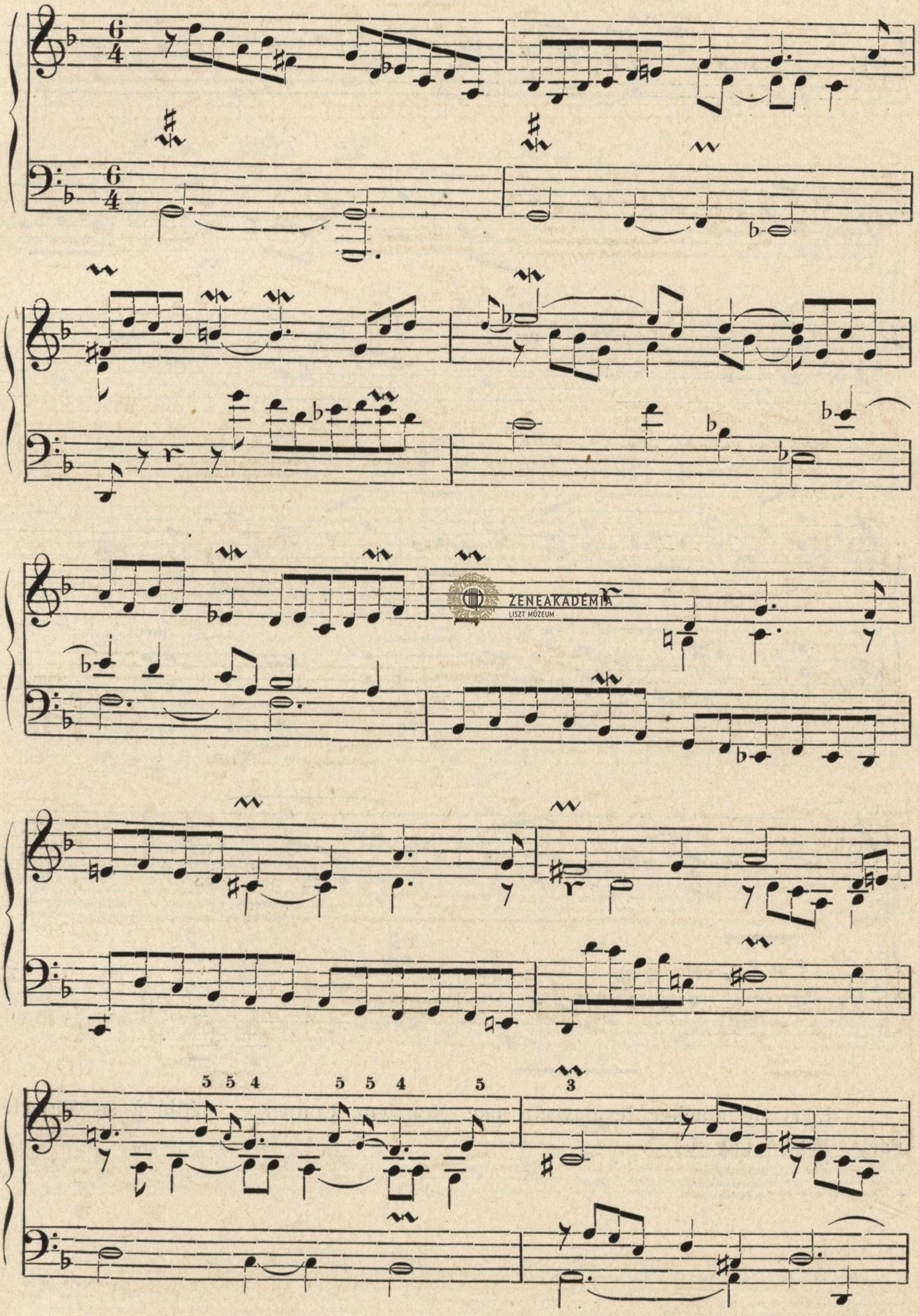
Pièces de Clavessin etc. liv. I. Paris, 1689.

Die Verzierungen der vorstehenden Allemande sind in unsere heutige Notenschrift übertragen worden.

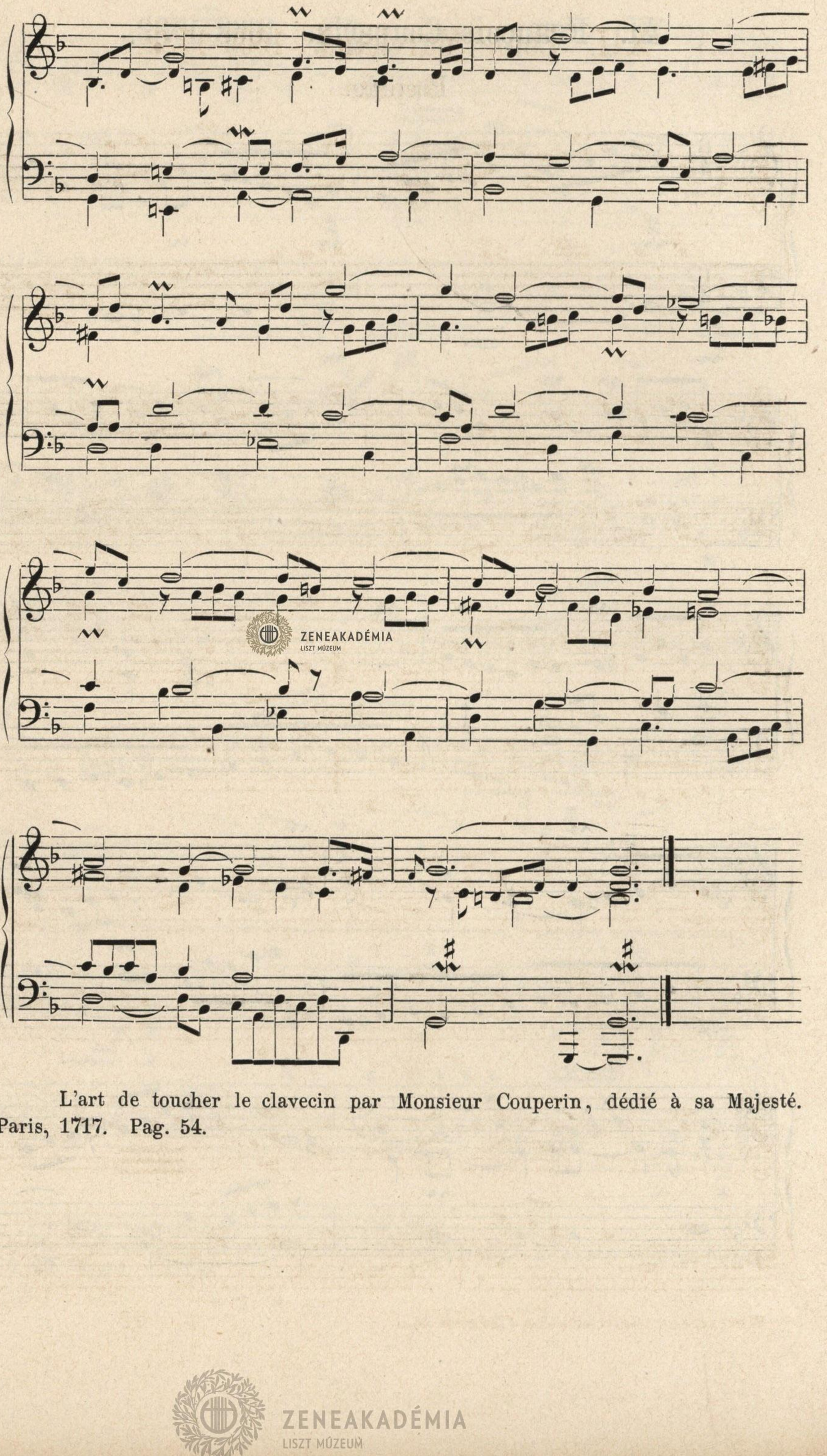
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

XI. François Couperin. 1668-1733.

Prélude.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

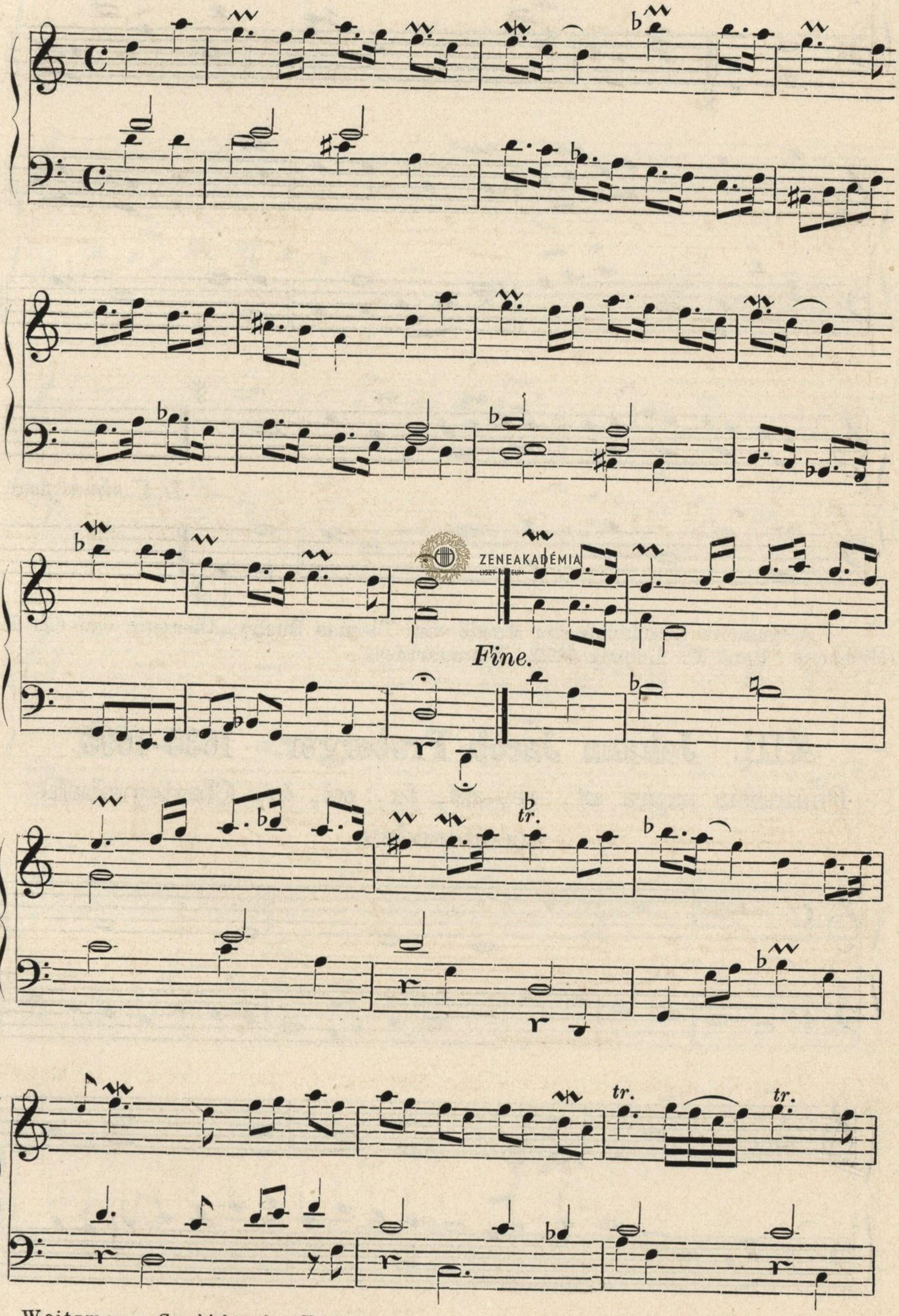


L'art de toucher le clavecin par Monsieur Couperin, dédié à sa Majesté. Paris, 1717. Pag. 54.

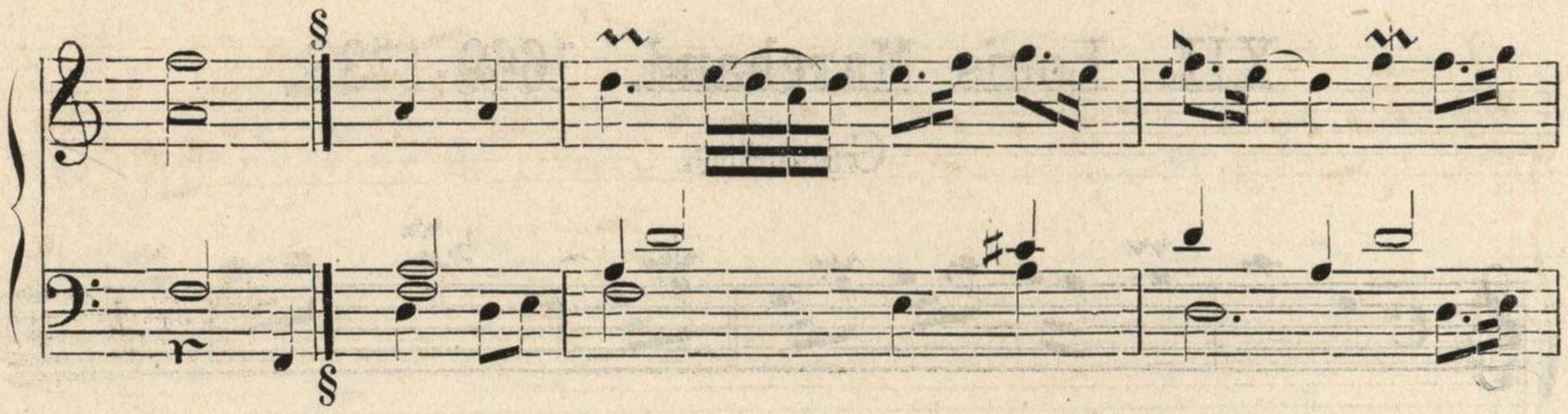
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

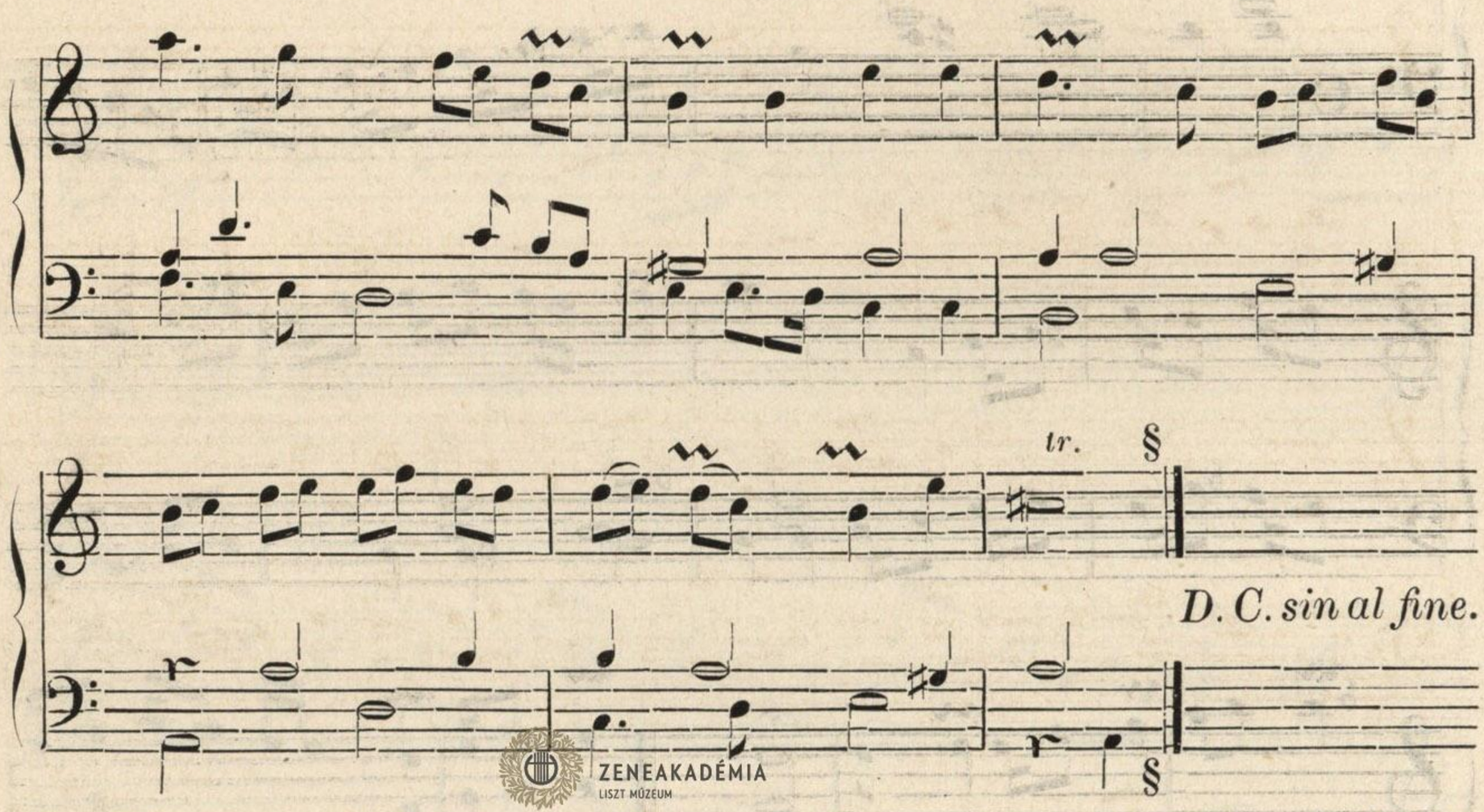
XII. Louis Marchand. 1669-1732.

Gavotte.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



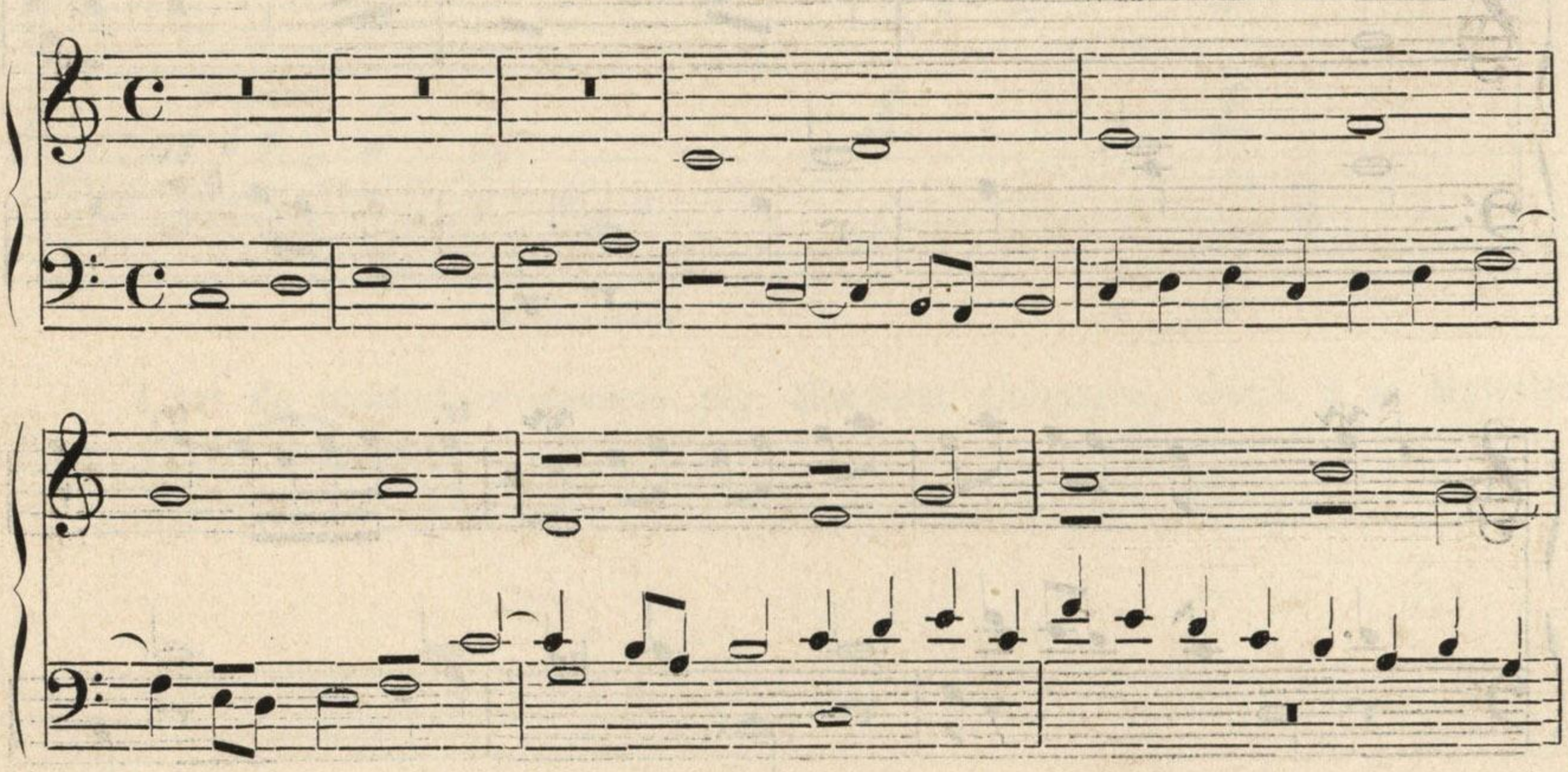


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allgemeine Geschichte der Musik von Thomas Busby, übersetzt von Ch. F. Michaelis. Band II. Leipzig 1822, Baumgärtner.

XIII. Johann Jacob Froberger. 1635-1695.

Phantasia supra *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, Clavicymbalis accommodata.



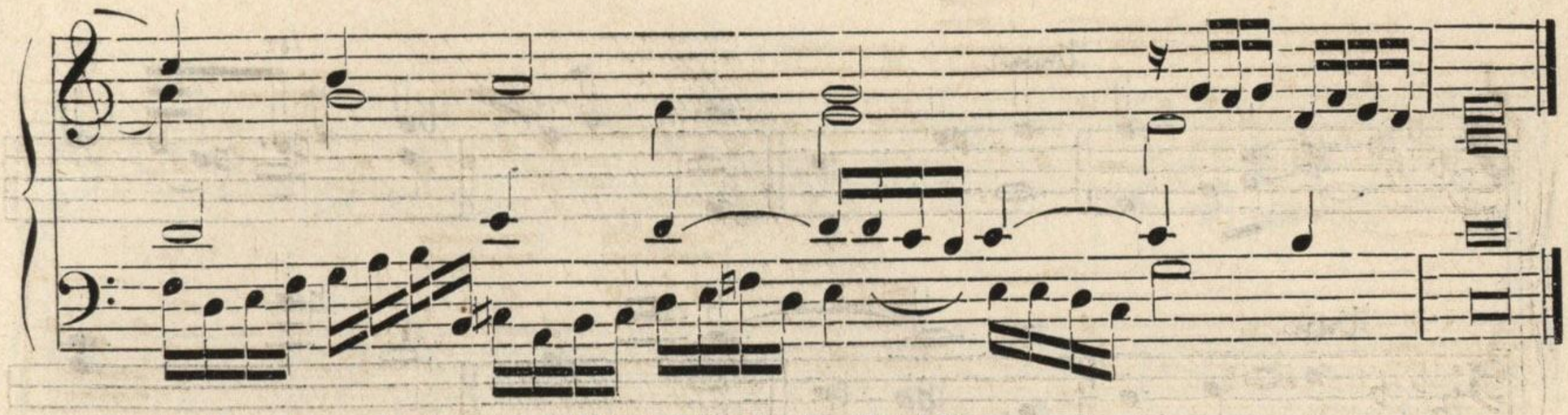
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

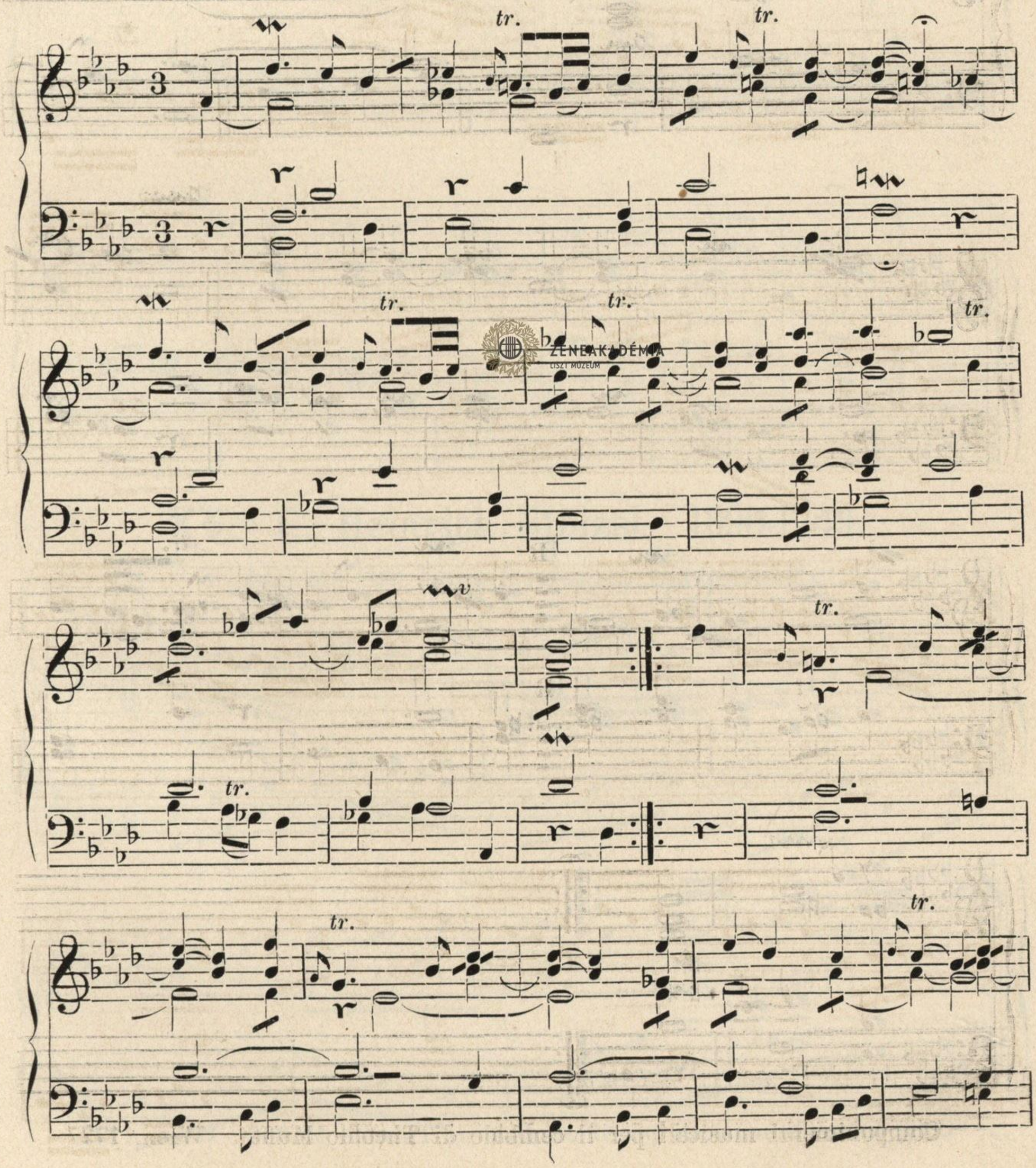
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



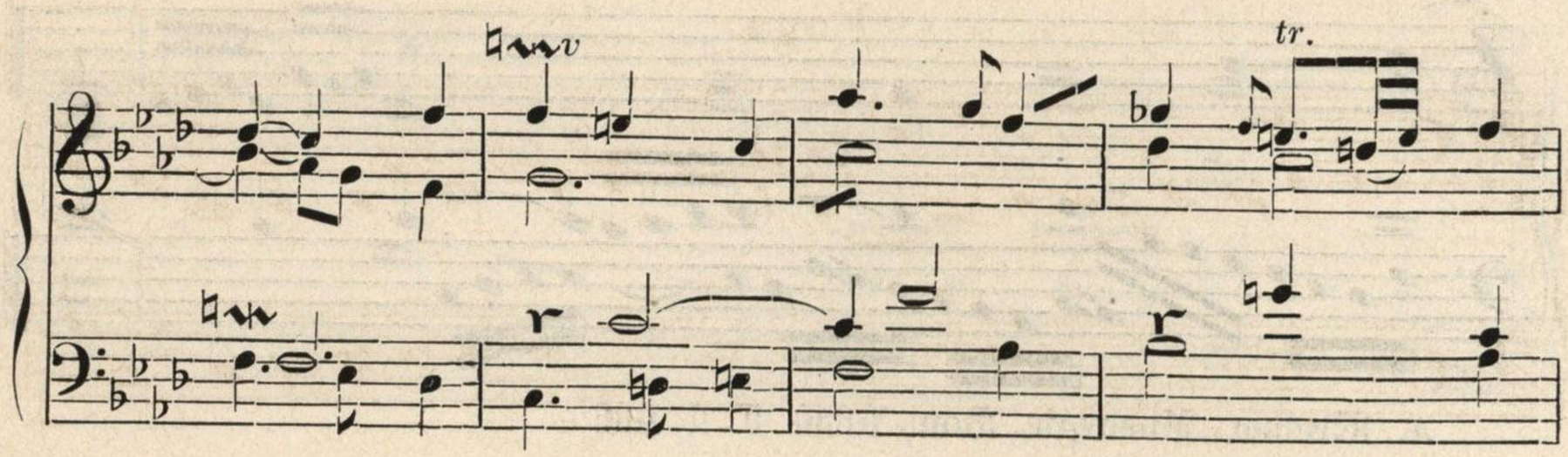
A. Kircher, Musurgia, Rom, 1650. T. I, 466.

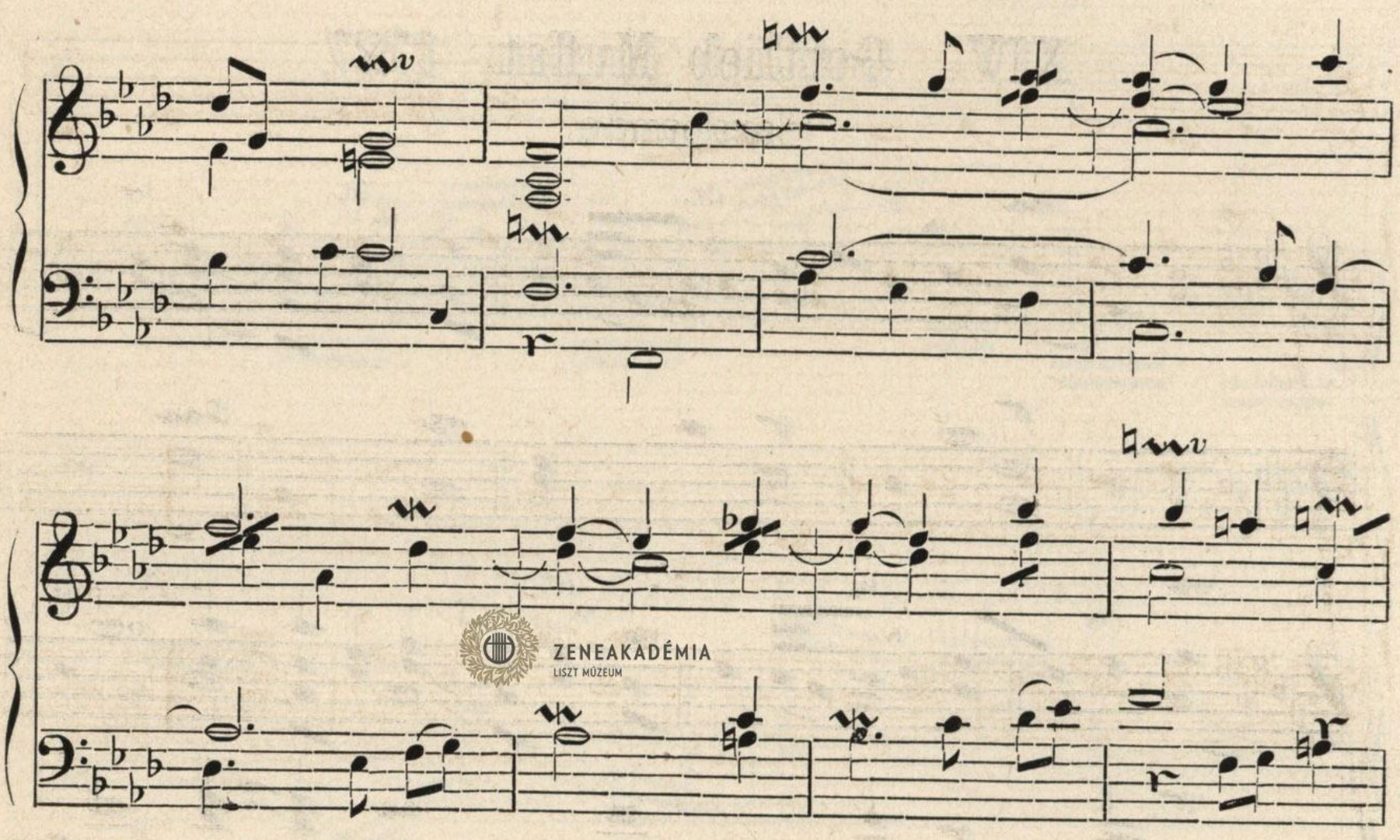
XIV. Gottlieb Muffat. 1727.

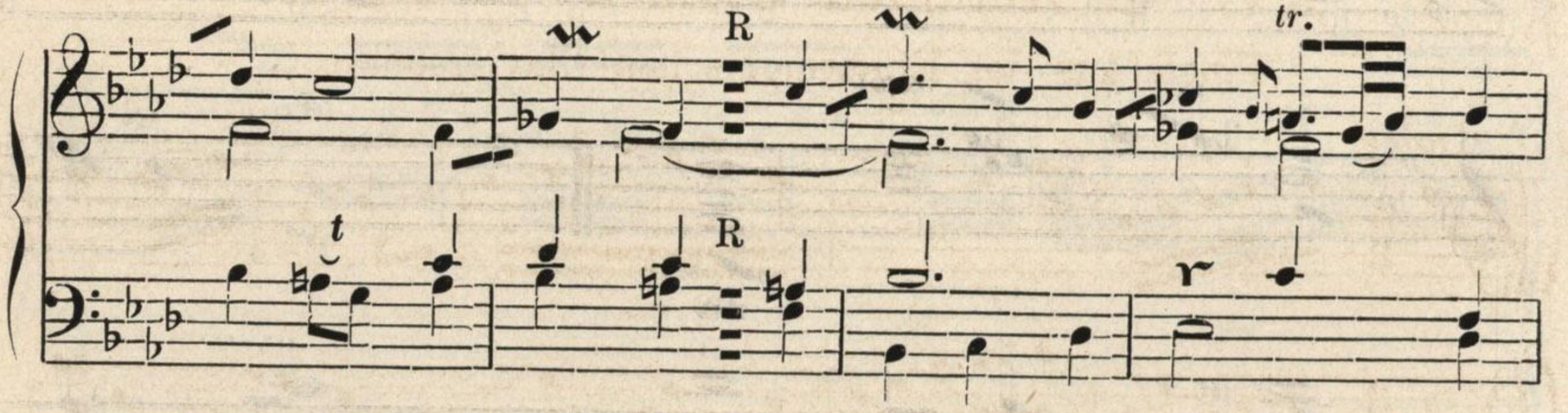
Sarabande.

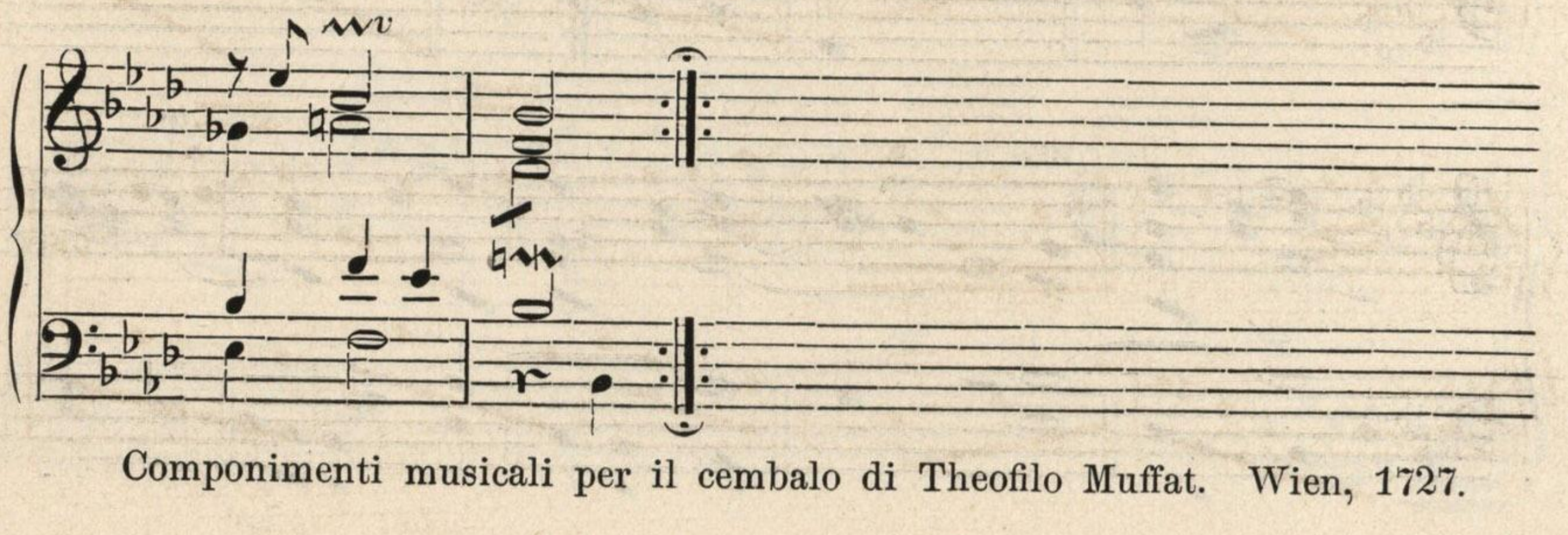


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





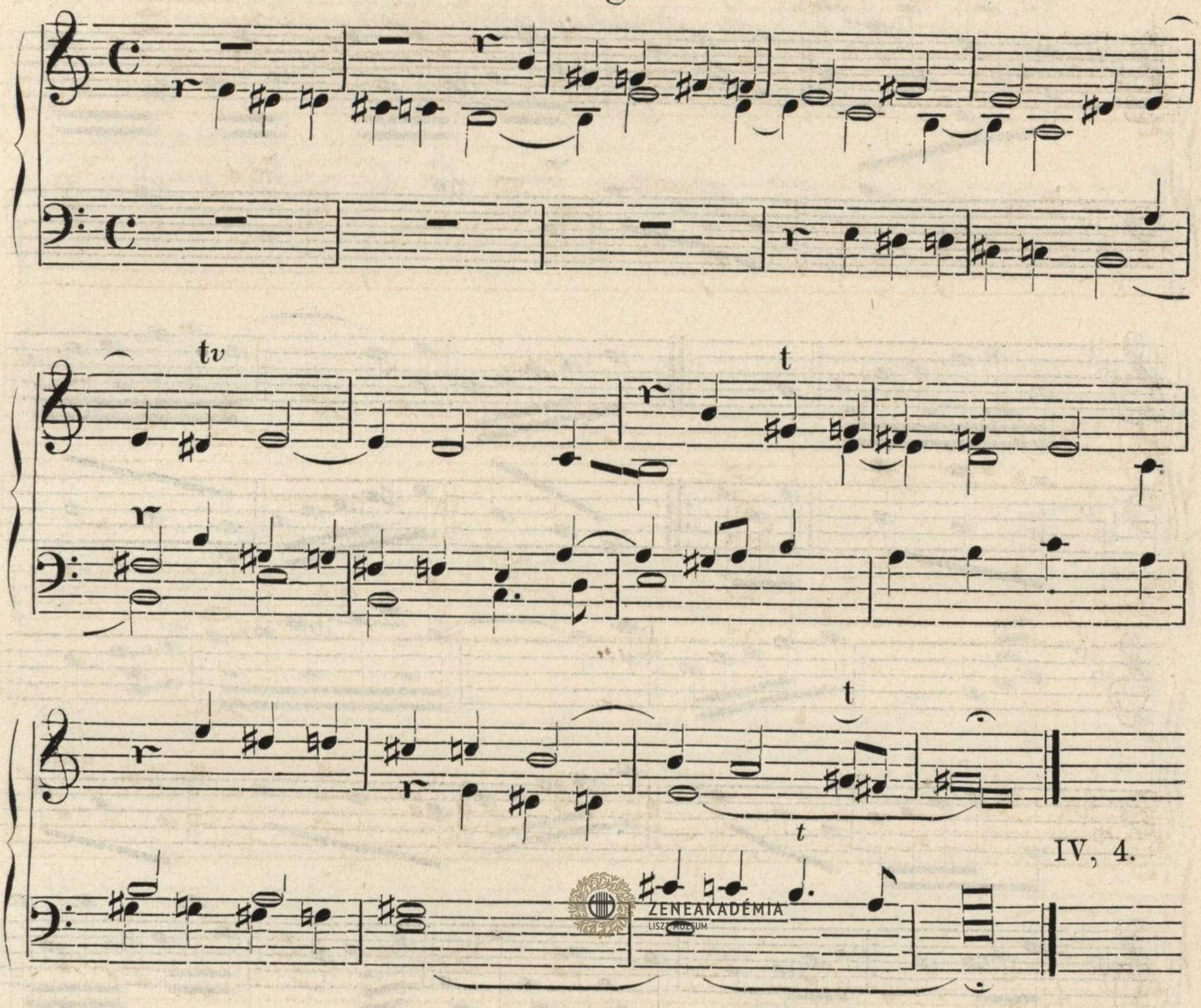




Componimenti musicali per il cembalo di Theofilo Muffat. Wien, 1727.

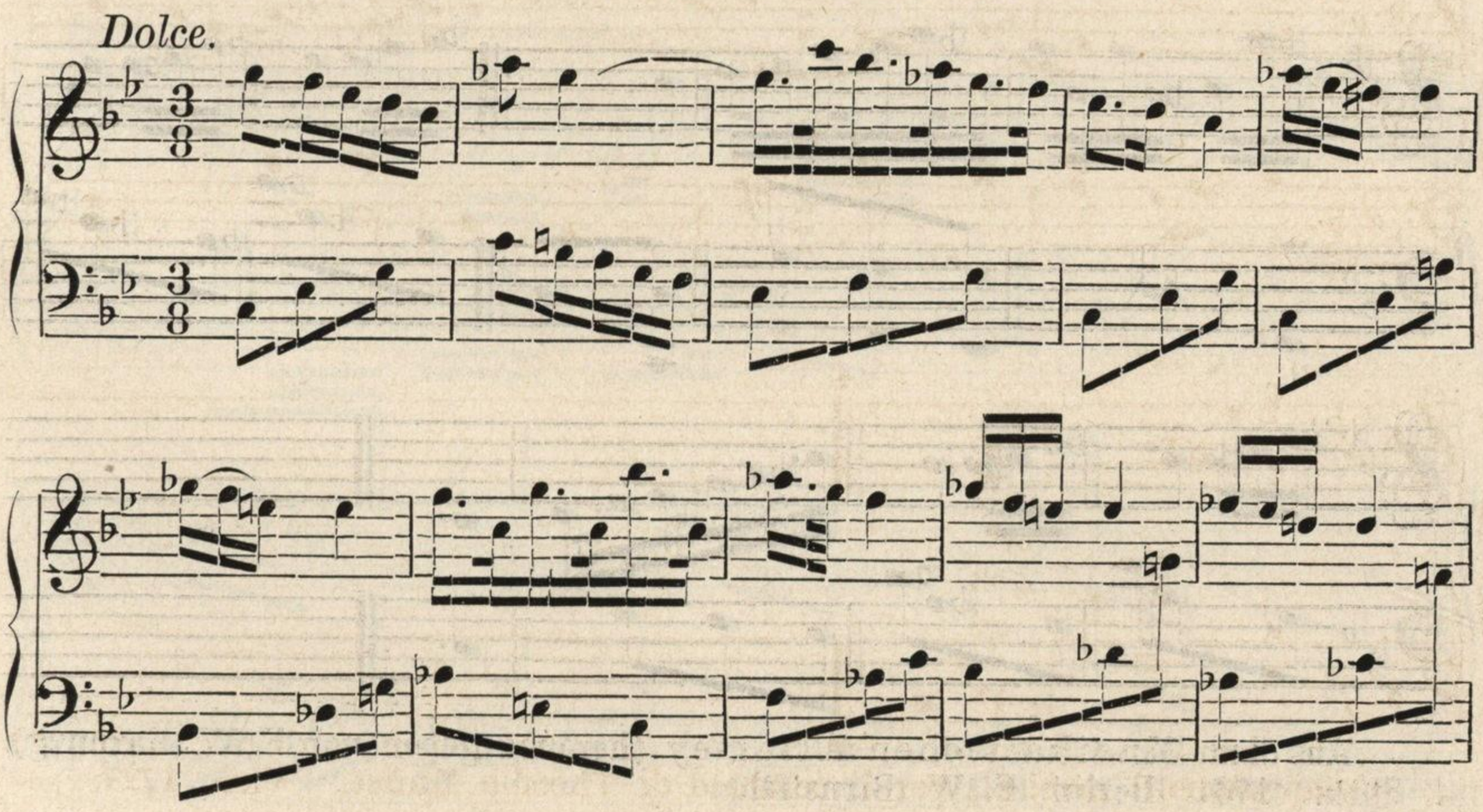
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fuga.

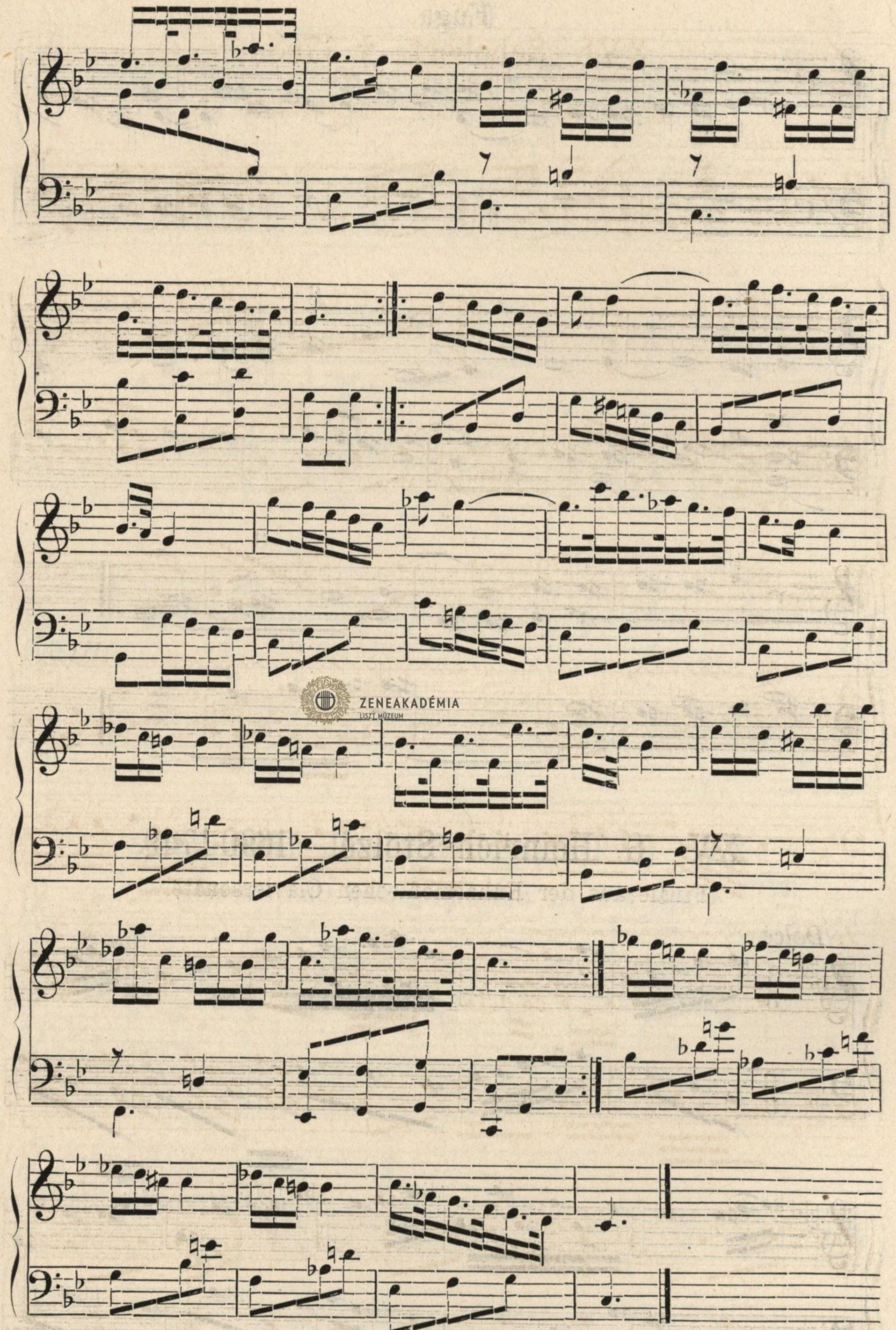


XV. G. Heinrich Stölzel. 1690-1749.

Finale aus der Enharmonischen Claviersonate.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



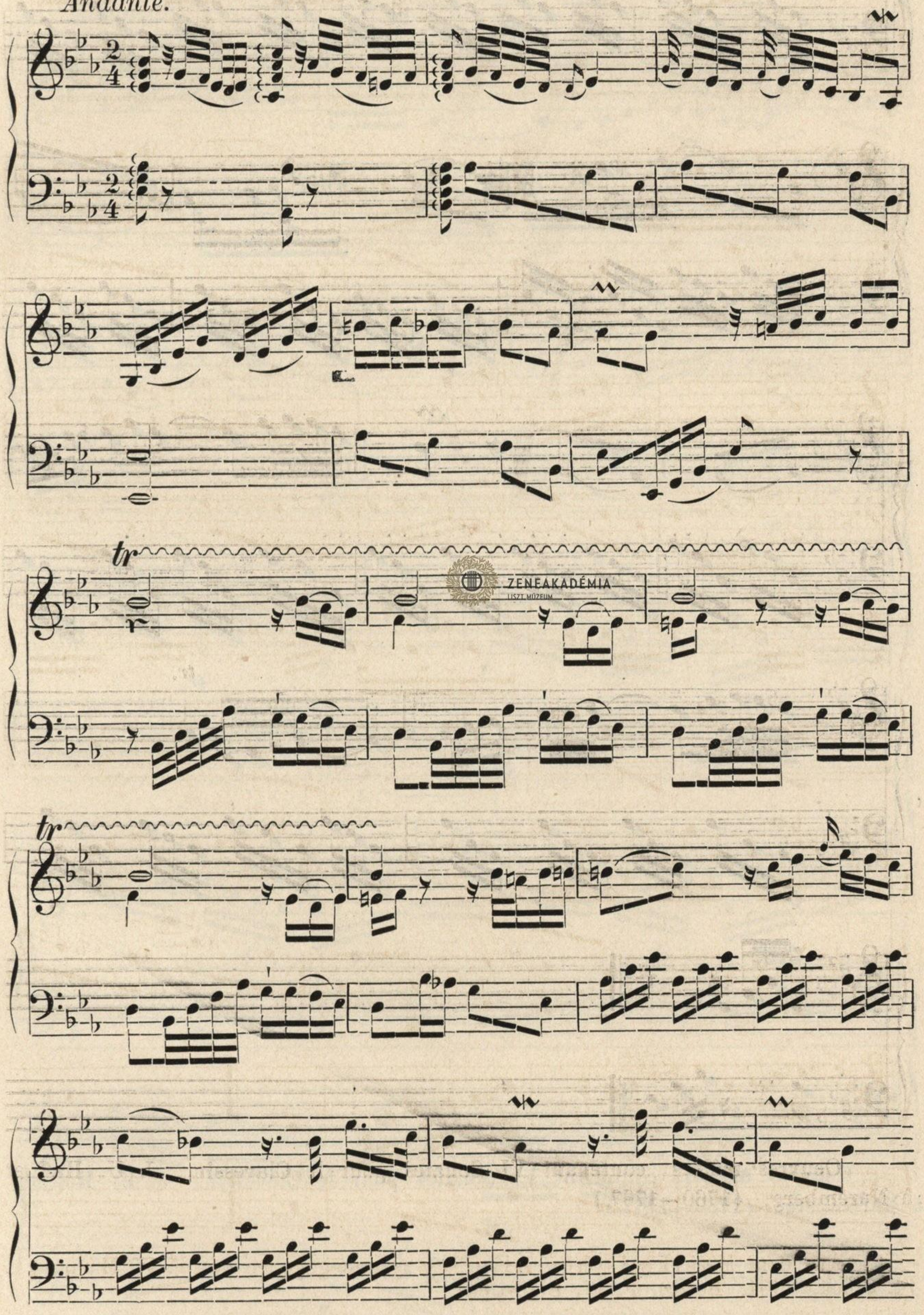
Aus dem Musikalischen Allerley (herausgegeben von F. W. Marpurg). 14. Stück. 1761. Berlin, F. W. Birnstiel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

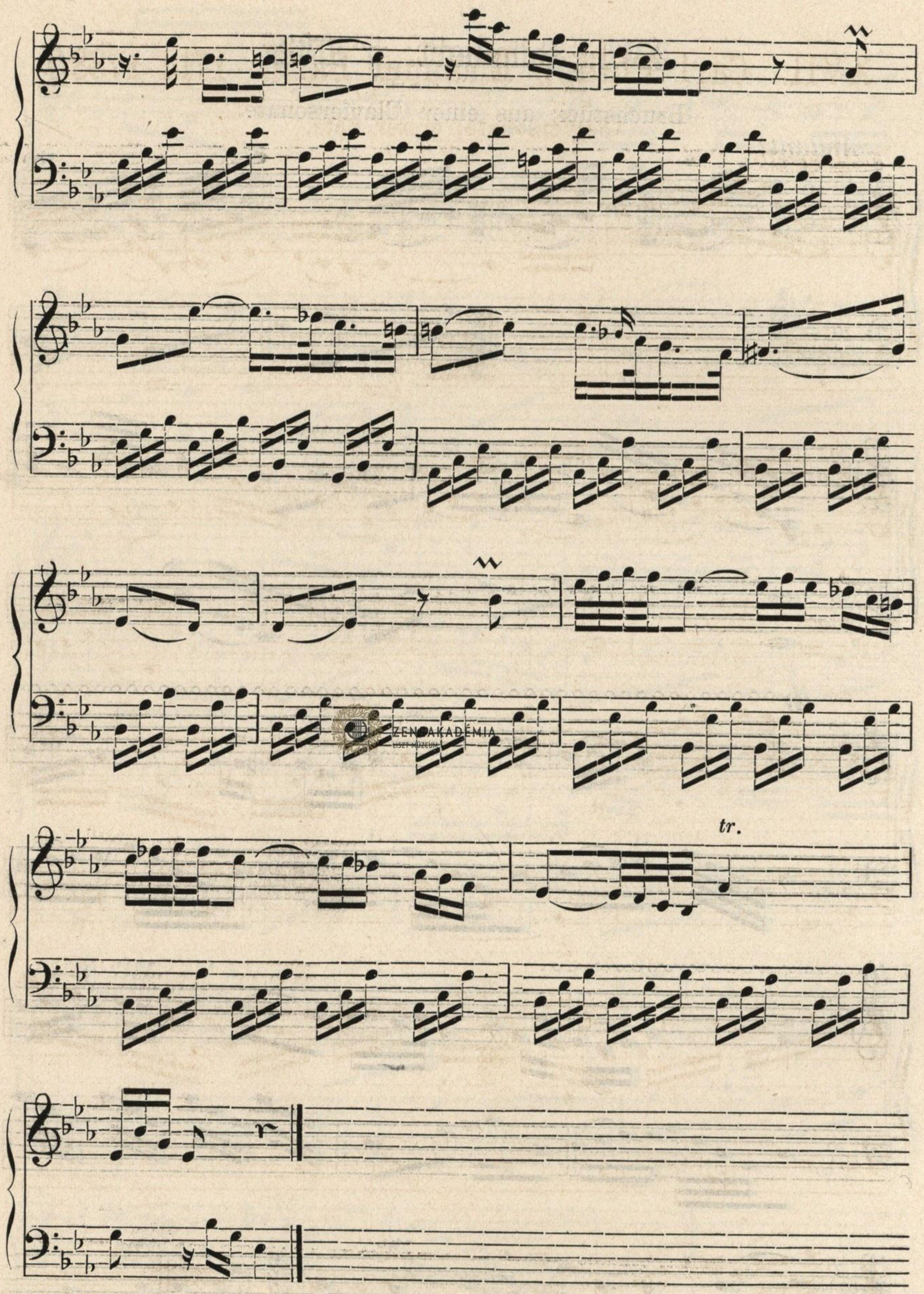
XVI. Schobert. † 1768.

Bruchstück aus einer Claviersonate.

Andante.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



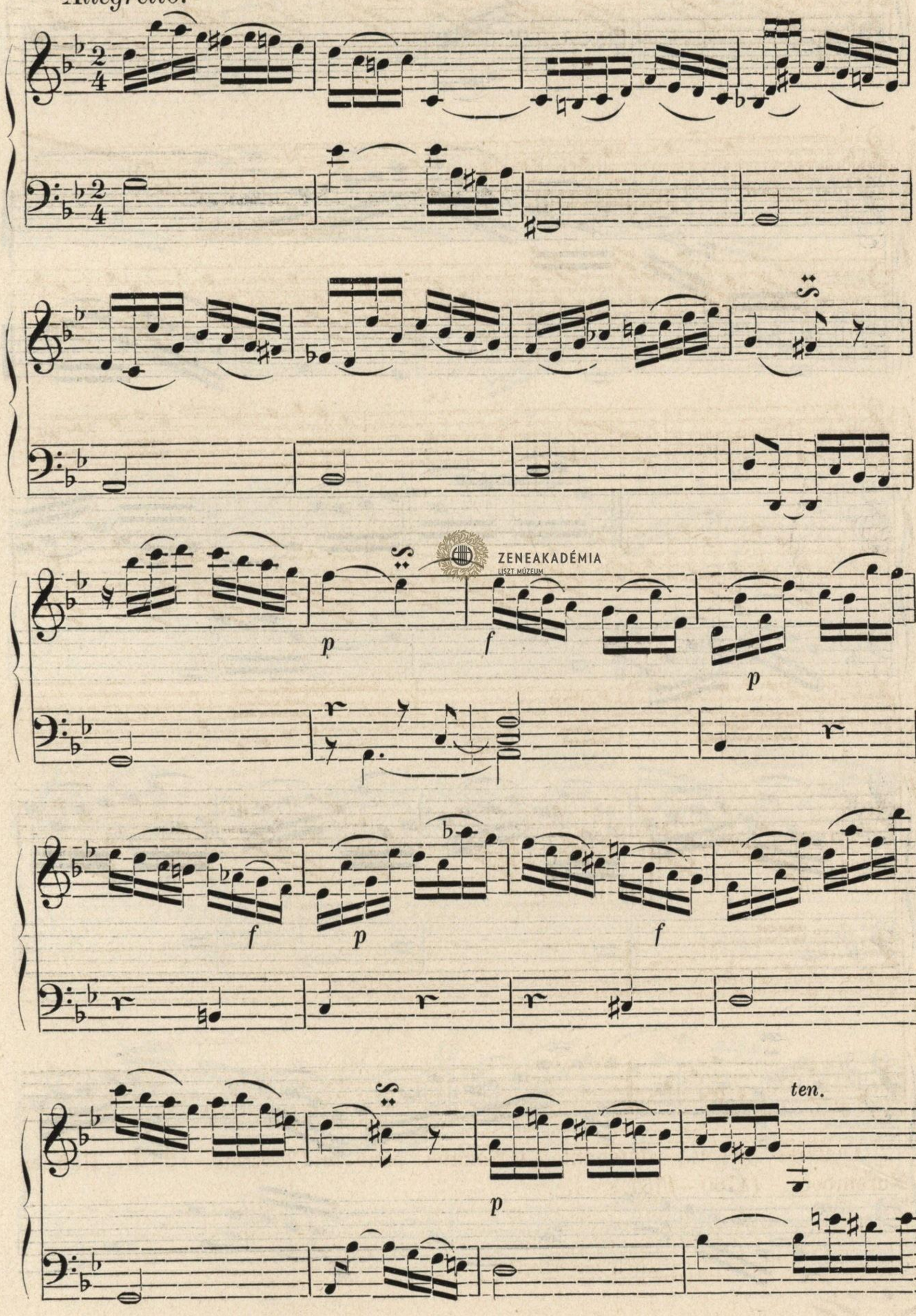
Oeuvres mêlées, contenant VI Sonates pour le Clavessin. J. U. Haffner à Nuremberg. (1760—1767.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

XVII. Carl Philipp Emanuel Bach. 1714-1788.

Claviersonate; erster Satz.

Allegretto.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1.

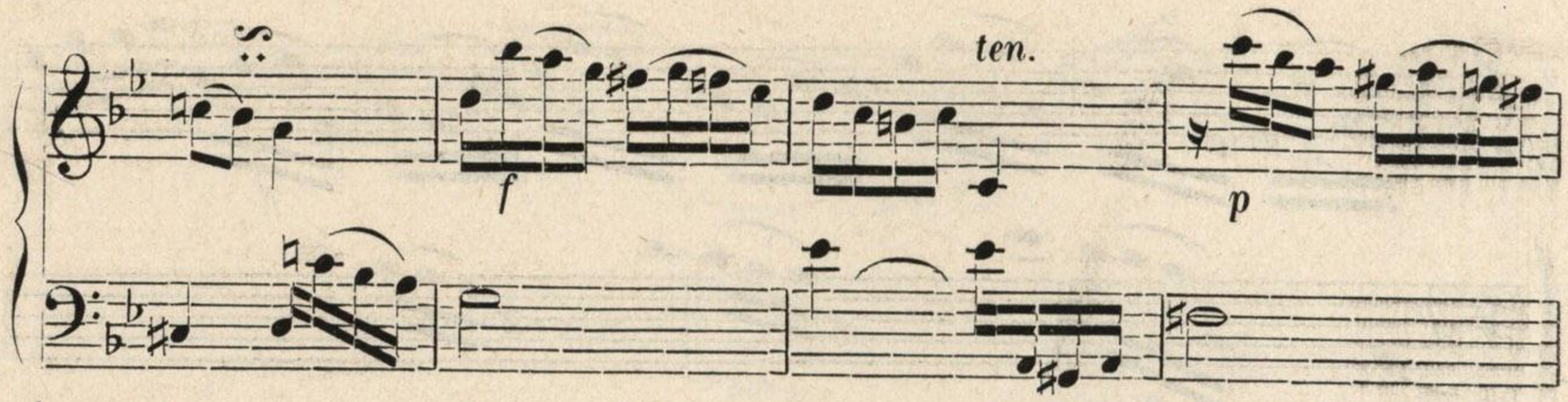
2.

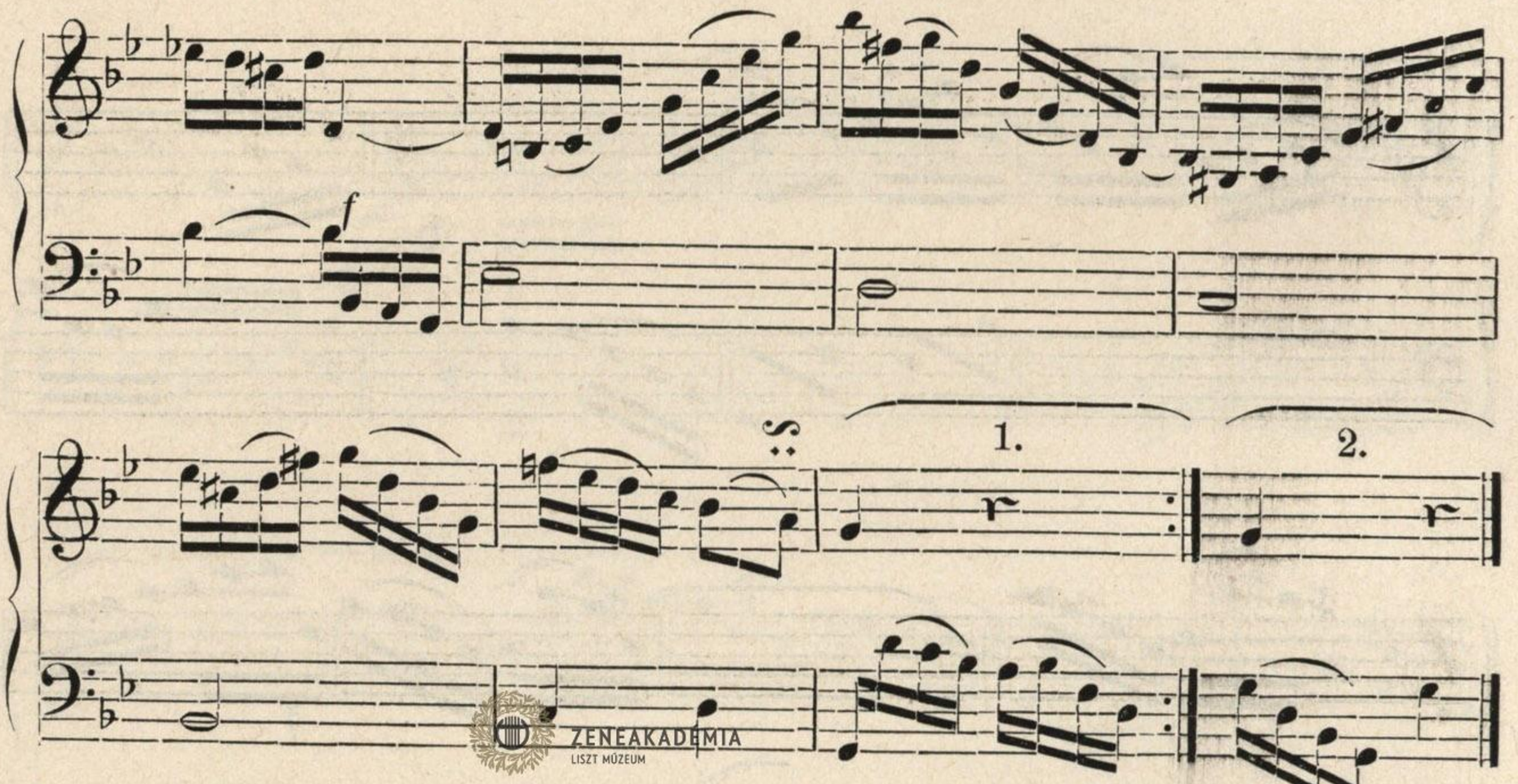
p

f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





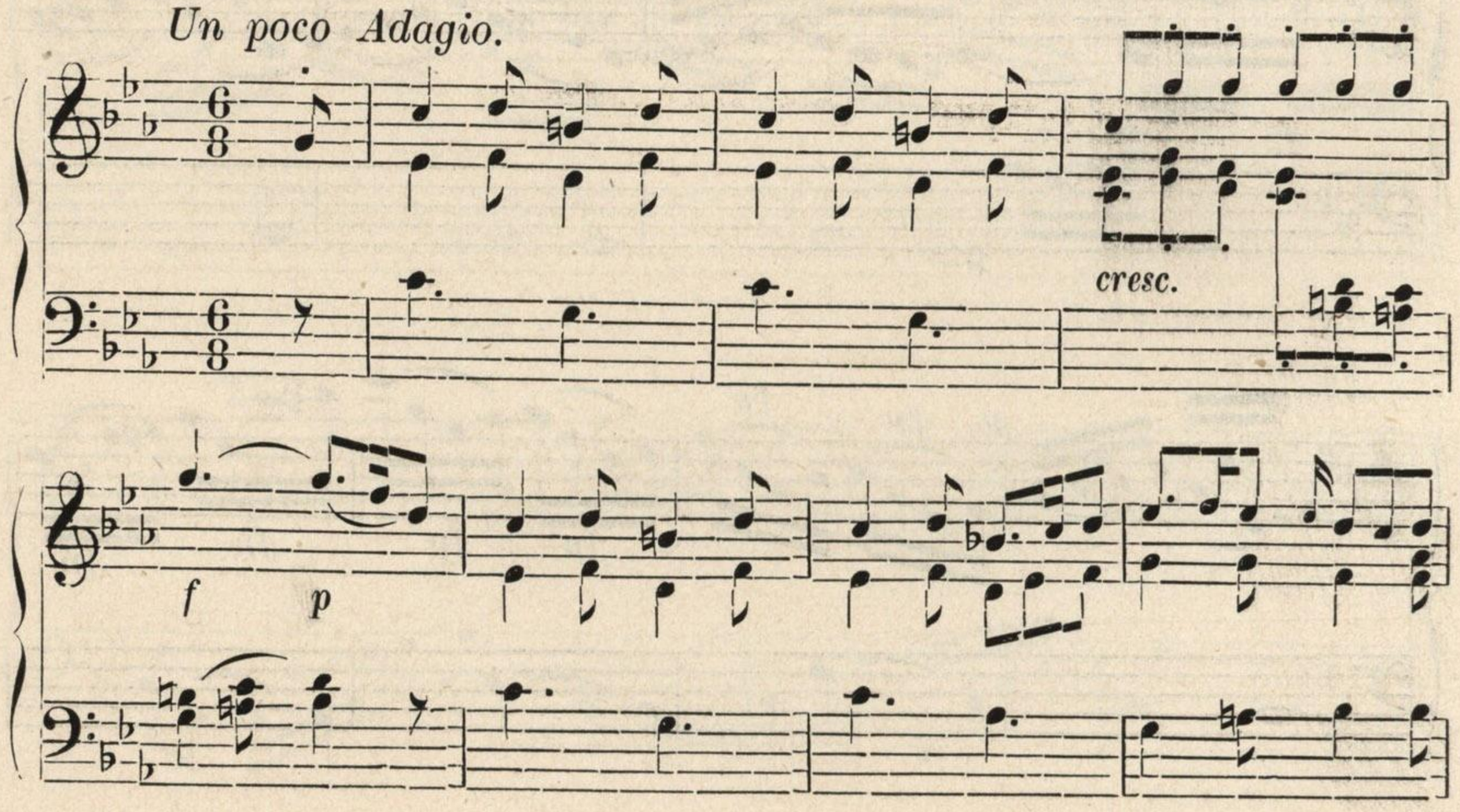
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Musikalisches Vielerley. Herausgegeben von C. Ph. Em. Bach. Hamburg, 1770. 21. Stück.

XVIII. N. Joseph Hüllmandel. 1751-1823.

IVe Divertissement.

Un poco Adagio.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

f

Minuetto con moto.

p

smorz.

f

p

cresc.

f

p

rinf.

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rinf.

p

cresc.

p

rinf.

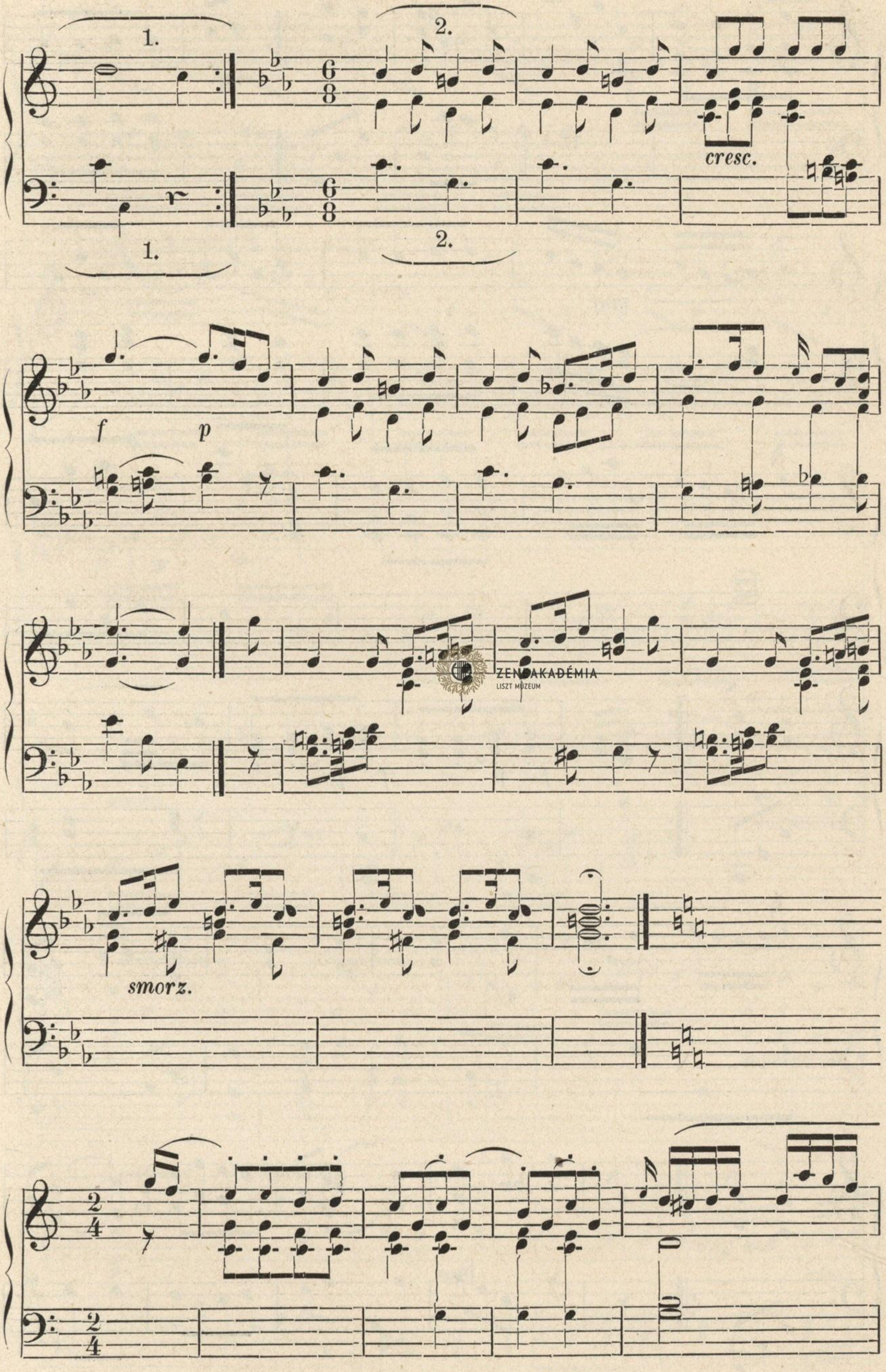
rinf.

p

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Un poco Adagio.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mf.

rinf.

f p f p

f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

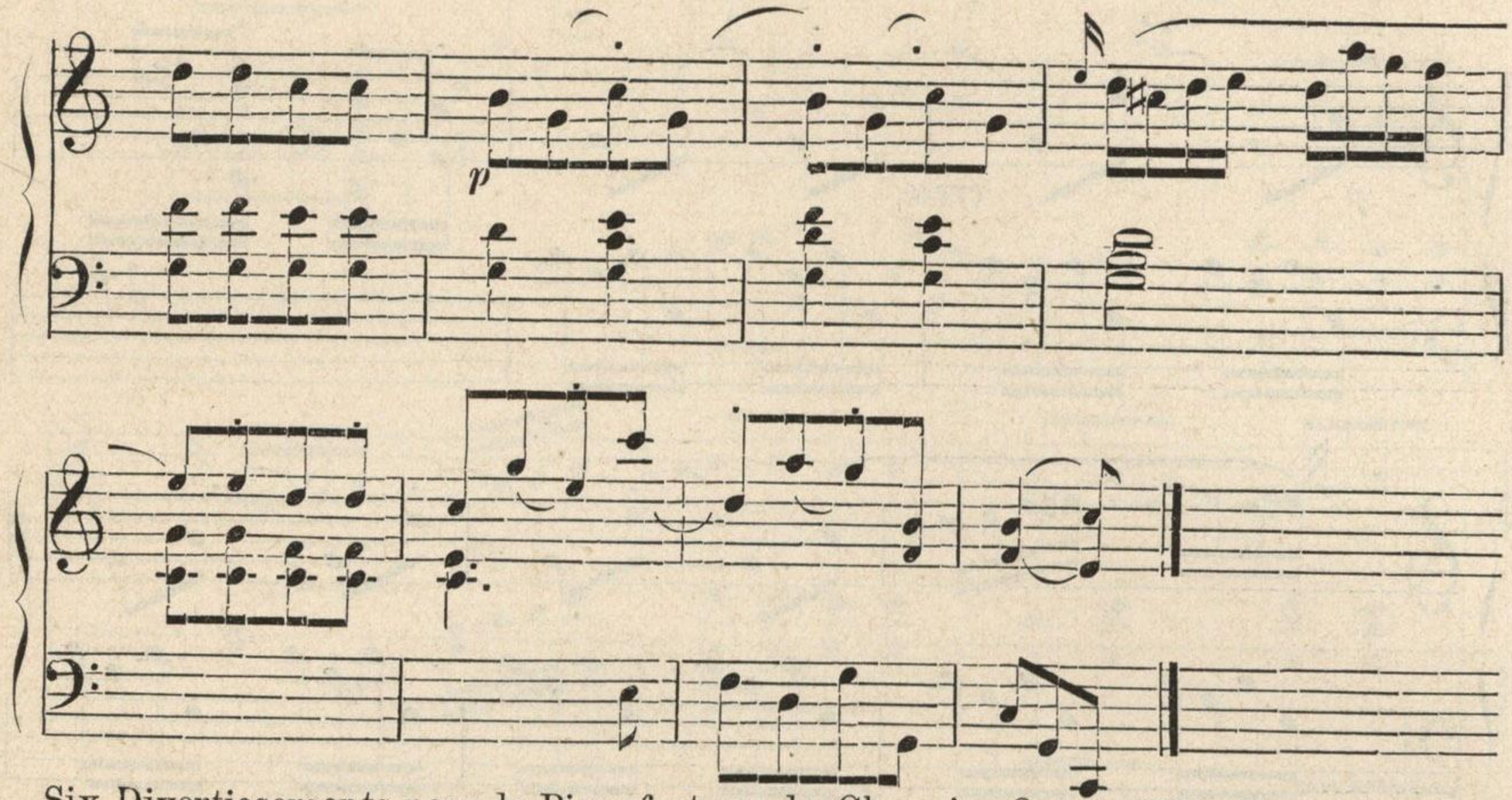
p *crese.*

f

smorz.

mf. *rinf.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

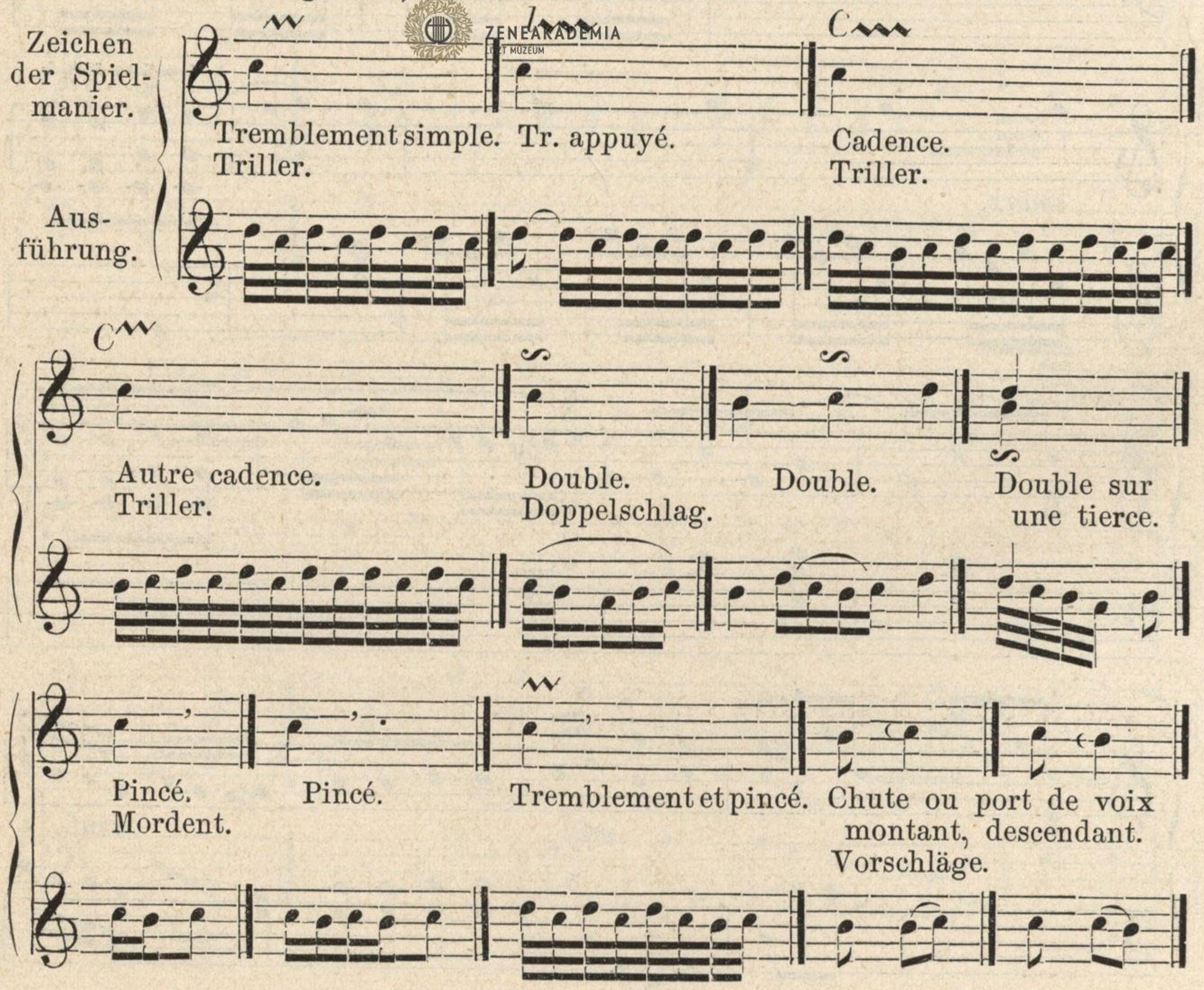


Six Divertissements pour le Pianoforte ou le Clavecin, Oeuvre VII. Paris, Saunier.

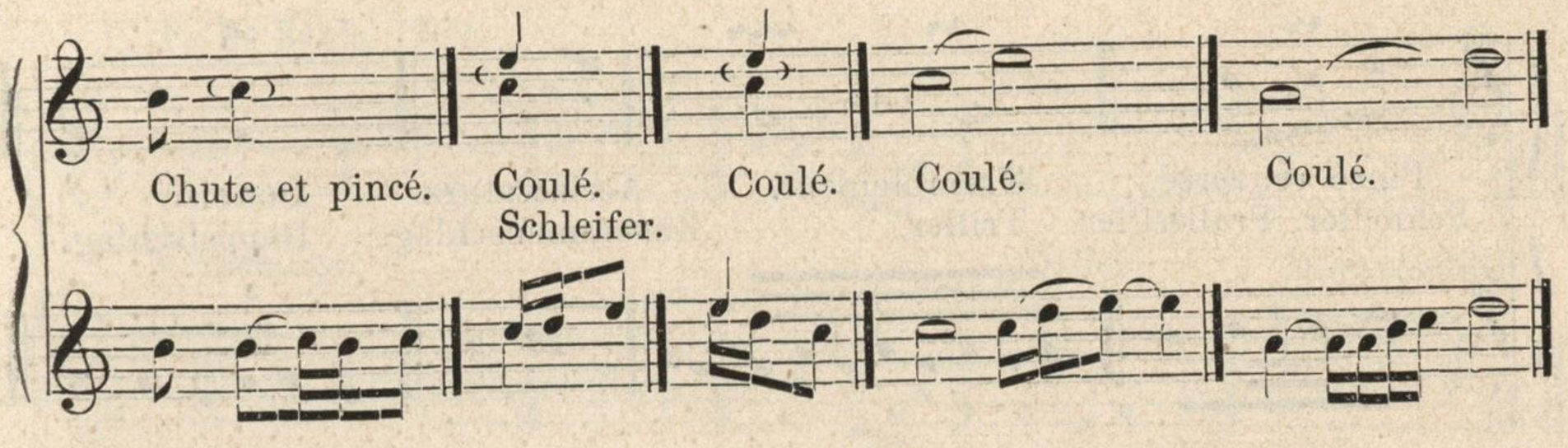
XIX. Spielmanieren

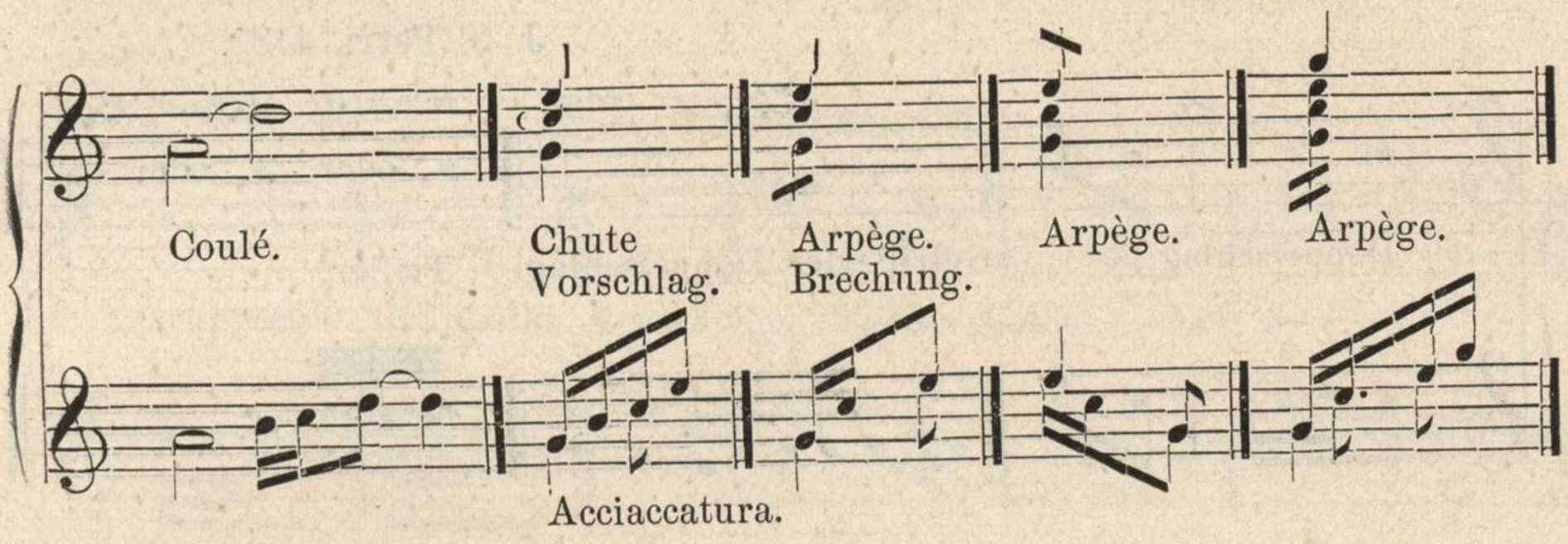
in älteren Claviercompositionen und deren Ausführung nach den folgenden Autoren.

J. H. d'Anglebert, 1689.

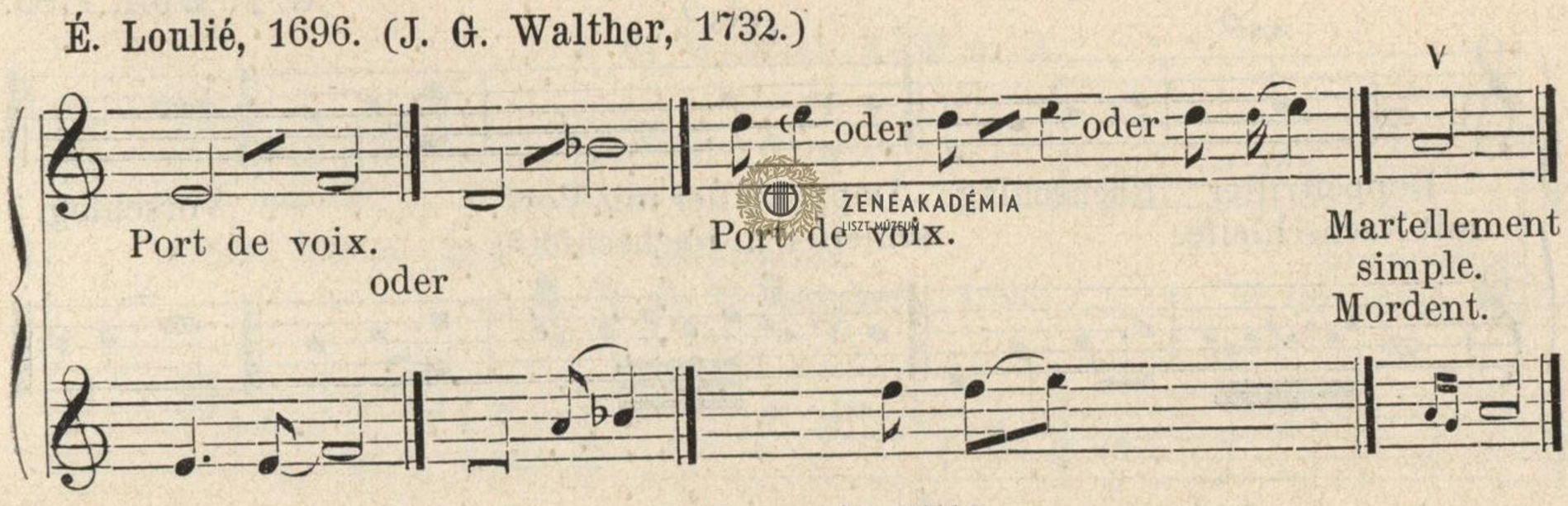


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

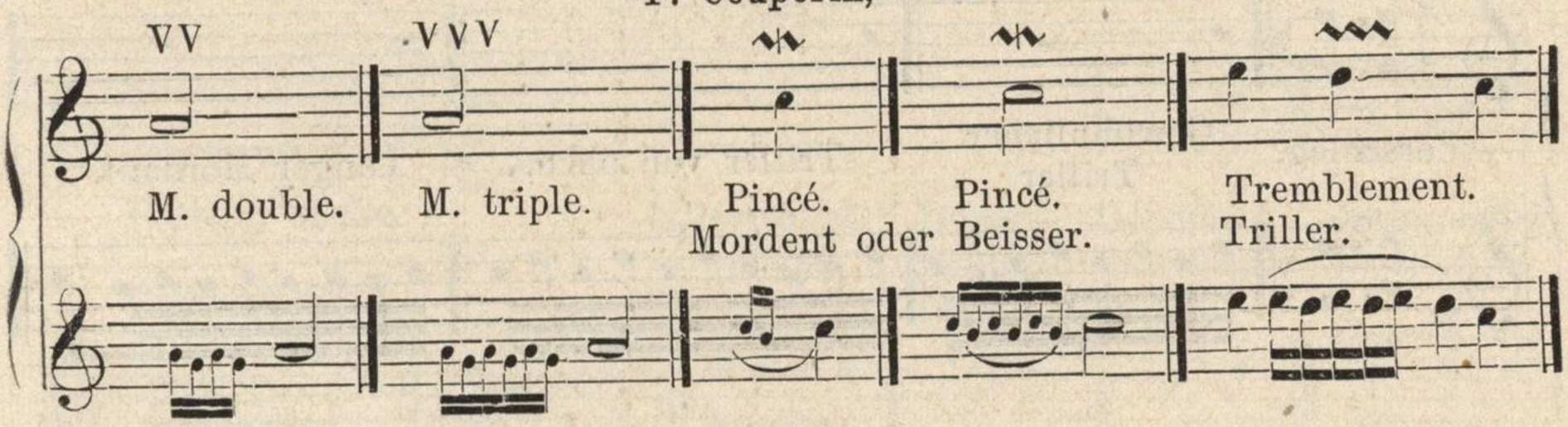




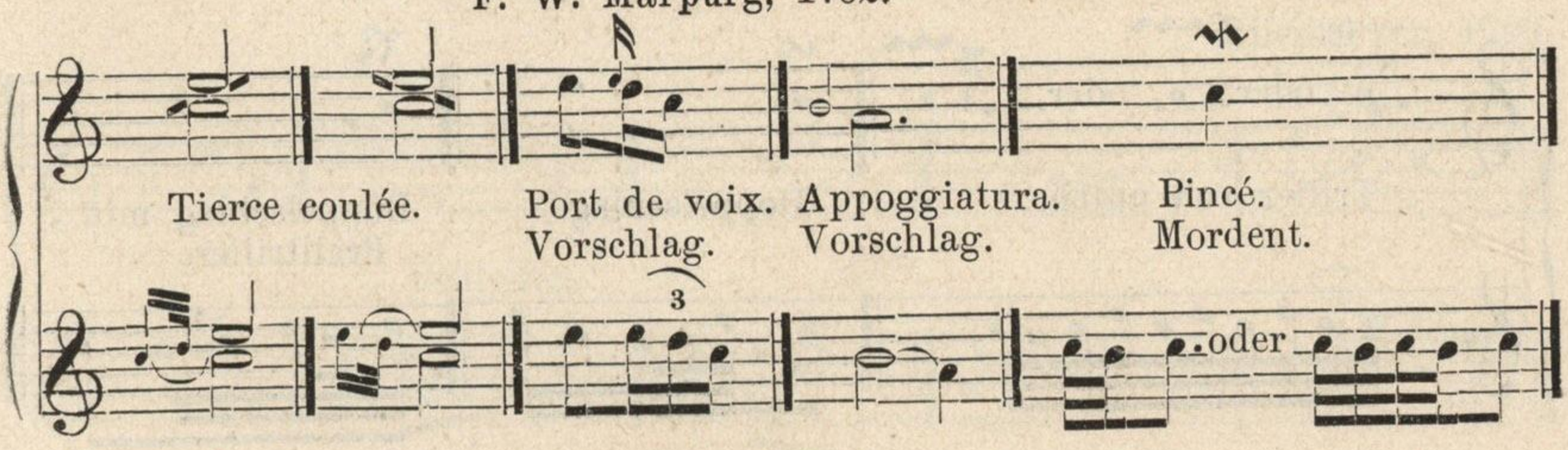
É. Loulié, 1696. (J. G. Walther, 1732.)



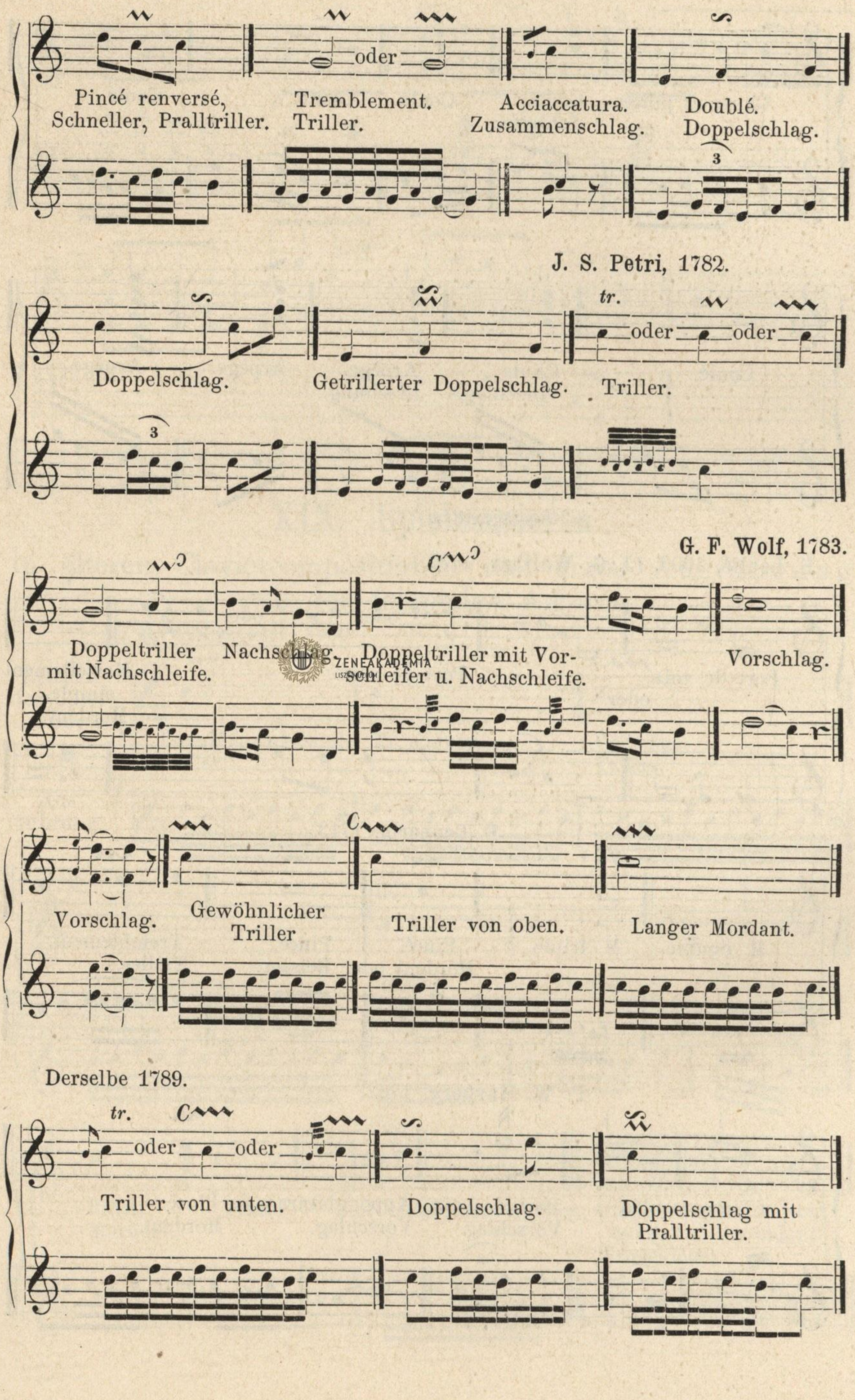
F. Couperin, 1713.



F. W. Marpurg, 1762.

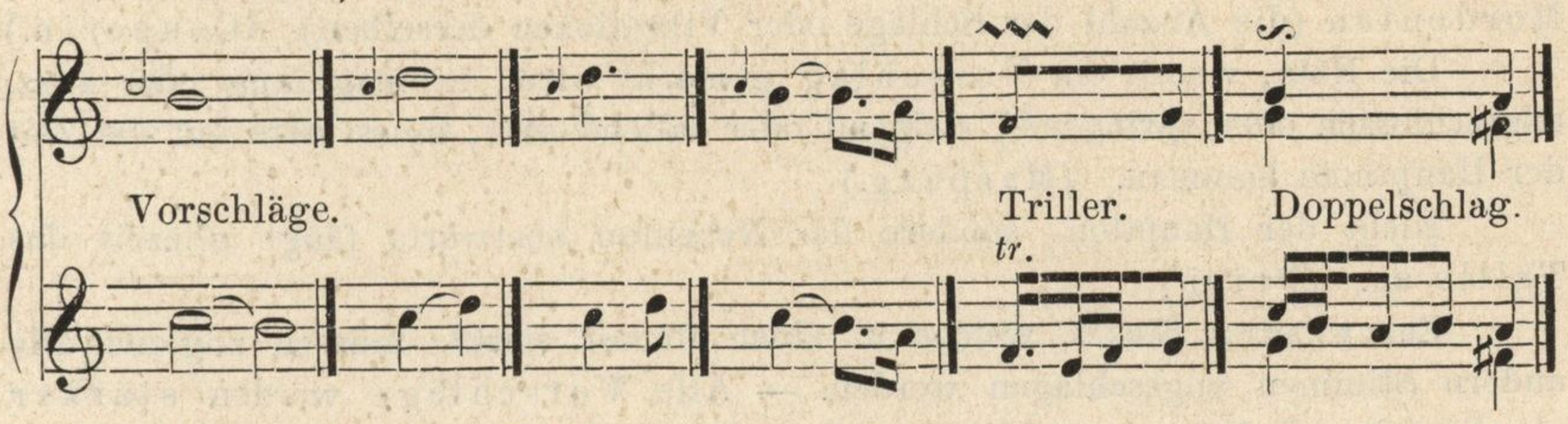


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

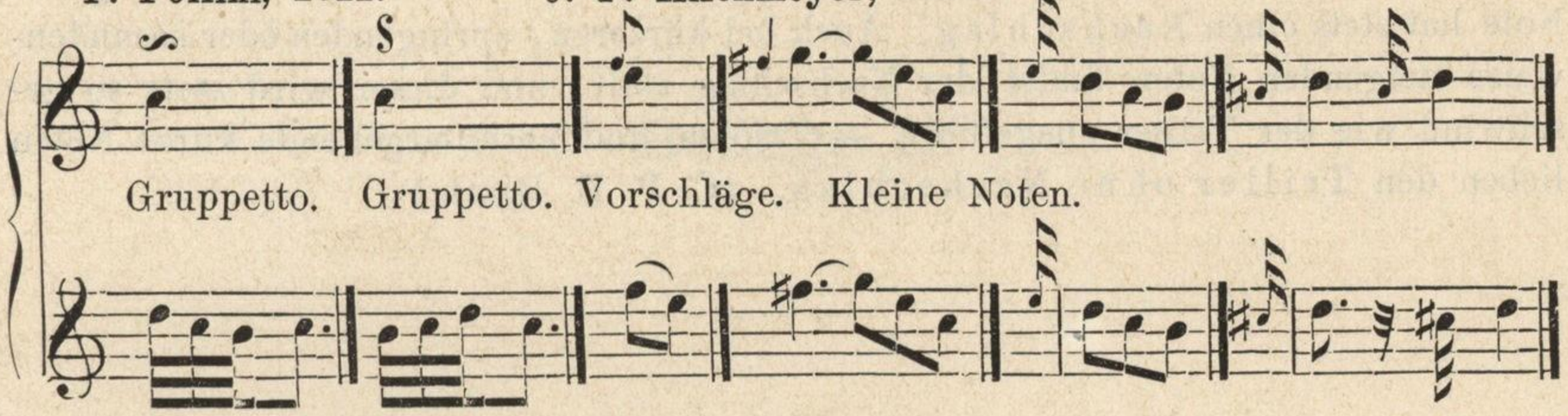


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

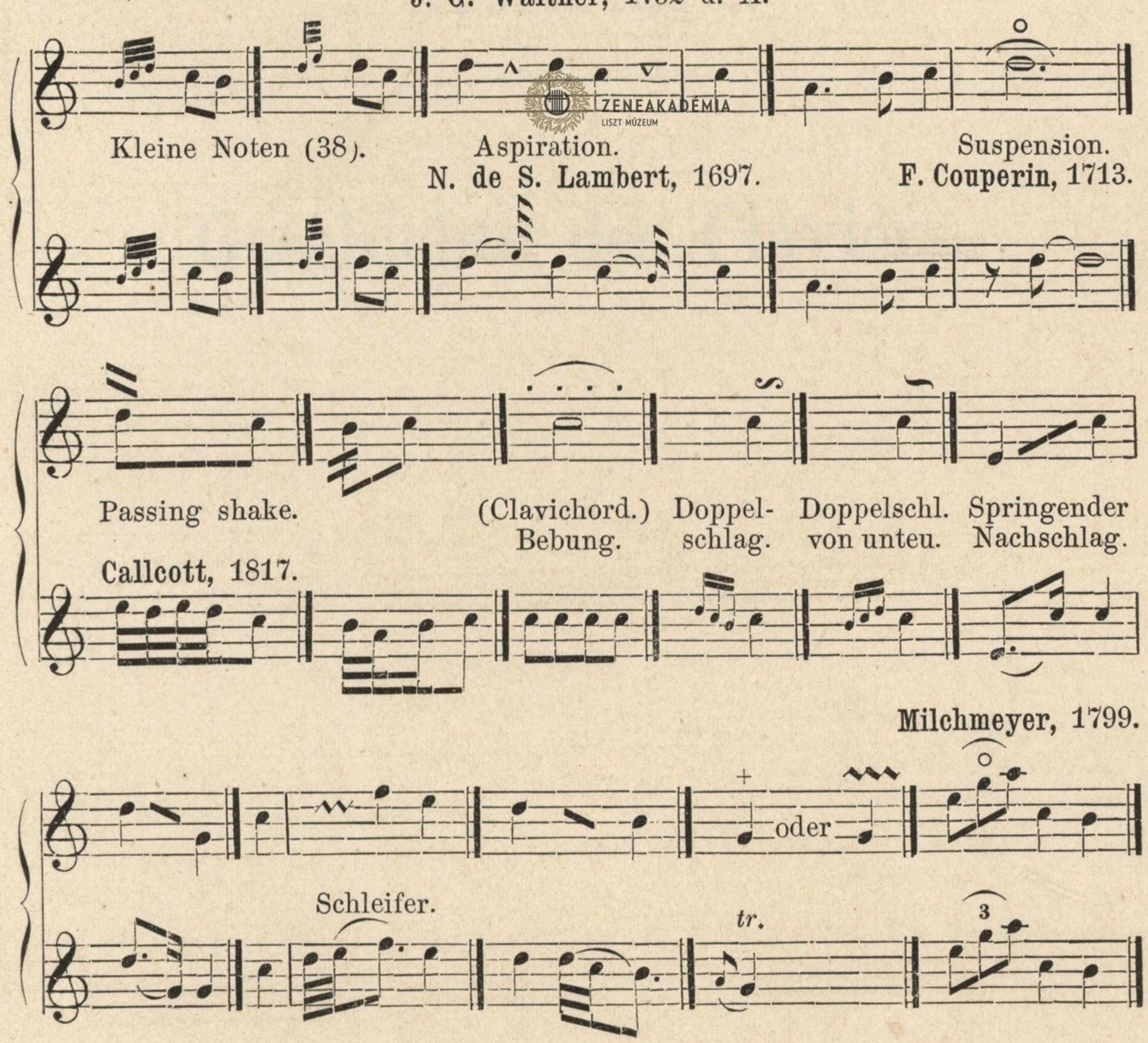
C. P. E. Bach, 1787.



F. Pollini, 1811. J. P. Milchmeyer, 1797.



J. G. Walther, 1732 u. A.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Werth der Noten bestimmt die Dauer der Triller, Pralltriller und Mordenten (die Anzahl der Schläge oder Vibrationen derselben). (Couperin.)

Die Note, womit ein Vorschlag gemacht wird, er mag lang oder kurz, angeschlossen oder springend, steigend oder fallend sein, muss stets auf die Zeit der Hauptnote kommen. (Marpurg.)

Nicht der Hauptton, sondern der Nebenton oberwärts fängt allezeit das Trillo an. (Petri.)

Zur ersten Note, welche in einer Manier steckt, müssen zugleich alle andern Stimmen angeschlagen werden. — Alle Vorschläge werden stärker als die folgende Note angeschlagen und an diese gezogen. — Zuweilen bestimmt die Harmonie die Geltung der Vorschläge. — Der Triller über einer längeren Note hat stets einen Nachschlag. Auch bei kürzeren, springenden oder secundenweise steigenden Noten findet der Nachschlag statt, und dieser wird stets so geschwind wie der Triller ausgeführt. — Triolen und heruntergehende kurze Noten lieben den Triller ohne Nachschlag. (C. P. E. Bach.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Beilage II.

Abbildungen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Geschichte des Claviers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Inhalt.

Seite

Die Vorgänger des Claviers.

Nach Abbildungen aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Fig. 1. Die Orgel 367
„ 2. Psalterium 368
„ 3. Cymbalum 368

Claviere aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Fig. 4. Das Clavichord 369
„ 5. Das Clavicymbel 370
„ 6. Das Clavicitherium 370
„ 7. Flügel vom Jahre 1590 371

Die Hammermechanik des Pianoforte.

Fig. 8. Cristofori, 1711 372
„ 9. Marius, 1716 373
„ 10. Schröter, 1721. 1763 373
„ 11. Deutsche Mechanik 374
„ 12. Englische Mechanik 374

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

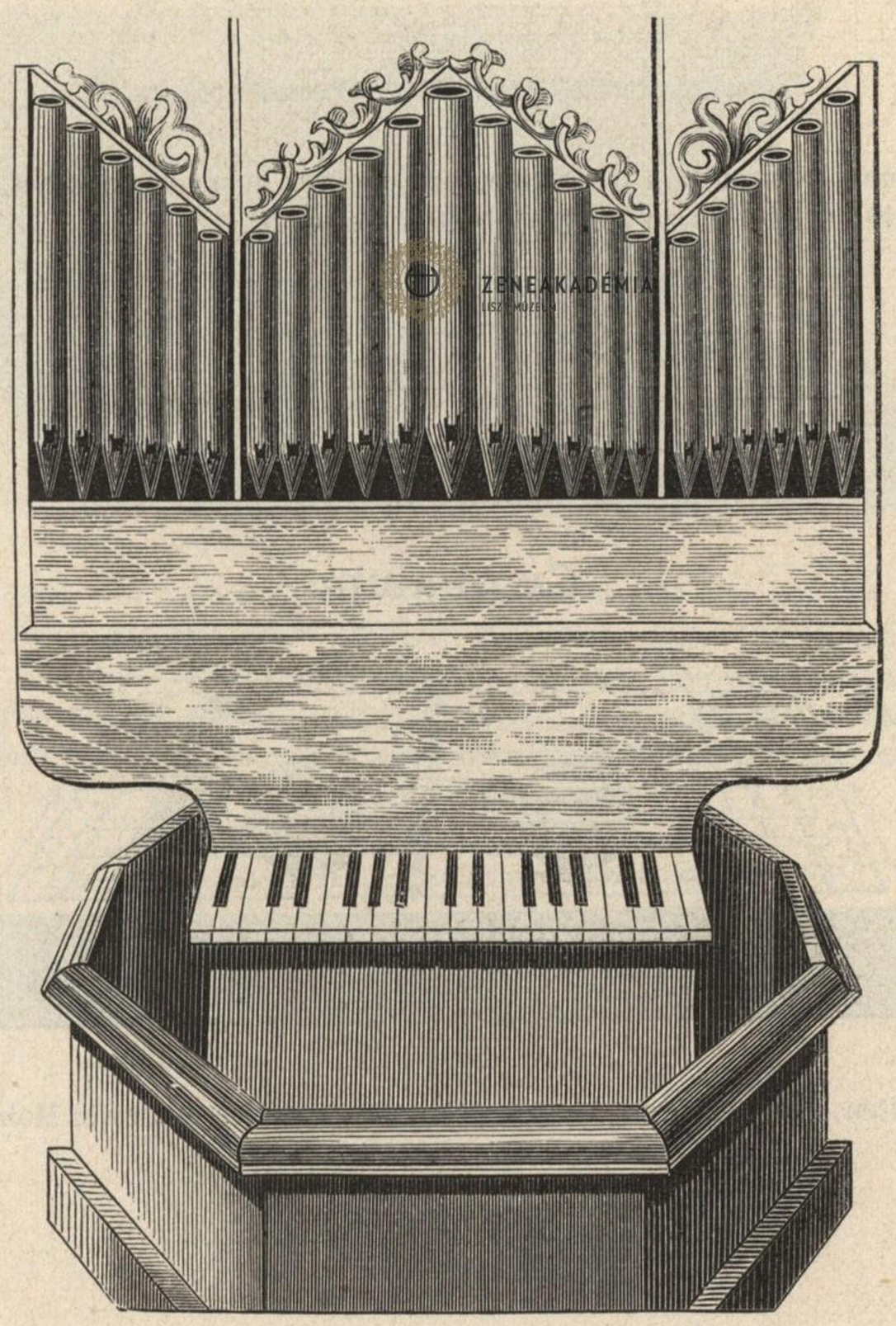
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Vorgänger des Claviers.

Nach Abbildungen aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Fig. 1.

Die Orgel.

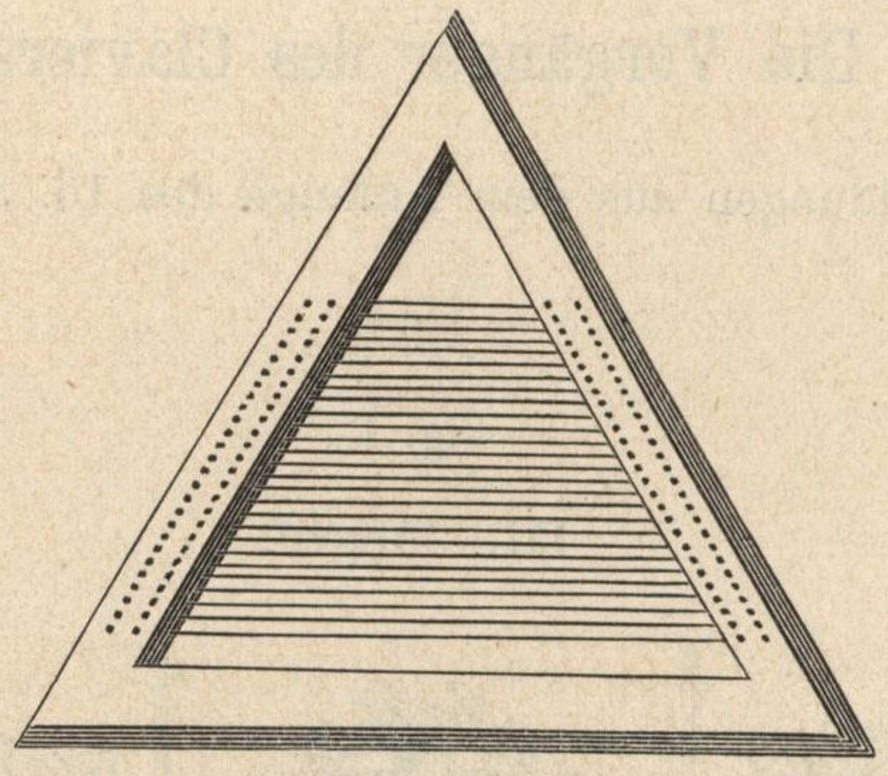


Umfang von A bis $\overline{\overline{f}}$. Frei hervorstehende Claves, wie bei allen Tasteninstrumenten aus jener Zeit. Der Spieler hatte einen niedrigen Sessel und schlug oder zog die schwer angebenden Tasten, bei unter diesen herab hängendem Handgelenk, mit den Fingern herunter.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fig. 2.

Psalterium.

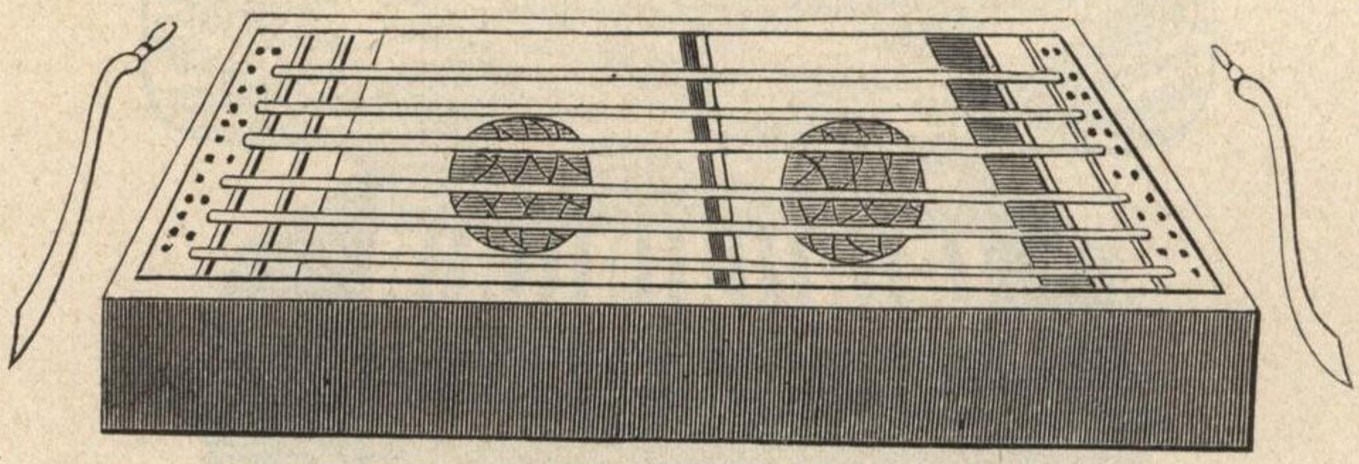


Dies Instrument kam auch in viereckiger und anderer Form vor und hatte Metallsaiten, deren Anzahl sich von 6, 10, 12, 15 bis zu 38 Doppelsaiten steigerte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fig. 3.

Cymbalum.



Die Metallsaiten, von sehr verschiedener Anzahl, wurden mit zwei Holzklöppeln geschlagen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Claviere aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Fig. 4.

Das Clavichord.



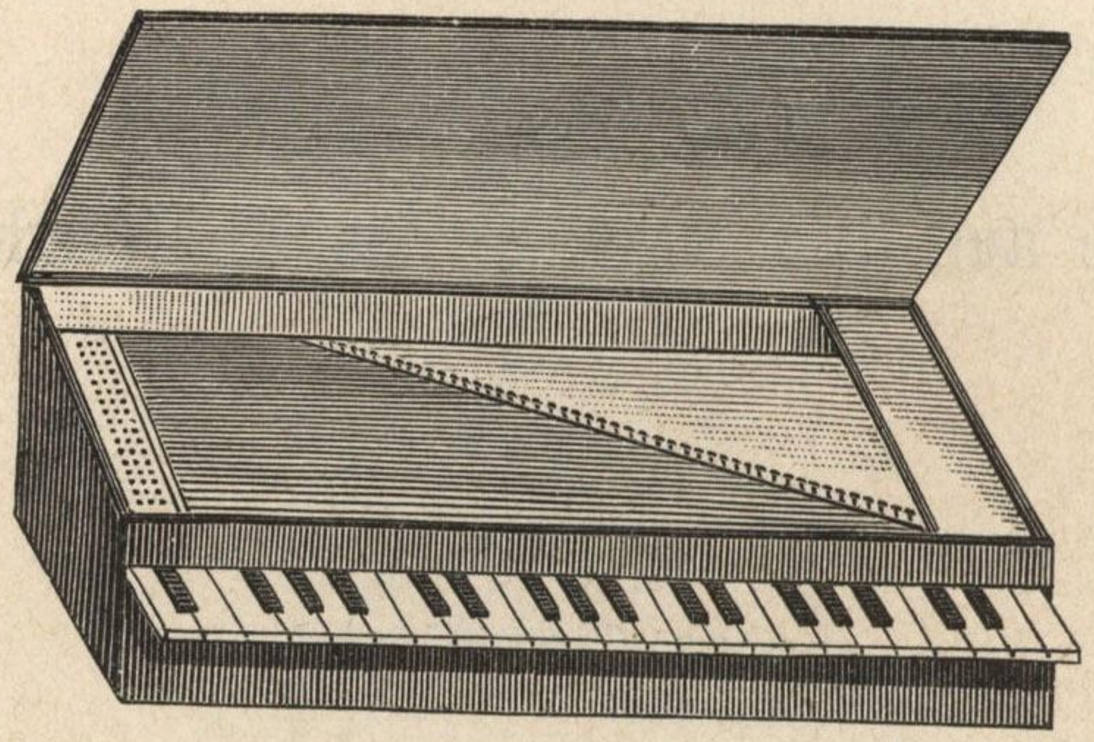
Die Metallsaiten, von verschiedener Anzahl, waren alle von gleicher Länge und gleicher Stimmung. Anfangs hatte das Clavichord 20 oder 21 Tasten, später deren bedeutend mehr. Diese waren mit aufrecht stehenden Metallstegen versehen, welche von unten gegen die Saiten schlugen und diese bald ihrer ganzen Länge nach erklingen liessen, bald gewissen Theilungspunkten nach verkürzten, um den ihrer Stellung in der Claviatur zukommenden Ton angeben zu können. In dieser Weise schlugen oft 2 oder 3 Tasten an ein und dieselbe Saite.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fig. 5.

Das Clavicymbel.

(Spinett, Virginal.)

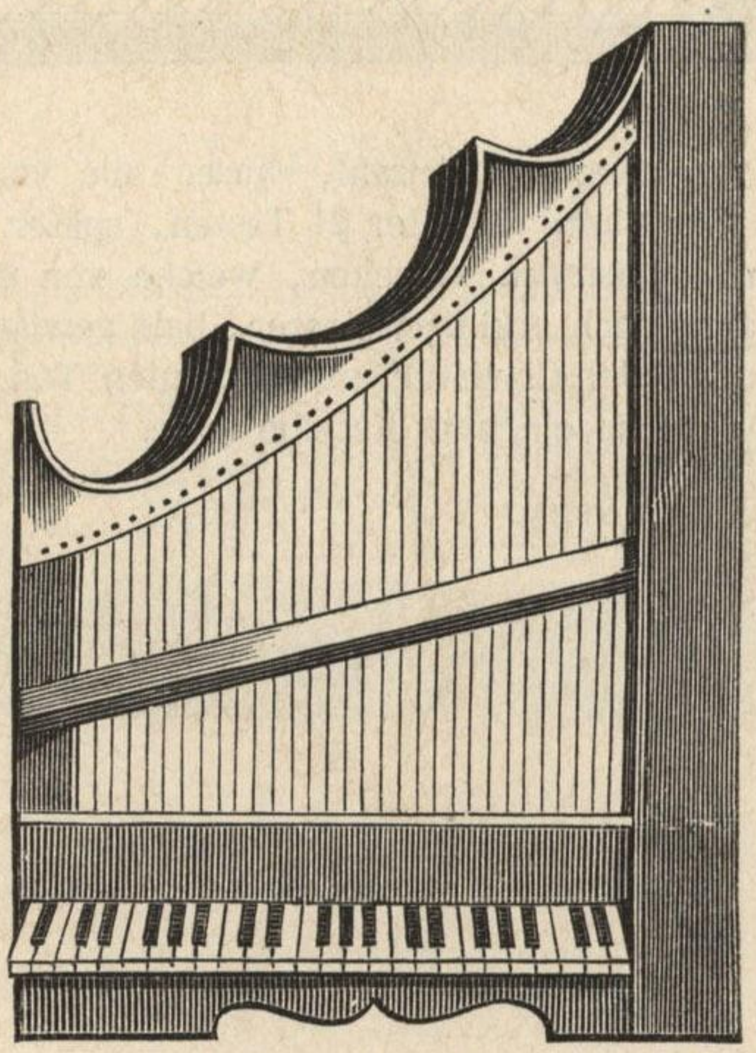


Jede Taste hat eine besondere Saite, die von dem Federkiel einer federnden Docke auf dem hinteren Ende der Taste angerissen wird. Später traten, neben den Clavichorden in Tafelform, die Clavicymbel in Deutschland fast nur als Kiel-Flügel auf.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fig. 6.

Das Clavicitherium.



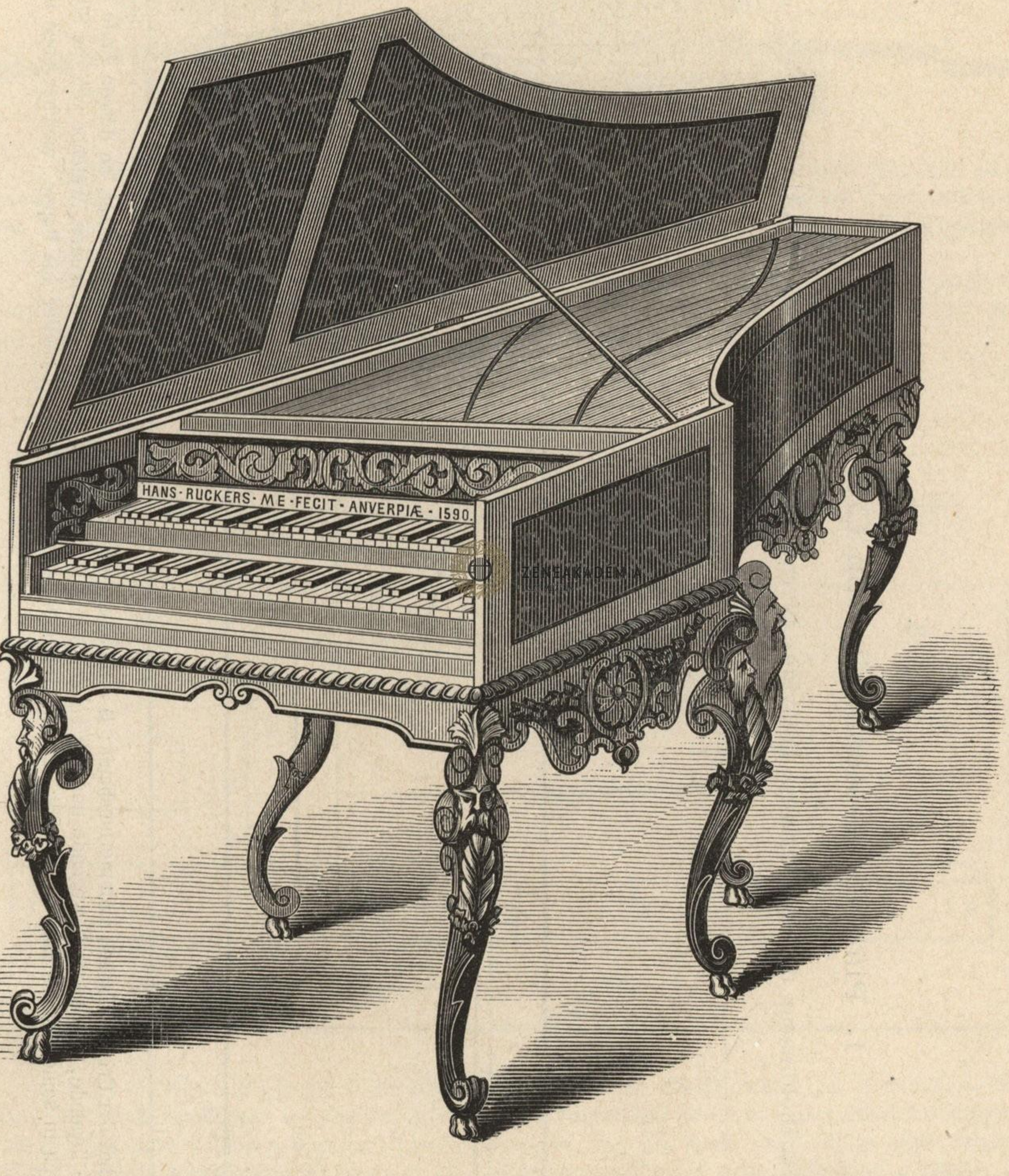
Ein aufrecht stehender Kielflügel. Er war, wie alle hier abgebildeten Claviere, mit Metallsaiten versehen, und wurde, wie die übrigen, beim Gebrauch auf ein passendes Möbel gesetzt. Den tieferen Tönen sind hier die kürzeren, den höheren die längeren Saiten zugetheilt; diese und andere Unregelmässigkeiten haben die Zeichner des 16. Jahrhunderts zu verantworten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fig. 7.

Kielflügel vom Jahre 1590.

Flügel mit zwei Clavieren.



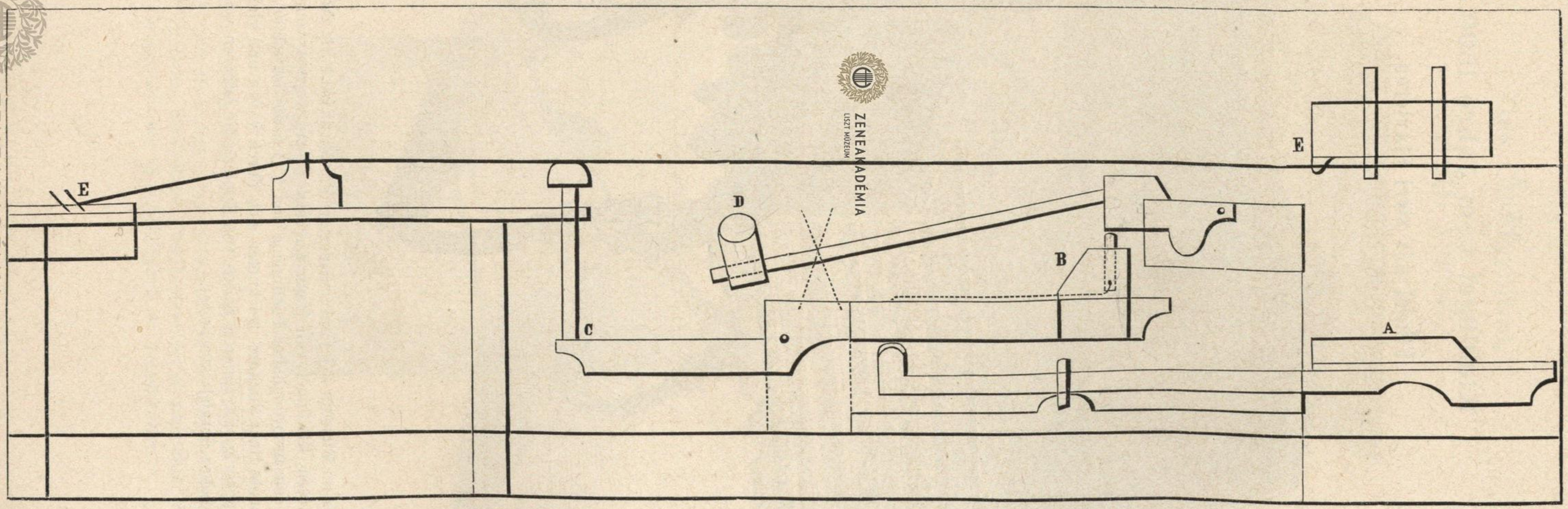
Nach dem im Museum des Conservatoriums der Musik zu Paris (No. 221) befindlichen grossen, elegant ausgestatteten Kielflügel von Hans Ruckers zu Antwerpen vom Jahre 1590. Er hat zwei Claviaturen, und sein ursprünglicher Tonumfang von 4 Octaven ist später zu deren 5 erweitert worden. Die Instrumente Hans Ruckers' zeichneten sich durch vollen und gleichmässigen Ton aus; seine Flügel waren zweichörig, die tieferen Saiten von Kupfer, die höheren von Stahl, und die Resonanzböden mit vorzüglicher Sorgfalt gearbeitet.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fig. 8.

I. Pianoforte-Mechanik von Cristofori, 1711.

Bartholomaeus de Christophoris Patavinus inventor faciebat Florentiae MDCCXI.

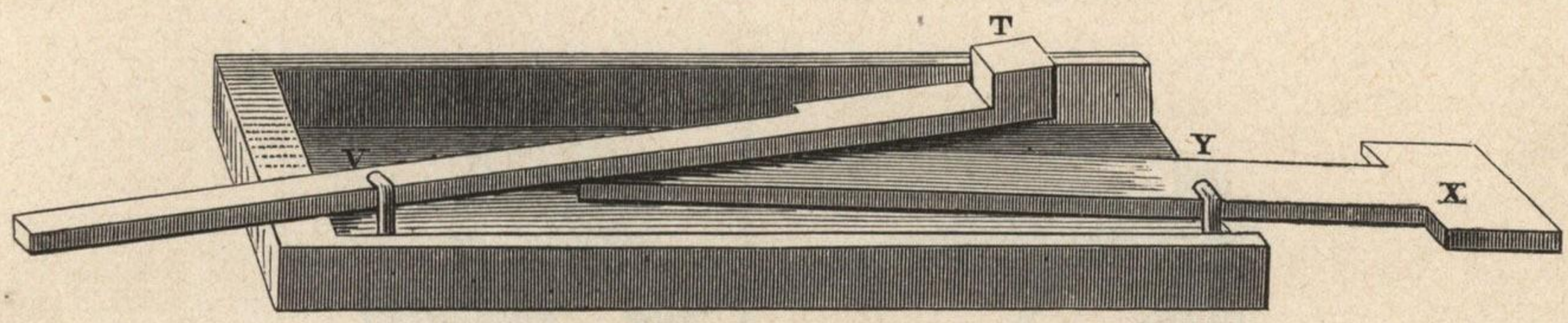


A ist die Taste, der erste Hebel der Cristofori'schen Hammermechanik; B die federnde Stosszunge auf dem zweiten Hebel, an dessen Ende C der Dämpfer befestigt ist; D der auf einer besonderen Leiste liegende, sich leicht bewegende und mit seinem Kopfe auf Seidenfäden ruhende Hammer, welcher von der Stosszunge gegen die Saite E—E getrieben wird und dann sogleich in seine frühere Lage zurückfällt. D, der Hammerkopf, ist ein hohler Cylinder aus Pappe, welcher oben mit Leder überzogen ist.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Fig. 9.

II. Hammer-Mechanik von Marius, 1716.

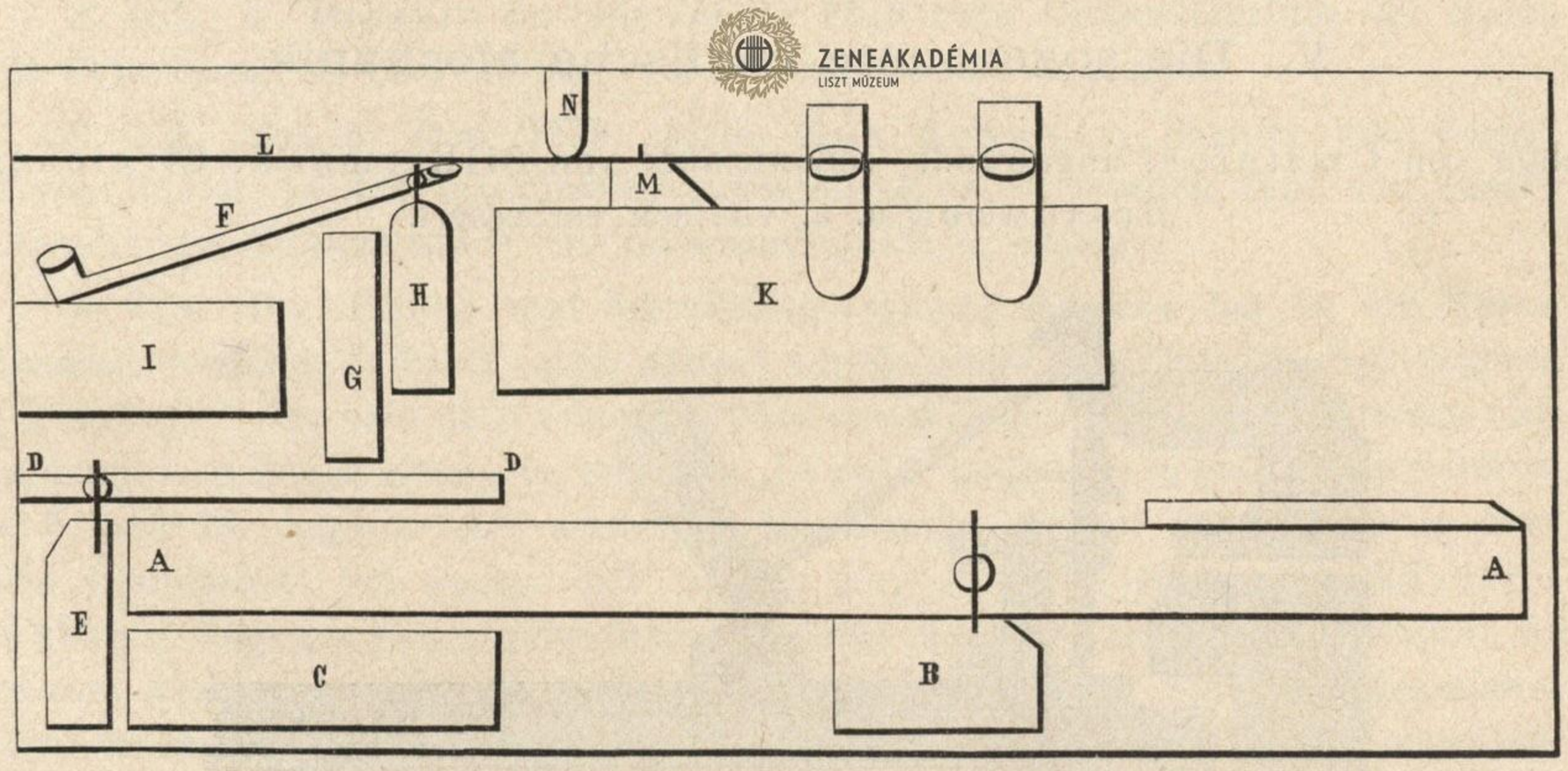


Clavecin à Maillets, inventé par M. Marius. Cette deuxième Figure est pour faire voir comment on peut établir un clavier à maillets pour tirer le son en-dessous. Le maillet T est mobile au point V, et la touche X mobile en Y; en ce cas il faut que la tête T du maillet soit plus pésante que la queue.

Nach den Modellen des Marius scheint kein Hammerclavier erbaut worden zu sein. Silbermann hatte 1726 schon spielbare Pianoforte hergestellt, und Schröter veröffentlichte erst 1763 seine 1721 in Dresden vorgezeigten, seitdem aber verloren gegangenen Modelle.

Fig. 10.

III. Pianoforte-Mechanik von Schröter, 1721 (1763).



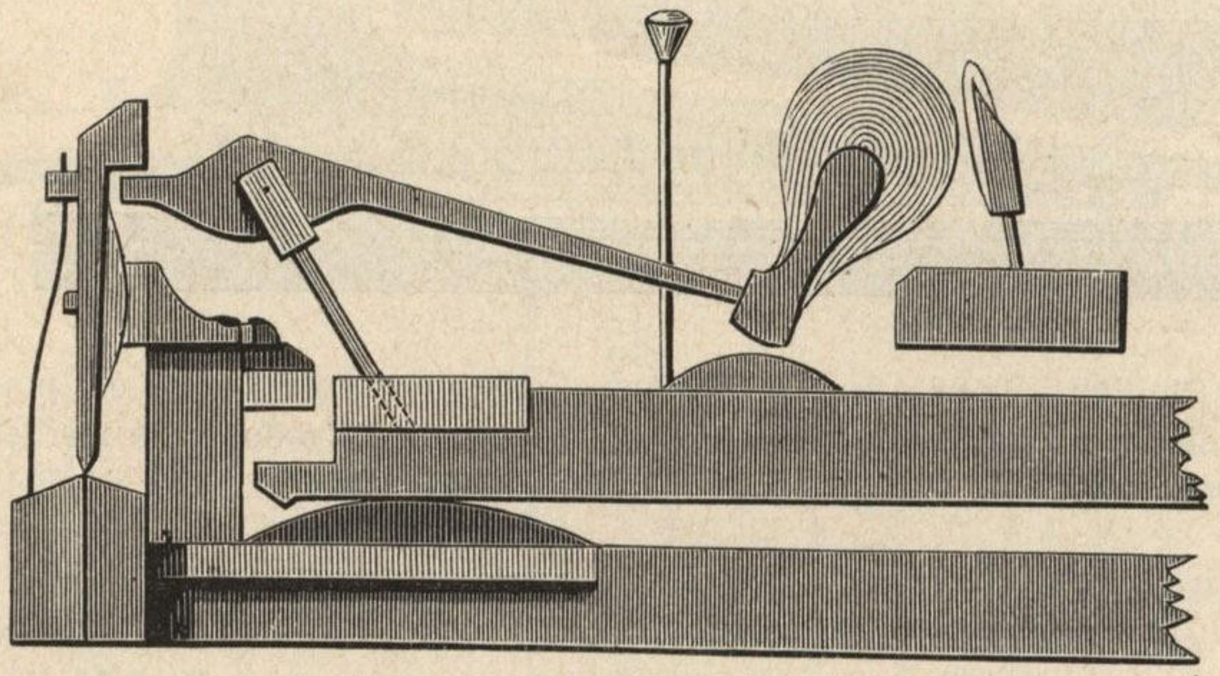
A—A die Tastatur. B und C die Stege, auf welchen die Tasten liegen. D—D der Treiber; sein langes Vordertheil liegt auf der Taste, sein kurzes Hintertheil hängt an einem Stifte des Steges E. F ist der Hammer, dessen Kopf mit Leder überzogen ist; das Ende seines Stiels bildet zugleich den mit Sammet überzogenen Dämpfer. H der Durchschnitt einer oben abgerundeten Leiste, auf welcher eine Reihe von Stiften zum Einhängen der Hämmer angebracht sind. I der Durchschnitt einer Leiste, auf welcher die Hämmer ruhen; diese erheben sich zwischen 2 hier nicht angedeuteten Stiften bis zu den Saiten. G der Springer ruht auf des Treibers (D—D) langem Vordertheil; er wird in gerader Richtung erhalten durch 2 Reihen dünner Stifte, die hier nicht angedeutet sind und von der Leiste I bis an die Leiste H reichen. K der starke Wirbelpfosten. L die Saite, welche durch Stiftchen auf dem Stege M richtig gelenkt wird. N ein starker, unten runder, glatter eiserner Steg, an welchem die Saiten fest anliegen müssen, weil sie sonst nur einen matten Ton geben würden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fig. 11.

IV. Deutsche oder Wiener Mechanik,

erfunden von Johann Andreas Stein.

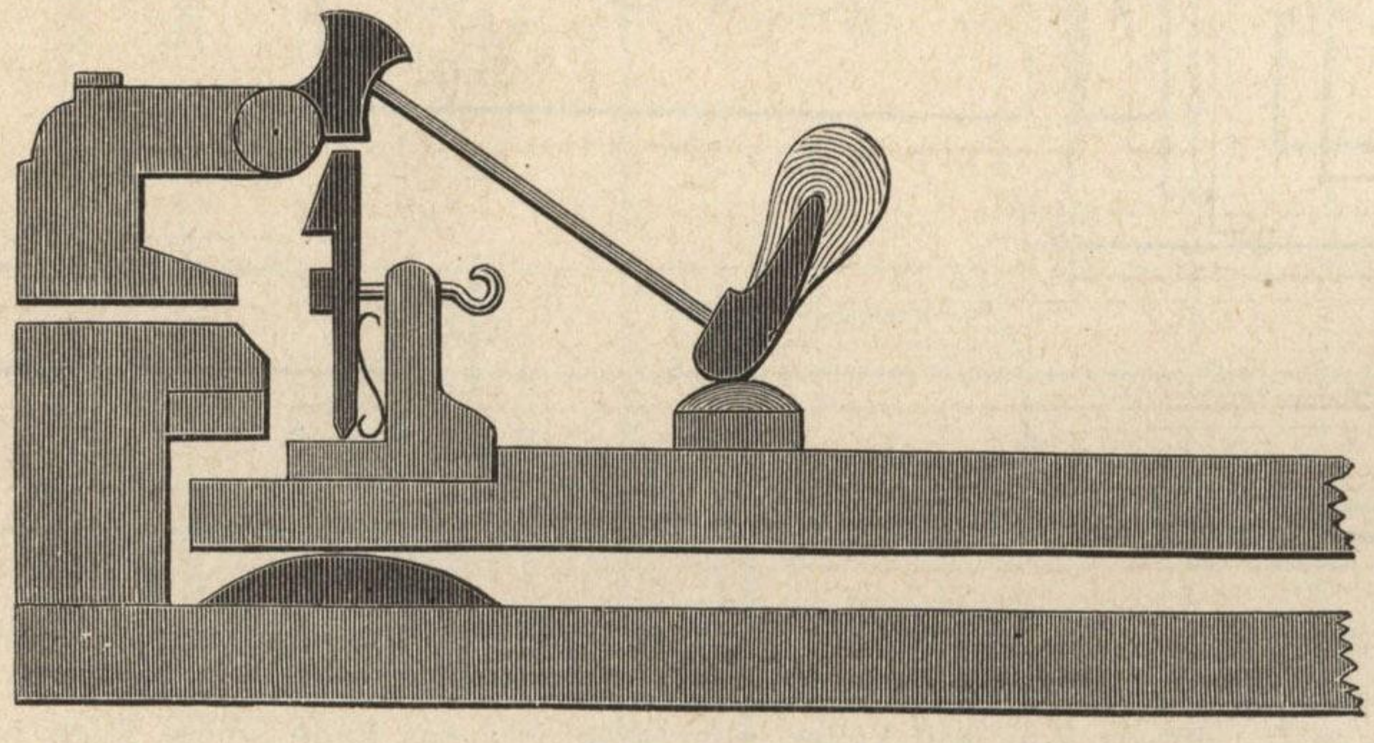


Der Hammer bewegt sich mit seinen Spindeln in einer Messingkapsel, welche auf einem Eisenstift befestigt ist, der auf der Taste selbst steht. Beim Niederdrücken der Taste greift der Hammerstiel in das federnde Knie des Auslösers hinter der Taste, wird von diesem gegen die Saite gehoben und fällt sofort wieder in seine frühere Lage zurück.

Fig. 12.

V. Die sogenannte englische Mechanik,

schon von Cristofori angewandt, sodann aber von Silbermann, Streicher, Broadwood u. a. vielfach verbessert.



Die Hämmer befinden sich auf einer besonderen Leiste über den Tasten und werden durch eine Stosszunge, die auf dem hinteren Ende jeder Taste mit einem Pergamentstreifen befestigt und zugleich federnder Auslöser ist, gegen die Saiten getrieben. Die Hämmer sind mit Fängern und die Saiten mit Dämpfern versehen, diese in verschiedener Weise dabei angebrachten Vorrichtungen sind hier aber, zur deutlicheren Uebersicht der Hauptbestandtheile dieser Mechanik, nicht angedeutet worden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Anmerkungen und Ergänzungen.

S. 182. Carl Heymann, der mit günstigem Erfolge in Berlin und andern Städten concertirt hatte, ist seit April 1879 als Clavierlehrer bei dem Hoch'schen Conservatorium zu Frankfurt a. M. engagirt worden.

S. 184. A. Jensen starb am 23. Januar 1879 zu Baden-Baden.

S. 184. Th. Ratzenberger starb in Wiesbaden am 8. März 1879.

S. 186. L. Brassin ist seit Januar 1879 beim Conservatorium der Musik in St. Petersburg als Clavierlehrer der höheren Classen angestellt.

S. 200. Am 5. Juni 1879 spielte Max Schwarz, Schüler von Bendel und von Bülow, in der Tonkünstlerversammlung zu Wiesbaden fünf von Liszt's hochpoetischen Concertetüden mit ausserordentlichem Erfolge.

S. 229. Der Pianist und Schriftsteller Georg Becker hat in der Revue et Gazette musicale de Paris einen Artikel veröffentlicht: „L'Épinette. Son origine, son étimologie", der bald nach seinem Erscheinen auch in englischen, deutschen und amerikanischen Musikzeitungen, sowie in „Le guide musical" (Brüssel, Schott frères) vom 8. und 15. August 1878 wiedergegeben wurde. Becker hat nämlich in dem Buche Conclusioni nel suono dell' organo etc., Bologna 1608, von Adriano Banchieri folgende Stelle gefunden: „Spinetto riceve tal nome dall' inventore di tal forma longa quadrata, il quale fù un mastro Giovanni Spinetti, Venetiano, ed uno di tali stromenti hò veduto io alle mani di Francesco Stivori, organista della magnifica communità di Montagnana, dentrovi questa inscriptione: Joannes Spinetus Venetus fecit, A. D. 1503". (Das Spinett erhält seinen Namen von dem Erfinder solcher länglich viereckigen Form Johann Spinetti, einem Venetianer, und eins solcher Instrumente habe ich in den Händen des Organisten F. Stivori — — gesehen, das die Inschrift zeigt: Joannes Spinetus Venetus fecit, A. D. 1503).

Herr Becker wirft nun dem gelehrten Scaliger zwei Irrthümer in der, S. 229 angeführten, bisher von allen Musikhistorikern benutzten Notiz desselben vor. Erstens sei das Spinett schon vor Scaligers Geburt bekannt gewesen. Dieser Umstand ist jedoch weder von Scaliger, noch von irgend einem neueren Schriftsteller bezweifelt worden. Zweitens hätte es seinen Namen nicht von den spitzigen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Rabenfedern, sondern von seinem Erfinder Johann Spinetus erhalten. Diese Vermuthung aber muss, um sie als Gewissheit aufnehmen zu können, erst andere Beweise erhalten als das vorgefundene Clavier vom Jahre 1503 eines Meisters, Namens Spinetus, und Banchieri's über hundert Jahre später ausgesprochene Behauptung, dieser sei der Erfinder der Spinette. Gegen dieselbe spricht zunächst, dass Scaliger, der sich bis zum Jahre 1529 in Venedig und Padua aufhielt, und dessen vortreffliches Gedächtniss gerühmt wird, den Namen des angeblichen Erfinders, dessen Vaterstadt Venedig war, nicht gehört haben sollte, ferner dass keine der hierher gehörenden Schriften damaliger Zeit eines solchen gedenkt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Alphabetisches Register.

A.

Abel, C. F. 86.
Accompagnement, Lehre vom, 16. 52. 63.
Achthändig 136.
Adagio bei Beethoven 130.
Adam, L. 158.
Adrian Petit Coclicus, 11. 12.
Agricola, J. F. 51.
Agthe, A. 137.
Albert, H. 52.
Alberti, D. 23.
Albertischer Bass 24.
Albrechtsberger, J. G. 114.
d'Alembert 247.
Alkan, C. V. 177.
Allemande 70. 76.
Alternativo 72.
Amerika 187.
Ammerbach 35. 36. 243.
Andante 130.
Angeleri 140.
d'Anglebert 28 (Musikbeilage).
Animocorde 291.
Applicatur s. Fingersatz.
Arcicembalo 243.
Aristoxenus 238.
Aron, Piero, 240 u. f.
Arpicordo 230.
Ascher, J. 164.
Auslöser 220.
Automatischer Clavierhandleiter 292.

B.

Baake, F. G. 120.
Bacchanales 103.
Bach, C. Ph. Emanuel, 46. 57. 60. 79 u. f. (Musikbeilage).
Bach, Johann Christian, 46. 66. 67.
Bach, Johann Christoph Friedrich, 46.
Bach, Johann Sebastian, 31. 44–51.
Bach, L. E. 183.
Bach, W. Friedemann, 46. 60.
Backers 281.
Bagatellen 112. 131.
Bagge, S. 182.
Balbastre, C. 156
Balladen 155. 168. 194. 200. 203. 204. 206.
Ballscenen 174. 184. 207. 208.
Banchieri, A. 13.
Barbitus 228.
Barcarolen 144. 177. 208.
Bargiel, W. 176.
Barth, H. 181.
Basso continuo 12. 15.
Basso ostinato 73. 115.
Bebung (balancement), Spielmanier, 65. 231.
Bechstein, C. 285.
Becker (in Petersburg) 287.
Beeke, J. von, 88, 92.
Beethoven, L. van, 121. 122 u. f.
Bègue, le, 28.
Belleville-Oury, de, 137.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Belsono real 260.
Bembo, P. 5. 11.
Benda, G. 56.
Bendel, F. 180. 203.
Benedict, J. 120.
Bennet, W. Sterndale, 154.
Berger, L. 99. 112.
Berlioz, H. 191.
Bernhard der Deutsche (Bernardo di Stefanino Murer) 4.
Bertini, H. 163.
Berwald, F. 186.
Beyer, F. 164.
Biber, A. 286.
Biese, W. 285.
Bird, W. 26 (Musikbeilage).
Bischoff, H. 181.
Bitter, C. H. 51. 69.
Blaha, V. von, 261.
Blahetka, L. 147.
Blassmann, A. 183.
Blüthner, J. 286.
Blumenthal, J. 187.
Böhner, L. 150.
Bösendorfer, L. 286.
Bogenflügel 262.
Bogenhammerclaviere 263.
Bohrer, W. 292.
Bolero 168.
Bononcini, G. M. 9.
Bontempi, G. A. 237.
Bourée 73.
Bowman, E. M. 188.
Brahms, J. 205 u. f.
Brandeis, F. 188.
Branle 73.
Brassin, L. 186 (s. Anmerkungen und Ergänzungen).
Breitkopf und Härtel (Claviere) 286.
Brendel, F. 172.
Broadwood, J. 281 u. f.
Brocken, von, 252.
Bronsart, H. von, 202.
Bronsart, Ingeborg von, geb. Stark, 202.
Brüll, J. 182. 185.
Bruhn, N. 45.
Brunner, C. T. 164.
Bülow, Hans von, 111. 132. 182. 200 u. f. 208.
Bürgel, C. 183.
Bull, Dr. 26.
Bull, J. P. 256.
Bundfrei 253.
Buonaccordo 230.
Buret 28.
Burgmüller, F. 164.
Burgmüller, N. 164.
Buus, Jaches, 4.
Buxtehude, D. 43, 45.

C.

Cabinets (Pianinos) 282.
Cabinetflügel 289.
Caccini, G. 15.
Cadenzen 108 (Mozart). 146 (Beethoven). 208 (Beethoven).
Canarie 73.
Canon 9. 114. 115.
Canzone 8.
Canzoni villanesche, napolitane, francesi 10.
Capriccio 18. 71. 152 s. a. Lehrwerke.
Cavaliere, Emilio del, 15.
Celestino 263.
Cembalo 230.
Cembalo angelico 257.
Chaconne, Ciacona 73.
Champion de Chambonières 28.
Chaulieu, F. 159.
Chickering and sons (zu Boston) 287.
Chiroplast 160. 292.
Chopin, F. F. 166 u. f.
Chorton 245.
Chroma 290.
Chromatiker 42. 240.
Chrysander, F. 51.
Cibbini, von, geb. Kozeluch 147.
Cimbal d'amour 274.
Cimbali piegatori 258.
Claus-Szarvady, Wilhelmine, 155.
Clavecin, Clavessin 230.
Clavecin acoustique 260.
Clavecin brisé 258.
Clavecin harmonieux 260.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Clavecin harmonique 263.
Clavecin à Maillets 270.
Clavecin mécanique 283.
Clavecin à peau de buffle 256 u. f.
Clavccin royal 257. 260.
Claviarium 221.
Clavichord 221. 223 u. f. 226. 230. (Abbildung.)
Clavicymbalum universale 236.
Clavicymbel 228. 230. 264. (Abbildung.)
Clavicytherium 230. (Abbildung.)
Clavier 35. 230.
Clavierauszüge 191. 201.
Clavierbau 221 u. f. (Anm.)
Clavier-Geschichte 215.
Clavier, Name, Bestandtheile 220.
Clavierschulen 29. 34. 63 u. f. 108. 111. 119. 136. 138. 143. 147. 154. 159. 161. 181. 213.
Claviersuiten s. Suiten.
Clavis 221.
Clementi, M. 21. 82. 96. 97. 98. 101.
Coclicus, Adr. Petit, 11. 12.
Comma, diatonisches, 239.
Concerte 95. 106. 116. 118. 119. 124. 126. 127. 131. 132. 140. 146. 147. 149. 153. 154. 156. 161 (für zwei Pianos). 168. 174. 182. 186. 196. 207. 209. 210. 211. 212.
Concertetüden 155. 192.
Concertflügel 289 — Liszt's, 294.
Concertstücke 193 u. f.
Conservatorien 180 u. f.
Contrapunktlehre 11. 115. 213.
Contrapunto 6.
Corrente, Courante 70.
Cortona di Roma 267.
Cosa rara s. Walzer.
Cottages (aufrecht stehende Flügel) 282.
Couperin, Charles, 29.
Couperin, François, 29.
Couperin, François (le Grand), 29. 30. (Musikbeilage.)
Couperin, Louis, 28. 29.
Cramer, H. 164.
Cramer, J. B. 100. 110.
Creed, 291.
Crescendo 150.
Cristofori, Bartolomeo, 266 u. f. 272. (Abbildung.)
Cymbal 228. 264.
Czerny, C. 135.
Czerny, J. 147.

D.

Dandrieu, J. F. 52.
Danse macabre 211.
Daquin, L. C. 32.
Davidsbündler 171.
Dehn, S. W. 114.
Deutsche Clavierschule, ältere, 14. 15. 34 u. f.
Deutsche Mechanik 278.
Deutsche Tänze 76.
Diabelli, A. 128.
Diruta, P. G. 13.
Docke 220.
Döhler, Th. 137.
Döring, H. 183.
Domenico da Pesaro 267.
Doppelclavier 290.
Doppelflügel 260.
Dotzauer, Ad. 160.
Dorn, Al. 181.
Dorn, H. 113.
Double 72.
Double échappement 283.
Drehleyer 262.
Dreihändiges Clavierstück 94.
Dresel, O. 188.
Dreyschock, A. 142.
Dubois 159.
Dulcemelos 230.
Dulcimer 228. 230.
Dulcken, J. D. 256.
Dunstable, J., Tractat von, 26.
Duo's für 2 Claviere 65. 146. 161. 162. 173. 207.
Duo's für Clavier und Violine, Viola oder Basso 50. 95. 127. 131. 147. 148. 151. 153. 163. 174. 183. 186. 205. 207. 210.
Duo's s. a. Vierhändig.
Dupont, A. 185.
Durante, F. 21. 23. (Musikbeilage.)
Dur- und Molltonarten, die heutigen, 20. 42.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dussek, J. L. 104. 105.
Duvernoy, J. B. 164.
Duysen, J. L. 285.

E.

Eberl, A. 109.
Eckart, J. G. 86. 156. 157.
Eckert, C. 113.
Eddy, H. C. 188.
Ehlert, L. 184.
Ehrlich, H. 182.
Eichberg, O. 183.
Eitner, R. 35.
Eklogen 141. 177.
Engramelle, Mönch, 291.
England, Clavierbau in, 281 u. f.
Englische Clavierschule, ältere, 26.
Englische Mechanik 281. 282.
Entrée 72.
Erbach, Ch. 37.
Erhard, Joh. Bapt. 283 u. f.
Erhard (Erard), Seb. 282 u. f.
Eschmann, J. C. 185.
Espinette 236.
Essipoff, Annette, 187.
Esterházy, N. J. Fürst, 81. 82.
Etuden s. Lehrwerke.
Exercices s. Lehrwerke.

F.

Faber, D. T. 253.
Faisst, Im. 67. 114. 181.
Fancie 26.
Fantasie 6. 8. 96.
Fantasien, freie, 63. 93. 118. 125. 146.
Farnaby 26.
Fasch, C. 59.
Fattorini, G. 13.
Ferrari 139.
Fétis, J. G. 114. 140. 147.
Field, J. 99. 115 u. f.
Fingersatz 13 u. f. 50. 61. 108. 159. 198 u. f.
Fleischer 252. 259.
Florenz 3.
Flügel, Fortepiano und Clavichord, 230. 275 u. f.
Flügel, G. 178.
Folie d'Espagne 71.
Fontaine, Mortier de, 184.
Forlana 74.
Formlosigkeit 134.
Fortbien 277.
Fortepiano s. Pianoforte.
Fortezug 221.
Franck, C. A. 177.
Franck, M. 37.
Franco von Cöln 239.
Frankreich, Clavierbau in, 282.
Französische Clavierschule, ältere, 28.
Frescobaldi, G. 17. 18. 19. (Musikbeilage).
Friederici, C. E. 47. 276.
Friedrich II., König, 46. 58.
Friedrich Wilhelm II., König, 91. 124.
Froberger, J. 17. 37 u. f. (Musikbeilage).
Fuga 8. 9. 10. 50. 114. 115. 153. 173.
Fumagalli, A. 140.
Furia 74.
Fux, J. J. 68. 114.

G.

Gabrieli, Andrea, 7.
Gabrieli, Giovanni, 7.
Gade, Niels W. 186.
Galilei, V. 15.
Galliarde, Gagliarde 27. 74.
Gallois, le, 28.
Galop 204.
Galop chromatique 194.
Gambenwerke 262.
Gasparini, F. 19. 52.
Gautier 28.
Gavotte 72.
Geigenwerke 262.
Gelinek, J. 93.
Generalbasslehre s. Accompagnement.
Gernsheim, F. 186.
Gibbons, O. 27. (Musikbeilage.)
Gigue, Gique, Giga 71.
Giles 26.
Goddard, Arabella, 187.
Goldbeck, R. 188.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Goldschmidt, S. 142.
Gorlier, S. 35.
Gottschalk, L. M. 188.
Gradus ad Parnassum 101.
Grädener, C. 176.
Graf, C. 286.
Grands (Concertflügel) 282.
Gravecembalo 230.
Greiner, J. C. 263.
Greulich, C. W. 112.
Grieg, E. 209.
Guide main s. Chiroplast.
Guido von Arezzo 225. 239.
Gumpeltzhaimer, A. 37.
Gutmann 166.

H.

Haberbier, E. 112.
Hackbrett 228. 264.
Hämmer 220.
Händel, G. F. 21. 43 u. f.
Hässler, J. W. 66. 94.
Halle, C. 187.
Haltung der Hände und Finger 61. 197 u. f.
Hammerclavier 266 u. f.
Handleiter 292. s. auch Chiroplast.
Hardelle 28.
Harmonielehre 11. 52. 213.
Harpichord 229.
Hasert, R. 203.
Hasler, H. L. 36.
Hasse, J. A. (il Sassone) 21.
Hauptmann, M. 114. 147.
Haydn, Jos. 79 u. f.
Hebenstreit, Pantaleon, 264 u. f.
Heiden, J. 262.
Heinichen 52.
Helicon 224.
Heller, St. 178 u. f.
Hellmesberger, J. 182.
Helmholtz, H. 249 u. f.
Hensel, Fanny, 154.
Henselt, A. 155 u. f.
Hering, C. 182.
Hermann, J. D. 103.
Herz, H. 159. 162 u. f.
Herz, J. 159.
Heymann, C. s. Anmerkungen und Ergänzungen.
Hiller, F. 119. 181.
Himmel, F. H. 124.
Historische Concerte 121. 202.
Hoch, Dr. 182. s. Anmerkungen und Ergänzungen.
Hofhaimer, P. 35.
Hofmann 260.
Hohlfeld, J. 263. 291.
Holländer, A. 181.
Hopfe, J. 182.
Hoppeltanz 76.
Horak, E. 182.
Hübner, J. Ch. 263.
Hüllmandel, N. J. 66. 158. (Musikbeilage.)
Hünten, F. 159. 164.
Hummel, J. N. 97. 117 u. f.
Humoresken 178. 179. 182. 183. 211. 212.
Humphry, P. 27.
Huni und Hubert 286.
Hüpfauf 76.

I.

Idyllen 120. 142.
Impromptus 133. 155. 168. 171. 203.
Instrument (Clavier) 35.
Instrumenti da penna 5.
Intonazioni 8.
Intrata 71.
Irmler 286.
Isaac, H. 36.
Italienische Clavierschule, ältere, 3.
Italienische Clavierschule, neuere, 21.

J.

Jadassohn, S. 181. 203.
Jadin, H. 158.
Jadin, L. E. 158.
Jähns, F. W. 150.
Jäll, A. 185.
Jäll-Trautmann, Marie, 185.
Jahn, O. 98.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Jensen, A. 184. s. Anmerkungen und Ergänzungen.
Josquins Contrapunkt- und Harmonielehre 11 u. f.
Jürgensen, J. G. 260.
Jugendalbum etc. 172. 173. 174.

K.

Kalkbrenner, F. 100. 159.
Kammer- und Kirchensonate 71.
Kammerton 245.
Kanon 224.
Karajan, Th. G. 84.
Karasowski, M. 170.
Karer-Rappoldi, Laura, 183.
Karr, H. 164.
Kerl, J. K. 40.
Kiel, F. 114.
Kielflügel 230.
Kinderscenen s. Leichte Stücke.
Kinderstücke s. Leichte Stücke.
Kirchentöne 42.
Kirchner, Th. 176.
Kirkmann, 281 (Anm.)
Kirmair, F. J. 94.
Kirnberger, J. P. 51. 59.
Kisting, Ch. H. 285.
Kittel, J. Ch. 51.
Kittl, J. F. 142.
Klengel, A. A. 99. 113 u. f.
Klindworth, C. 187. 203.
Köchel, L. v. 98.
Köhler, L. 143.
Komische, das, in der Musik 81.
Kontski, A. v. 165.
Kosciusko-Polonaise 169.
Kozeluch, L. 90. 108.
Krakowiak 168.
Krebs, J. L. 51.
Krebs, Marie, 183.
Kreisleriana 172.
Kroll, F. 48. 203.
Krüger, W. 165.
Krustisch 221.
Kuhe, W. 187.
Kuhlau, F. 110.
Kuhnau, J. 52 u. f.
Kullak, F. 181.
Kullak, Th. 137. 181.
Kunstpedal 290.

L.

Lachner, F. 182.
Lachner, J. 182.
Lachnith, L. W. 159.
Lacombe, L. 179.
Ländler s. Walzer.
Lambert, Mich. de Saint, 52.
Landini, F. 3.
Langaus s. Walzer.
Lange, G. 183.
Lautenclavier 259.
Lebert, S. 181.
Lebert-Stark 111.
Lehrwerke 108. 111. 112. 113. 117. 120. 136. 137. 138. 139. 143. 144. 146. 147. 153. 163. 168. 178. 192.
Leichte Stücke 151. 154. 172. 186.
Lemme, K. 253.
Leonhard, J. E. 183.
Leschetitzki, Th. 187.
Lessmann, O. 183.
L'Etendart, N. 164.
Leyer 262.
Lichterfeld, Ottilie, 183.
Lichtenthal (in Petersburg) 287.
Lieder ohne Worte 153.
Linke Hand 161. 178. 187.
Lira pagana 262 (Anm.)
Lira rustica 262 (Anm.)
Lira tedesca 262 (Anm.)
Liszt, F. 188 u. f.
Liszt's Concertflügel 294.
Litolff, H. 147.
Löhlein, G. S. 64.
Löschhorn, A. 113.
Logier, J. B. 160.
Look, M. 52.
Louis Ferdinand, Prinz von Preussen, 105.
Loure 72.
Lucchesi, A. 85.
Lührs, C. 154.
Luftresonanzwerk 290.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Luscinius, O. 235.
Luzzaschi, L. 13. 17.

M.

Märchen 155. 180.
Märsche 72. 173.
Maichelbeck, F. A. 63.
Majer, Caspar, 14.
Manicordo 230.
Manieren s. Verzierungen.
Mannstädt, F. 181.
Marchand, L. 30. (Musikbeilage.)
Marius 269 u. f. 272. (Abbildung.)
Marpurg, F. W. 59. 64. 114. 248.
Marschner, H. 151.
Martin, H. 164.
Martini, F. G. 114.
Mason, W. 188. 203.
Matthäi, C. 42. 52.
Mattheson, J. 42. 54. 246. 252 u. f.
Mayer, C. 116.
Mazurka's 169. 187.
Mechanik 221.
Mehlig, Anna, 185.
Melographe 291.
Mendelssohn-Bartholdy, F. 152 u. f.
Menter-Popper, Sophie, 185.
Menuet, Minuetto 72. 84.
Menuet (aus Poitou) 72.
Mercia 261.
Mertke, E. 181.
Merulo, Claudio, 6. (Musikbeilage.)
Meyer, C. A. v. 263.
Meyer, L. v. 185.
Meyerbeer, J. 145.
Middelburg 252.
Mietcke 252.
Milchmayer, J. P. 261.
Millers 289.
Milleville, A. 17.
Mills, Seb. Bach, 188.
Minuetto s. Menuett.
Modecomponisten 162. 163. 164.
Modernisiren älterer Tonwerke 25.
Modulation 123.
Moine, H. le, 159.
Moll- und Durtonarten, die heutigen, 20. 42.
Monacord (Clavicord) 5. 230.
Mondini 267.
Monochord 223. 225.
Moresca, Morisque 74. 75.
Moscheles, J. 100. 145 u. f. 147.
Mott 263.
Mozart, Maria Anna, 85.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 79. 82. 85 u. f. 97. 98.
Müller, A. E. 108.
Müller, Ch. H. 57.
Müthel, J. G. 65.
Muffat, Georg, 41.
Muffat, Gottlieb, 41. 68 (Musikbeilage.)
Murer, B. 254.
Muris, Joannes de, 239.
Murky, Murkybass 75.
Musette 73.
Musikalienhandel 43.
Musikschulen s. Conservatorien.

N.

Nachtanz 76.
Nachtstücke 172.
Neapel 3.
Neefe, Ch. G. 122.
Neidhardt, J. G. 244. 246.
Nichelmann, Ch. 59.
Nicodé, J. L. 183.
Niedt 52.
Nocturne 111. 115. 116. 168.
Notirmaschinen 291.
Novelletten 172.
Nowakowski, J. 186.

O.

Obbligo 18.
Octavenspiel 137.
Octett 127. 207.
Oesten, Th. 164.
Oesterlein, J. Ch. 257.
Oginski, M. K. 169.
Onslow, G. 148.
Orchestrine 263.
Organistrum 262 (Anm.)
Orgel 222. 223. (Abbildung.)
Orphica 263.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Osborne, G. A. 187.
Ouverture 71. 154.

P.

Pachelbel, J. 41.
Padovano, Anibale, 7.
Paganini 192.
Pantaleon oder Pantalon 264 u. f.
Paolucci, F. G. 114.
Pape, H. 284.
Papperitz, R. C. 181.
Parabosco, G. 4.
Paradies, D. 24. (Musikbeilage.)
Paradies, Marie Therese, 109.
Parish-Alvars 138.
Parteien 175. 177.
Parthenia 27.
Partite, Parthien s. Suiten.
Partition de Piano 191.
Pasquini, B. 17. 19. 20. (Musikbeilage.)
Passacaglia, Passecaille 73.
Passamezzo 74.
Passepied 73.
Pastorale 73.
Pauer, E. 121.
Paul, O. 181.
Paulmann, C. 34.
Pavane 26. 74.
Pedal 146. 254.
Penna, L. 13.
Pesaro, Fr. da, 4.
Petersilea, C. 188.
Petri, J. S. 64.
Pianino 289.
Piano éolien 290.
Pianoforte 65. 77. 88. 221. 266 u. f.
Pianographe 291.
Piano organisé 283.
Piano sténographe 291.
Pianozug 221.
Piutti, C. 181.
Pixis, J. P. 121.
Pleyel, Jgnaz, 81. 83. 284.
Pleyel, Camille, 284.
Pleyel, Marie C., 119.
Pneumatisches Saiteninstrument 291.
Pohl, C. F. 84. 98.
Polka 205.
Pollini, G. F. 138.
Polonaise 75. 149. 168. 169. 187.
Polychorda 221.
Ponsicchi 268.
Potocka, D. Gräfin, 168.
Potpourri's 158.
Pouleau 263.
Pradher, L. B. 159.
Präludien 8. 71. 168.
Prätorius, H. 37.
Prätorius, M. 235 u. f.
Prima vista Spiel 144.
Programm-Musik 180. 191.
Proksch, J. 143.
Prolongation 289.
Proportio 76.
Proteus 243.
Pruckner, D. 181. 202.
Prudent, E. 165.
Psalter, Psalterium 228.
Pudor, J. F. 182.
Puliti, Leto, 267. 268.
Purcell, H. 27. (Musikbeilage.)
Pychowsky, J. 188.
Pythagoräer 238.

Q.

Quartette 95. 111. 131. 151. 152. 153. 173. 182. 186. 205.
Quintette 95. 111. 119. 131. 133. 151. 173. 186.

R.

Radecke, R. 147. 181.
Radziwill, A. Fürst, 167.
Räthsel, Musikalische, 115.
Raff, J. 182. 203 u. f. 208.
Raif, O. 181.
Rameau, J. Ph. 32 u. f. 52. 247.
Ratzenberger, Th. 184. 203. s. Anmerkungen und Ergänzungen.
Ravina, H. 164.
Reichardt, J. F. 69.
Reigen oder Reihen 75.
Reincke, J. A. 45. 46.
Reinecke, C. 154. 181.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Reissiger, C. G. 151.
Reissmann, A. 154. 175.
Rhapsodien 141.
Rhapsodies hongroises 196.
Rheinberger, J. 182.
Ricercare 6. 9.
Ricercata 9.
Richter, A. 181.
Richter, E. F. 114.
Ries, F. 127.
Rigaudon 73.
Rimbault, E. F. 28.
Risch, G. M. 262.
Röllig 263.
Röseler (in Turin) 286.
Rom 3.
Romanesca 74.
Ronde, Rondeau 58. 73. 119.
Rore, Cipriano de, 6.
Rosellen, H. 159. 164.
Rosenhain, J. 179.
Rota 262 (Anm.)
Rubinstein, A. 187. 206 u. f.
Rubinstein, Jos. 182.
Rubinstein, N. 187.
Ruckers, die Familie (zu Antwerpen) 255 u. f.
Rudorff, E. 181.
Rühlmann, J. 183.

S.

Sabbatini, G. 52.
Saint-Saëns, C. 210.
Saitenchor 220.
Saitenkreuzung 289.
Saitenstimmung der Claviere 238 u. f.
Salonstücke s. Unterhaltungswerke.
Saltarello 74.
Sambuca 228.
Sarabanda 71.
Sassone, il, 21.
Scaliger, J. C. 229. s. Anmerkungen und Ergänzungen.
Scarlatti, A. 20.
Scarlatti, D. 21. 22. 23.
Schachner, R. 187.
Schäffer, J. 184.
Scharwenka, P. und X. 183. 203.
Scheidt, S. 37.
Scherzer, O. 182.
Scherzo 84. 130. 155. 168. 205.
Schiedmayer und Söhne 286.
Schiller und And. Streicher 279 u. f.
Schlick, A. 35.
Schmid, B. 36.
Schmitt, A. 144.
Schmitt, G. A. 145.
Schmitt, J. 144.
Schobert 86. 156. (Musikbeilage.)
Scholtz, H. 183.
Schreit- oder Schleiftänze 75.
Schröder, C. H. 286.
Schröter, G. 266. 271. 272.
Schubart, Ch. F. D. 89.
Schubert, Franz, 132 u. f.
Schulhoff, J. 142.
Schumann, G. 183.
Schumann, R. 170 u. f.
Schunke, L. 171.
Schwantzer, H. 183.
Schwarz, Max, s. Anmerkungen und Ergänzungen.
Schweighofer's Wittwe 286.
Schweinskopf, 230. 236.
Sechshändig 136.
Sechzehnhändig 143.
Semi-Grands (Stutzflügel) 282.
Senfl, L. 36.
Septuor 118. 119. 126. 127. 142.
Sérénade 120. 140. 153. 165.
Sgambati, G. 203.
Sherwood, W. H. 188.
Shudi 281.
Siciliano 74.
Sievers, G. F. (zu Neapel) 287.
Silbermann, Andreas, 272 u. f.
Silbermann, Gottfried, 47. 266. 271. 272 u. f.
Sinfonia, Symphonie 8. 71. 228. 236.
Sinn, Ch. A. 247.
Sonaten, 8. 22. 49. 53 u. f. 58. 66. 71. 79. 94. 95. 100. 104. 105. 109. 110. 119. 123. 127. 128 u. f. 132. 133. 149. 161. 162. 168. 172. 178. 182. 183. 184. 186. 207. 212.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sostenute-Piano 263.
Spath, F. J. 259. 277.
Spielmanieren s. Verzierungen und Musikbeilage.
Spindler, F. 183.
Spinett 228. 236. s. Anmerkungen und Ergänzungen.
Spitta, P. 51.
Spohr, L. 151.
Springer 220.
Springtänze 75.
Squares (tafelförmige Pianoforte's) 282.
Stark L. 181.
Steertstück 230.
Steibelt, D. 102 u. f. 125.
Stein, C. 286.
Stein, J. A. 157. 277 u. f.
Steinway and sons (in New-York) 287.
Steinway, H. (in Braunschweig) 286.
Sterkel, Abt, J. F. X. 89.
Stern, J. 181.
Stimmungsbilder 179 u. f. 212.
Stodart 281. 288.
Stöcker, Th. 285.
Stölzel, G. H. 56. (Musikbeilage.)
Stöpel, F. 160.
Stosszunge 220.
Streicher, Andreas, 279 u. f.
Streicher, E. 286.
Streicher, Nanette geb. Stein, 279.
Stutzflügel 289.
Suiten 44. 49. 70. 71. 186.
Symphonie s. Sinfonia.

T.

Tabel 281.
Tabulatur, Deutsche und Italienische, s. die Einleitung.
Tänze 133. 142. 168. 169. 210.
Tafelförmige Pianoforte's 289.
Taktstriche s. die Einleitung.
Tallis, Th. 26. (Musikbeilage.)
Tambourin 73.
Tangenten 220.
Tangenten-Flügel 259.
Tanzmelodien, Tanzformen 10. 11. 70 u. f. 210.
Tappert, W. 183.
Tarantella 74. 137. 140. 143. 147. 159. 168.
Taskin, Pascal, 256.
Taubert, W. 113.
Tausig, C. 202.
Tedesco, J. 142.
Temperatur, gleich- und ungleichschwebende, 48. 238 u. f.
Temperatur, Literatur der, 248 (Anm.)
Tempo rubato (bei Mozart) 90. (bei Chopin) 167.
Thalberg, S. 137.
Theorben-Flügel 259.
Thom und Allen 288.
Tischner (in Petersburg) 287.
Toccata 7. 71.
Tomaschek, J. W. 140.
Tonhaltungspedal 289.
Transcriptionen 195.
Transponirclavicymbel, Transpositionsclaviere 258. 290.
Tremolando 103.
Triller 62.
Trio im Menuett 72.
Trio's 96. 113. 114. 119. 123. 127. 128. 131. (Trio-Concert 131). 133. 137. 151. 154. 168. 173. 174. 176. 177. 179. 183. 186. 205.
Tschaikowsky, P. 211.
Tschudi, B. 281.
Türk, D. G. 64.
Tympanum 228.

U.

Ungarische Rhapsodien 196.
Universalinstrumente 243.
Unterhaltungswerke 117. 120. 127. 137. 142. 147. 154. 155. 161. 165. 174. 176. 178 u. f. 179. 183. 184. 185. 187. 204. 207. 212.
Urhan, Ch. 191.

V.

Valses 168.
Variationen 27. 44. 50. 93. 126. 128. 146. 153. 163. 211.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Venedig 3.
Veränderungen s. Variationen.
Verhulst, J. J. H. 154.
Verschiebung der Claviatur 221. 258.
Verzierungen (Manieren) 41. 61 u. f. (Musikbeilage.)
Viadana, L. 15. 16.
Vicentino, N. 6.
Vielle 262 (Anm.)
Vierhändig 57. 65. 95. 110. 111. 113. 127. 136. (4 Pianoforte's, jedes zu 4 Händen 143.) 146. 149. 174. 176. 177. 182. 183. 184. 185. 191. 205. 206. 207. 208.
Villanella 73.
Villoing, A. 206.
Virbés, de, 260.
Virdung, Seb. 231 u. f.
Virginal 5. 230. 236.
Virginal book, Queen Elisabeths, 27.
Vis à vis 260.
Vitry, Ph. de, 239.
Vockerodt, J. A. 247.
Vogler, Abt, G. J., 89. 140.
Vollweiler, C. 143.
Vollweiler, G. J. 143.
Volkmann, F. R. 176.
Volkslieder 10. 70 u. f. 186. 213 u. f.
Volkstänze 10. 186.
Volta 74.
Vorschläge 61 u. f.
Vortrag 62. 131. 167. 213. 214.
Voss, C. 164.

W.

Wagenseil, G. Ch. 68. 85.
Wagner, Ch. S. 257.
Waldscenen 174.
Walker 263.
Walzér 75 (cosa rara). 168.
Wandelt, L. 160.
Wanhal, J. B. 68. 94. 108.
Wasielewski, W. J. v., 11 (Anm.) 175.
Weber, C. M. von, 148 u. f.
Weber, D. 141.
Webster 288.
Wehle, K. 165.
Weitzmann, C. F. 115.
Wenzel, E. F. 181.
Werckmeister, A. 42. 52. 244.
Werkenthin, A. 183.
Westermann und Comp. 286.
Wiclef 256.
Wieck, F. 170.
Wieck, Marie, 183.
Wieck-Schumann, Clara, 171.
Wiener Mechanik 278.
Wiener Walzer 76.
Willaert, Adrian, 46.
Willkür und Formlosigkeit 134.
Wilmers, R. 120.
Wilms, J. W. 94.
Wilsing, F. E. 182.
Wirth (in Petersburg) 287.
Wochen- und Monatsblätter 55.
Wölfl, J. 106. 107.
Wohltemperirt 48.
Wolf, E. W. 57.
Wolf, G. F. 65.
Wolfsohn, C. 188.
Wüllner, F. 182.

X.

Xänorphica 263.

Z.

Zachariä, E. 290.
Zachau, F. W. 43.
Zarlino, G. 6. 241.
Zenti, G. 237. 267.
Zimmermann, P. J. W. 177.
Züge, Veränderungen und Register, 254. 259.
Zumpe, J. 281.
Zweistimmig 56.

K 596
III
ORSZÁGOS MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Z.80

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

ZENEAKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

ZENEAKADÉMIA
KÖNYVTÁR