LK 95

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

251

Zeneművészeti Főiskola Budapest

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Árvízhegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

251

251

JK 251
I

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

ABRISS

DER

MUSIKGESCHICHTE.

FÜR

LEHRERSEMINARE UND DILETTANTEN

BEARBEITET

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VON

BERNHARD KOTHE,

KÖNIGL. MUSIKDIRECTOR UND SEMINARLEHRER ZU BRESLAU.

M. KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 * ORSZÁGOS

LEIPZIG,

VERLAG VON F. E. C. LEUCKART
(CONSTANTIN SANDER).

1874.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 95
Zeneművészeti Főiskola
LM 93/1987
Liszt Múzeum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

251
251
MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875
ORSZÁGOS
7R257
LISZT FERENCZ
HAGYATÉKA
7R257
I

Vorwort.

Nachdem durch die Verordnung des Königl. Preuss. Cultus-Ministeriums vom 15. October 1872 angeordnet worden war, dass in Lehrerseminarien auch Geschichte der Musik gelehrt werden solle, gebot es meine Amtspflicht, den überaus reichhaltigen Stoff so zu verarbeiten und zu gruppiren, dass einerseits der Entwickelungsgang der Musik den Schülern klar gelegt würde und andererseits der gegebene Stoff in keinem zu grellen Missverhältnisse zu der karg zugemessenen Zeit stehe.

Wenn ich diese ursprünglich rein private Arbeit der Oeffentlichkeit übergebe, so geschieht es, weil ich glaube, manchem meiner Herren Collegen eine mühsame und zeitraubende Arbeit zu ersparen. Auch will es mich bedünken, dass gebildete Dilettanten, welche in der Musik etwas mehr als Unterhaltung suchen, mit Nutzen davon Gebrauch machen können. In jedem Falle werden sie nach Durchnahme dieses „Abrisses“ beim Studium grösserer Werke nicht so leicht den leitenden Faden verlieren und durch die Masse des Stoffes verwirrt werden.

Der Stoff wurde entlehnt den bewährten Geschichtswerken von R. G. Kiesewetter, A. W. Ambros und Arey von Dommer. Benutzt wurden ferner die Schriften von Oscar Paul und Weitzmann über das Clavier, sowie die von Emil Naumann und Otto Gumprecht über neuere Musik. Andere Quellen sind an den betreffenden Orten gewissenhaft citirt.

Breslau, im October 1873.

Der Verfasser.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Inhalts-Verzeichniss.

pag.

§ 1. Die heutige Musik ist eine wesentlich christliche Kunst . . . 1
§ 2. St. Ambrosius und Gregor der Grosse. Der gregorianische Gesang 4
§ 3. Guido von Arezzo. Notation und Solmisation 14
§ 4. Hucbald, Franco von Cöln, Johannes de Muris. Anfänge der Mensuralmusik 18
§ 5. Die Troubadours, Minnesänger und Meistersinger 25
§ 6. Dufay, Ockenheim, Josquin de Prés und Willaert. Die Ausbildung des künstlichen Contrapunkts durch die niederländische Schule 32
§ 7. Palestrina. Der erhabene Stil und die römische Schule . . . 32
§ 8. Orlando Lassus und die deutsche Musik während des 16. Jahrhunderts 40
§ 9. Entwickelung des musikalischen Dramas. Oratorium und Oper 43
§ 10. Die Kirchenmusik während des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts 52
§ 11. Händel und Bach. Oratorium und Fuge 55
§ 12. Haydn, Mozart, Beethoven. Der schöne Stil. Quartett, Symphonie, Oper 59
§ 13. Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann. Die nachklassische Zeit 69
§ 14. Die Musik der Gegenwart. Die romantische und die neudeutsche Schule 89
§ 15. Die Musikpflege der Gegenwart 95
§ 16. Zur Geschichte des Clavier-Baues und Clavier-Spiels 99
§ 17. Wegweiser für den Clavier-Unterricht. Schulen 114
§ 18. Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes 124
Hilfsmittel zum Studium der Musik-Geschichte 138
Musikbeilagen 141

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

251

R257

ORSZÁGOS MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875

LISZT FERENC • HAGYATÉKA •

§. 1. Die heutige Musik ist eine wesentlich christliche Kunst.

Griechische Musik.

Während die Werke der griechischen und römischen Dichter, Geschichtsschreiber, Rechtslehrer und Philosophen noch heute auf unseren Gymnasien und Universitäten den Geist der studirenden Jugend nähren, schärfen und bilden; während ferner die Werke der griechischen und römischen Sculptur und Architectur fortgesetzt Bewunderung erregen und Nachahmung finden: ist uns von griechischer und römischer Musik fast Nichts erhalten, und das Wenige, das wir besitzen, zeugt nicht von besonderer Höhe der Kunst [1]). Harmonie und Polyphonie in unserem Sinne kannte man nicht; die griechische Musik insbesondere diente vorzugsweise dazu, die dramatischen Werke der Dichter zu begleiten und durch Gesang zu heben.

Wenn nun aber griechische Schriftsteller der damaligen Musik das höchste Lob spenden; wenn beispielsweise der Sage nach Orpheus und Amphion durch ihren Gesang die todte Natur belebten und wilde Thiere (die Barbaren) zähmten: so erklärt sich dieses aus zwei Gründen. Zunächst kannten die Griechen nichts Besseres und hielten darum naturgemäss das Bestehende für das Beste. Aehnliches tritt uns in allen Kunstepochen entgegen. Ausserdem ist es ja möglich und wahrscheinlich, dass die griechischen Sänger sich durch richtiges Sprechen und Deklamiren, durch schöne Tonbildung und Tonfärbung auszeichneten und durch diese Eigenschaften bei einem zweifellos kunstsinnigen Publikum grosse Erfolge erzielten. Hat doch in neuerer Zeit die berühmte Catalani in England mit virtuoser Anwendung jener

---

1) Siehe Beilage Nr. 1.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kunstmittel ungeheuren Beifall bei dem Vortrage des einfachen Liedes: „God save the King“ [1]) errungen. Eben so ist es eine bekannte Thatsache, dass die geniale Schauspielerin Rachel durch die Deklamation der „Marseillaise“ [2]) — also durch blosse Modulation des Sprachtones — die Pariser jedesmal zu wilder Begeisterung entflammte.

Jenes Lob der Schriftsteller — selbst die Begründung desselben vorausgesetzt — kann darum nur relativ aufgefasst werden und bezieht sich vorzugsweise auf die Gesangskunst, nicht auf die Musik an sich. Ueber diese urtheilt R. G. Kiesewetter [3]): „Sehr lange wurden die Aussprüche der griechischen Schriftsteller als die Quelle der musikalischen Theorie angesehen. Die Wahrheit aber ist, dass die neuere Musik nur in dem Masse gedieh, als sie sich von den ihr aufgedrungenen griechischen Systemen zu entfernen anfing; und dass sie einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erst damals erreichte, als es ihr gelang, sich auch der letzten Ueberbleibsel altgriechischer Musik vollends zu entledigen. Mit dieser hatte sie schon sehr lange, ich möchte sagen von jeher, kaum mehr als das Substrat — Ton und Klang — gemein. Aus der altgriechischen Musik wäre, wenn Alt-Hellas ungestört noch durch zwei Jahrtausende fortgeblüht hätte, eine Musik, der unsrigen ähnlich, nimmermehr hervorgegangen: in den Systemen, in welchen sie dort durch die Autorität seiner Weltweisen, durch das Herkommen, ja selbst durch bürgerliche Gesetze, im eigentlichen Sinne festgebannt war, lag das unübersteigliche Hinderniss ihres Wachsthumes. — — — Die altgriechische Musik starb in ihrer Kindheit; ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig, je zur Reife zu gelangen. Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust.“ In ähnlicher Weise spricht sich A. W. Ambros über diesen Gegenstand

---

1) Melodie unseres „Heil dir im Siegerkranz.“

2) Das Marseiller Lied: „Allons enfans de la patrie“ ist ein französisches Nationallied aus der Revolutionszeit (1792) und von Rouget de l'Lisle gedichtet. Die Melodie soll nach Hamma („Gartenlaube“ 1861) einer Messe von Holtzmann entlehnt sein.

3) Geschichte der europäisch-abendländischen Musik. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1834.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeneművészeti Főiskola Budapest

aus [1]): „Die griechische Musik war für die Dichtung, was die Polychromie (Farbenmischung) für den griechischen Tempel war. Wie diese in kluger und bescheidener Unterordnung die Bauglieder mit leichter Nachhilfe beleben, so sollte die Musik nicht das Wort des Dichters eigensüchtig verschlingen oder sich eigensüchtig vordrängen, sondern das Wort erst recht hell und klar ertönen lassen.“

Eben so ist die Musik anderer heidnischer Culturvölker z. B. der Chinesen, Japanesen und Inder auch heute noch ohne alle Bedeutung, während dieselben Nationen eine ausgebreitete Literatur besitzen und uns in mechanischen Dingen gleich stehen und zum Theil übertreffen. Bei den Chinesen ist seit 2000 Jahren die Musik als Wissenschaft hochgehalten, die kaiserliche Bibliothek zählt 482 verschiedene Werke über Musik. Man kennt dort die Lehre vom Quintencirkel, die 12 Halbtöne der Oktave, die 2 Halbtöne der Scala u. s. w., aber in der praktischen Musik tobt man mit Lärmbecken (Tamtam), Trommeln und ähnlichen Instrumenten, als wenn der Zweck der Musik durch blinden Lärm erreicht würde. Ihren Geschmack kennzeichnet Dr. Maron, wenn er mittheilt [2]), dass in Pecking über ein von ihm vorgetragenes Lied von Fr. Schubert laut aufgelacht wurde. Es klingt darum auch jene Anekdote nicht so unglaublich, nach welcher einem Chinesen in der Londoner Oper die erste Nummer, nämlich das Einstimmen der Instrumente, am besten gefallen haben soll.

Chinesische Musik.

Was ist nun die Ursache der merkwürdigen Erscheinung, dass bei den heidnischen Völkern die Musik [3]) keine nennenswerthen Fortschritte machte? Darauf giebt Dr. Katzenberger in seiner Preisschrift: „Religion und Kunst“ [4]) folgende Antwort: „Alle Kunstwerke sind ein Produkt der Tiefe der Geistesbildung eines Menschen. Die Geistesbildung selbst aber ist bedingt vom richtigen Gottesbewusstsein, wel-

---

1) Geschichte der Musik. Leipzig, Leuckart. I. Bd. 1862.

2) Bericht über eine Reise nach Japan. Vergleiche im Uebrigen Beilage Nr. 2.

3) Und fügen wir hinzu „die Malerei“.

4) „Religion und Kunst.“ Würzburg, Stahelsche Buchhdl. 1849.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ches die Religion vermittelt. Also wird die Religion eo ipso ihren Einfluss auf die Kunst äussern müssen, da sie ja der letzte Grund wahrer, normaler Geistesbildung ist.“ — „Da die Kunst eine zarte Frucht der Religion ist, so wird sie desshalb nothwendig um so höher stehen, je reinere und erhabenere Principien uns eine positive Religion vorlegt.“

Dieser Einfluss der Religion macht sich aber insbesondere geltend bei der Musik, welche recht eigentlich eine Sprache des Gefühls genannt werden kann. Da nun das Gefühlsleben bei den heidnischen Völkern wenig entwickelt war und ist, wie dies der gesetzlich erlaubte Kindesmord, die Sklaverei, das drückende und entehrende Verhältniss der Frauen, der Mangel eines Familienlebens in unserem heutigen Sinne und die laxe Moral beweisen, so ergeben sich die Consequenzen von selbst. Alle jene Uebel wurden durch das Christenthum beseitigt; darum ist, wie Professor Daumer treffend sagt, „die Musik das Pfingstfest der Kunst und das neue Testament derselben, die specifisch christliche, kirchliche und romantische Kunst.“

§. 2. St. Ambrosius und Gregor der Grosse.

(Der gregorianische Choral.)

Anfang der christl. Musik.

Das Christenthum nahm gewissermassen einen musikalischen Anfang, denn dessen Stifter trat unter dem Lobgesange der Engel in die Welt ein. Die ungelöste Dissonanz der ersten Sünde, welche die ganze vorchristliche Zeit beherrschte und mit unbefriedigter Sehnsucht erfüllte, fand in dem Erlösungstode am Kreuze die befriedigende Lösung. Christus der Herr stimmte nach Matthäus (26, 30) bei der Einsetzung des heil. Abendmahls den Lobgesang an, und die Apostel, diesem Beispiele folgend, fordern die Gläubigen in ihren Briefen wiederholt auf, Gott durch Psalmen und Lieder zu preisen. So schreibt der Apostel Paulus [1]):

1) Col. 3, 16.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

„Erbauet einander mit Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern.“

Gesang der ersten Christen.

Welcher Art dieser Gesang der ersten Christen gewesen sei, wissen wir nicht mit Bestimmtheit anzugeben, doch wird man nicht fehlgreifen, wenn man annimmt, dass die Juden-Christen den im Tempel gebräuchlichen Psalmengesang mit hebräischen Melodieen zur Anwendung brachten. Wenn Einzelne jedoch annehmen, dass unsere heutigen Psalmtöne[1]) aus jener Zeit stammen und somit bis in das Salomonische Zeitalter zurückgeführt werden könnten, so ist dies eine unerwiesene Vermuthung. Dagegen ist wohl anzunehmen, dass die Griechen-Christen bei ihrem Abscheu vor allem Heidnischen von der griechischen Musik wohl Ton und Regel, aber nicht den Geist, nicht die Melodie entlehnten, vielmehr diese Musik mit neuem Inhalte ausstatteten.

Ganz bestimmt wissen wir, dass die ersten Christen keine Instrumente bei dem Gottesdienste gebrauchten. Der jüngere Plinius schreibt an Kaiser Trajan „dass sie an gewissen Tagen vor Sonnenaufgang zusammenkommen und Christo, gleich wie einem Gotte, einen Wechselgesang singen.“ Und Clemens von Alexandrien schreibt: „Wir gebrauchen ein einziges Instrument: das Wort des Friedens, mit dem wir Gott verehren, nicht aber das alte Psalterium, die Pauken, Trompeten und Flöten.“

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Art des Gesanges.

Gesungen wurde theils von Einzelnen, theils vom ganzen Volke. Der Schriftsteller Eusebius berichtet nämlich „wie sich Einer aus der Mitte erhebt und einen Psalm in sittsamer Manier singt, und wie dem Vorsänger eines Verses die ganze Menge antwortet.“ In ähnlicher Weise schreiben die „apostolischen Constitutionen“ (2. Jahrh.) vor, dass das Volk, nachdem ein Sänger einen Psalm gesungen, am Ende in den Gesang einfalle und auf das vom Diacon Gesprochene (Recitirte) mit Kyrie eleison antworte. Das Singen des „Sanctus“ datirt bereits aus den ersten Zeiten, denn Papst Sixtus I.

---

1) Musikalische Formeln, nach denen die Psalmen gesungen werden. Es giebt deren nach der Zahl der Tonarten 8 und einen sogenannten fremden Ton (tonus peregrinus) zu dem Psalme: In exitu Israel de Aegypto.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(119—127) bestätigte diesen Gebrauch. Und dessen Nachfolger ordnete an, dass das „Gloria in excelsis Deo“ auch in der Christnacht gesungen werden solle. Von Hymnen-Dichtern sind uns aus den zwei ersten Jahrhunderten keine bekannt; aus dem 3. Jahrhundert wird uns Clemens von Alexandria, aus dem 4. Jahrhundert Hilarius, Bischof von Poitiers, genannt.

Einen bedeutenden Aufschwung nahm der Kirchengesang durch

St. Ambrosius,

St. Ambrosius. Erzbischof von Mailand. Dieser berühmte Kirchenlehrer (geb. 333) studirte in Rom, zeichnete sich als Redner und Philosoph aus und wurde später Statthalter mehrerer Provinzen. Als solcher kam er nach Mailand, um dort einen bei der Bischofswahl in Folge von arianischen Agitationen ausgebrochenen Aufruhr zu dämpfen. Hier wurde er vom Volke einstimmig zum Bischofe ausgerufen, welche Würde er nach langem Sträuben endlich annahm. Dem grossen Talente und der unausgesetzten Thätigkeit dieses ausserordentlichen Mannes hat auch die kirchliche Tonkunst Vieles zu danken

Er war es, der in der abendländischen Kirche den Antiphonien-Gesang (abwechselnder Gesang zwischen zwei Chören) einführte und seinen Gesängen die Tonleitern:

Authentische Tonarten.

D E F G A H C D
E F G A H C D E
F G A H C D E F
G A H C D E F G

zu Grunde legte. Auch dichtete er viele Hymnen, von denen noch heute gebräuchlich sind:

Hymnen.

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

Sein Ruhm als Hymnendichter war so gross, dass man ihm viele andere Hymnen, welche mit den seinigen gleiches Versmass hatten, zuschrieb. Ob der sogenannte „Ambrosianische Lobgesang“ (Te Deum laudamus) von ihm selbst verfasst

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wurde, ist unerwiesen [1]), dagegen fällt die Entstehung der Melodie gewiss in spätere Zeit, denn die ihr zu Grunde liegende plagale vierte Tonart war damals noch nicht im Gebrauche. Die Ambrosianische Sangesweise erfreute sich grossen Beifalls und verbreitete sich durch viele Länder. Sie ist es auch, von welcher der heilige Augustinus in seinen „Bekenntnissen“ sagt: „Wie viel habe ich geweint bei deinen Gesängen, o Herr!“

Einen weiteren Fortschritt machte der Gesang unter

Papst Gregor dem Grossen (590—604).

Der heil. Gregor (geb. 540) war der Sohn einer reichen, senatorischen Familie in Rom. Bereits bekleidete er das Amt eines Prätors, als er plötzlich mit der Welt brach, seine Güter verkaufte, den Erlös unter die Armen vertheilte und sich in ein Kloster zurückzog, wo er dem Gebete und dem Studium oblag. Auch die spätere Stellung als päpstlicher Legat bei dem Kaiser zu Constantinopel zog ihn nicht ab von diesen Beschäftigungen. Von da zurückgekehrt ging er als Missionar nach dem heidnischen England ab. Das römische Volk jedoch, dessen Liebling Gregor war, zwang den Papst, ihn wieder zurückzurufen. Im Jahre 590 wurde er von den Priestern und von dem Volke einstimmig zum Papst gewählt, welcher Wahl er sich durch die Flucht entzog. Nach drei Tagen unausgesetzten Suchens fand man ihn und führte ihn im Triumphe nach Rom zurück. Was dieser Riesengeist für die Kirche gewirkt, gehört nicht hierher; wir haben es nur mit seiner Thätigkeit auf liturgisch-musikalischem Gebiete zu thun. St. Gregor.

Hier ist nun zunächst zu berichten, dass er die römische Liturgie feststellte, welche im Wesentlichen dieselbe war, wie sie heute noch besteht, daran knüpfte sich naturgemäss die Festsetzung der liturgischen Gesänge.

---

1) Eine rührende Legende lässt diesen Gesang in der Osternacht 387 entstehen, in welcher der heil. Augustinus getauft wurde. Wie auf Eingebung des heil. Geistes, erzählt sie, habe Ambrosius diesen Gesang nach der Taufe angestimmt und Augustinus habe ihn fortgesetzt. Und so sangen sie Vers um Vers bis zum Ende dieser erhabenen Improvisation.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zu diesem Zwecke sammelte und verbesserte er das Vorhandene und vermehrte es durch eigene Arbeiten. Ihm werden zugeschrieben die Hymnen:

Hymnen.

1. Primo dierum omnium.
2. Ecce jam noctis tenuatur umbra.
3. Audi benigne conditor.
4. Rex Christe factor omnium.
5. Te lucis ante terminum.
6. Nocte surgentes vigilemus omnes.
7. Clarum decus jejunium.
8. Magno salutis gaudio.
9. Jam Christus astra ascenderat.

Von Anderen wird ihm auch der Pfingsthymnus: Veni creator spiritus zugeschrieben. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass von ihm auch die Melodieen herstammen.

Dieses gesammelte Material trug er in ein Buch, Antiphonarium, zusammen und legte dasselbe, an einer Kette befestigt, am Altare des heil. Petrus nieder, damit es als Norm für alle Zeiten dienen sollte. Welchen Werth er auf den Gesang legte, geht aus zwei Thatsachen hervor. Er gründete eine Sängerschule, überwies ihr reiche Einkünfte und unterrichtete darin selbst, oft vom Krankenbette aus [1]). Ferner versagte er einem gewissen Johannes die Priesterweihe, weil er des Gesanges nicht mächtig war.

Gregor benannte die Töne nach den Vokalen des Alphabets, schrieb sie aber mit Neumen: das sind Punkte, Häkchen, Striche und ähnliche Figuren, die bald einzelne Töne, bald ganze Tongruppen bezeichneten. Da die Sänger damals die Gesänge auswendig lernten, so dienten jene Neumen nur dazu, dem Gedächtnisse einen Anhalt zu geben, indem sie andeuteten, ob die Figur auf- oder abwärts gehen solle u. s. w. Darüber ausführlicher im folgenden Abschnitte.

Plagale Tonarten.

Den vier bisherigen Tonarten, welche die authentischen (ursprünglichen) genannt wurden, fügte Gregor vier neue

---

1) Im Vatican zeigt man heute noch dem Reisenden die Geissel, mit der er die Sängerknaben bedrohte und das Bett, von dem aus er während der Krankheit zu unterrichten pflegte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(plagale) Seitentöne hinzu. Diese wurden dadurch gebildet, dass man die vorhandenen Tonleitern in eine Quint und Quart zerlegte und letztere unter dem Grundtone beifügte, so dass sich also die plagale Tonleiter vom Grundtone aus nach oben bis zur Quint, nach unten bis zur Quart bewegte. Ein Beispiel wird dies klar machen. Die authentische Tonart auf *D* zerlegte man sich in die Quint *D E F G A* und in die Quart *A H C D*. Letztere fügte man unter dem Grundtone *D* an, so dass sich also die plagale Tonart von *A*—*A* bewegte und mit *D* schloss. Daraus ergaben sich folgende Tonreihen: Plagale Tonarten.

D E F G A H C D	Tonus I. (dorisch) [1]
A H C D E F G A	Tonus II. (hypo-dorisch)
E F G A H C D E	Tonus III. (phrygisch)
H C D E F G A H	Tonus IV. (hypo-phrygisch)
F G A H C D E F	Tonus V. (lydisch)
C D E F G A H C	Tonus VI. (hypo-lydisch)
G A G C D E F G	Tonus VII. (mixolydisch)
D E F G A H C D	Tonus VIII. (hypo-mixolydisch).

Es waren somit die 1. 3. 5. und 7. Tonart authentisch, die 2. 4. 6. und 8. plagal. Die beiden ersten Tonarten hatten als Grundton *D*, die 3. und 4. *E*, die 5. und 6. *F* und die 7. und 8. *G*. Die Tonreihen auf *A*, *H* und *C* wurden mittelst Vorsetzung eines wesentlichen *b* auf die Tonstufen *D*, *E* und *F* transponirt, ganz ebenso, wie wir heute unsere Dur- und Molltonleiter auf verschiedenen Stufen darstellen. Sollte z. B. die 9. Tonart (äolisch) auf der Stufe *D* dargestellt werden, so musste sie lauten: $D\,\widehat{E\,F\,G\,A}\,\widehat{B\,C\,D}$, weil in der äolischen Tonart *A*—*A* die halben Tonstufen von der 2.—3. und 5.—6. Stufe liegen. — Um Missverständnissen vorzubeugen, sei hier ausdrücklich bemerkt, dass man früher unser heutiges *H* nicht *H*, sondern *B* nannte. Man unterschied aber ein zweifaches *B*, nämlich ein *B quadratum* (unser heutiges *H*) und ein *B mollis* (unser heutiges *B*). Ich glaubte aber in obiger Tonreihe B quadratum. B mollis,

1) Diese griechischen Bezeichnungen stammen aus späterer Zeit. Nachdem im 14. u. 15. Jahrhundert das Studium der griechischen Sprache neu aufgelebt war, gerieth ein in Glarus lebender Gelehrter (darum Glarianus genannt) auf den Gedanken, die Kirchentonarten ungerechtfertigter Weise mit jenen Namen zu bezeichnen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

unsere heutige Bezeichnung anwenden zu müssen, um weniger eingeweihten Lesern die Sache klarer zu machen.

Zahl der Kirchentonarten.

Man spricht von 8, 12 und 14 Kirchentonarten. Welche Bewandtniss hat es damit? Wenn von 8 Kirchentonarten die Rede ist, so hat man den gregorianischen Gesang im Auge, der nur die acht oben angeführten Tonreihen zur Grundlage hat. Spricht man von 14 Tonarten, so rechnet man hinzu die authentischen und plagalen Tonarten auf den Stufen *A*, *H* und *C*. Rechnet man nur 12 Tonarten, so lässt man die beiden auf *H* aufgebauten weg. Da nämlich *H* keine reine Quint über sich hat, wurde diese Tonart selten oder nie gebraucht und wird darum von Manchen gar nicht erst mitgezählt.

Unsere heutigen Tonarten (Dur und Moll) erkennen wir an der Vorzeichnung, am Anfangs- und Schlussaccorde und an dem ganzen Fortschritt der Melodie. Woran soll man aber die alten Tonarten erkennen, da in der Regel keine Vorzeichnung vorhanden ist, der Schlusston überdies zwei Tonarten angehören kann?

Als Erkennungszeichen dienen:

Finalton.

1) Der Final- oder Schlusston. Derselbe ist, wie bereits erwähnt wurde, bei der 1. und 2. Tonart *D*, bei der 3. und 4. *E*, bei der 5. und 6. *F*, bei der 7. und 8. *G*. Einen unregelmässigen Schluss, wie z. B. bei dem Benedictus in Missa defunctorum nennt man Confinal-Ton.

2) Die Lage der halben Töne.

Dominante.

3) Die Dominante oder der herrschende Ton. Darunter versteht man denjenigen Ton, der am öftesten gebraucht wird, um den sich die übrigen Töne gleichsam gruppiren, auf dem bei dem Psalmengesange der Text recitirt wird. Als Regel gilt, dass bei den authentischen Tonarten die Quint, bei plagalen aber die Terz unter der gedachten Quint die Dominante bildet. Da jedoch das *h* bald als *b* quadratum (*h*), bald als *b* mollis (*b*) gebraucht wurde, also veränderlich war, so nahm man statt seiner die höhere Stufe *c*. Es bilden demnach die Dominanten in der 1. Tonart *a*, in der 2. *f*, in der 3. *c*, in der 4. *a*, in der 5. *c*, in der 6. *a*, in der 7. *d* und in der 8. *c*.

Gemeinschaftliche Dominante.

Unter gemeinschaftlicher Dominante verstand man den Ton *a*, auf den, weil er sowohl vom Bass als vom Tenor

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeneművészeti Főiskola Budapest

bequem gesungen werden kann, alle Dominanten transponirt wurden. Die 1. Tonart blieb somit unverändert, weil die Dominante ohnehin *a* ist: die 2. Tonart, deren Dominante *f* ist, wurde um eine grosse Terz höher angestimmt; in gleicher Weise wurde die 3., 5. und 8. Tonart um eine kleine Terz tiefer, die 7. Tonart um eine Quart tiefer transponirt, weil die Dominante im ersten Falle *c*, im zweiten Falle *d* ist.

Ambitus.

4) Der Ambitus oder Umfang. Reicht die Melodie vom Grundton bis zu dessen Octav, so nannte man den Ton „perfect“ (vollständig); erreichte sie die Octav nicht, so hiess sie „imperfect“ (unvollständig); überstieg sie die Octav nach unten oder oben um einen Ton, so erhielt sie die Bezeichnung „plusquamperfect“ (übervollständig). Zuweilen, z. B. bei dem Dies irae, ist die authentische mit dem plagalen verbunden, d. h. die Melodie reicht von *D*—*d* und unter *D* abwärts bis *A*; in diesem Falle bezeichnete man das mit „tonus mixtus“. Es ist leicht einzusehen, wie durch den Umfang der Melodie, durch die Dominante und den Schlusston die Tonart bestimmt werden kann. Da jedoch der Bau der Melodie zuweilen unregelmässig ist, hat man

Repercussionen (Widerschläge).

5) auf gewisse stereotype Tonverbindungen, Repercussionen (Widerschläge) genannt, zu achten. Dieselben bestehen vorzugsweise aus der Verbindung des Grundtons mit der Dominante des Haupttons und Nebentons. In der 1. Tonart also aus der Verbindung von *d*—*a*, *d*—*f*; in der 2. Tonart von *d*—*f* und *d*—*a* u. s. w.

Die tiefere Begründung der alten Tonarten, namentlich in Beziehung auf Cadenzen, Modulation, Charakter und Harmonie, muss dem theoretischen Unterricht überlassen bleiben.

Wort-Accent.

Der Hauptfortschritt wurde durch Gregor dadurch angebahnt, dass die Melodie nicht mehr sklavisch an die Metrik des Textes gebunden war, sondern sich nach dem gewöhnlichen Wort-Accente richtete (was bekanntlich bei den alten Sprachen nicht immer zusammentraf), und ferner dadurch, dass die Melodie freier und selbständiger auftrat, indem

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

oft auf kurze Silben lange Tonreihen, sogenannte Jubilationen [1]), gesungen wurden.

Accentus u. Concentus.

Man unterscheidet bei diesen Gesängen zwei Gattungen: Accentus und Concentus. Zum Accentus rechnet man den Epistel-, Evangelien- und Kapitel-Ton, das Pater noster, die Präfation und die Psalmtöne. Das Charakteristische derselben besteht darin, dass diese Gesänge sich auf wenige Töne beschränken, meist auf einem Tone recitirt werden und nur am Schlusse oder bei den Interpunktionszeichen eine kleine Beugung der Melodie haben. Der Concentus begreift alle Gesänge in sich, die einen grössern Stimmumfang besitzen. Man nennt wohl auch den Priestergesang Accentus, den Chorgesang Concentus.

Bezeichnungen.

Diese Gesänge führen noch verschiedene andere Namen. Zunächst nennt man sie gregorianische Choräle, doch begreift man darunter im weiteren Sinne alle liturgischen Gesänge, selbst solche, die nachweislich nach Gregors Zeitalter entstanden. Cantus Romanus heissen sie, weil sich die römischen Päpste um deren Ausbreitung verdient machten. Cantus firmus (fester Gesang) wurden sie genannt, als man anfing, sie contrapunktisch mit anderen Stimmen zu umweben, etwa so, wie es heute mit den deutschen Melodien bei den Choralfigurationen geschieht. Der Ausdruck Cantus planus (ebenmässiger Gesang) schreibt sich nach R. Schlecht [2]) ebenfalls aus jener Zeit her, indem bei jenen contrapunktischen Arbeiten der Choral jedesmal in gleichlangen Noten erscheint. Dieser Umstand hat viele Schriftsteller, in neuerer Zeit Forkel, Schilling, Arrey von Dommer u. a., zu dem Missverständnisse Anlass gegeben, als wäre der gregorianische Choral immer in gleichlangen Tönen vorgetragen worden. Dies widerspricht jedoch aller Tradition und der bestehenden Praxis. Er besteht im Gegentheil aus langen, halblangen und kurzen

---

1) Solche Jubilationen treten oft auf am Schlusse des Alleluja bei dem Graduale und bei dem Deo gratias; man nannte sie auch „Neumen“, welcher Ausdruck wohl zu unterscheiden ist von dem gleichlautenden bei der alten Notenschrift.

2) Geschichte der Kirchenmusik. Regensburg, Coppenrath, 1871.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Noten, welche den langen, halblangen und kurzen Silben entsprechen und ist also im Grunde eine freie Declamation.

Diese Gesänge sind die eigentlich liturgische Musik der katholischen Kirche. Für ihren Werth spricht schon der Umstand, dass sie sich über tausend Jahre erhalten konnten, denn was in dieser Weise die Zeiten überdauert, muss einen unvergänglichen Werth in sich haben [1]). Auch der Umstand spricht für seinen Werth, dass man ihn immer und immer wieder hören kann, ohne seiner überdrüssig zu werden, während dies bei keinem Tonstücke der neuesten Zeit der Fall ist. Der gregorianische Choral ist in der That ein in sich abgeschlossenes Ganze, welcher dem Palestrinastile und der modernen Musik ebenbürtig zur Seite steht [2]). Er wird auch nie seine Wirkung verfehlen, wenn man ihn mit richtiger Sprach- und Tonbildung, mit guter Betonung und mit warmem Gefühle, d. h. künstlerisch vorträgt. Es bekundet sich dann in ihm eine Tonsprache, „in welcher die Andacht des Herzens, die Macht des Glaubens, die Tiefe der Empfindung durch Töne sich ausspricht, von der man zu Gregors Zeiten allgemein glaubte, der heilige Mann habe sie in einer höheren geistigen Welt vernommen, und das Vermögen, solchen Gesang herzustellen, sei ihm auf aussergewöhnliche Weise von Oben verliehen".

Werth des Chorals.

Da der Choral vielfach verkannt, unterschätzt und darum vernachlässigt wird, mögen hier noch einige Aussprüche von musikalischen Autoritäten folgen.

Ambros in seiner Geschichte (Bd. 2, pag. 67) sagt: „Im Allgemeinen mag bemerkt werden, dass sich kaum eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemässere Singart für den Ritus denken lässt. Die Kunstgeschichte hat von ihrem Standpunkte aus blos auf die hohe Würde, die grossartige Einfachheit und die eindringliche Kraft hinzuweisen. Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so gross, dass sie auch ohne alle Harmonisirung sich auf das Intensivste

---

1) Forkel, in seiner Geschichte.

2) Mozart that die Aeusserung, dass er seinen ganzen Ruhm dahingäbe, wenn er der Componist der Präfation wäre. Mendelssohn und Liszt haben Choral-Motive zu ihren grössten Werken benutzt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

geltend machen. — Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft der gregorianischen Gesänge erstarkt und herangebildet.“

Jean Jacques Rousseau sagt: „Man muss durchaus keinen Geschmack haben, um in den Kirchen der Musik vor dem Choralgesang den Vorzug zu geben.“

Und Halevy wirft die Frage auf: „Wie können die katholischen Priester, die in dem gregorianischen Kirchengesange die schönste religiöse Melodie besitzen, welche existirt, in ihren Kirchen die Armuth der modernen Musik zulassen?“

§. 3. Guido von Arezzo.

Notation und Solmisation.

Ausbreituug dəs Chorals.

Die Gesänge Gregors waren von einer Schwierigkeit, dass sie nicht vom Volke, sondern nur von geschulten Sängern auszuführen waren. Zur Heranbildung solcher Sänger errichtete Gregor, wie bereits berichtet wurde, eine Gesangschule zu Rom. Die hier gebildeten Sänger trugen nun die Musikbildung nach Frankreich, Deutschland und England, wohin sie durch Bischöfe und Fürsten berufen wurden. In Deutschland waren es vorzugsweise Metz, Fulda und Eichstädt, wo Gesangschulen gegründet wurden. Die Berichte der römischen Sänger über die Fortschritte der Deutschen sind jedoch nicht sehr schmeichelhaft. So schreibt Johannes Diaconus, der Biograph Gregors: „Ihre rohen wie Donner brüllenden Stimmen seien keiner sanften Mo du lation fähig, weil ihre an Trunk gewöhnten heiseren Kehlen jene Biegungen, die eine zarte Melodie erfordern, gar nicht hergegeben hätten, so zwar, dass ihre Abscheu erregenden Stimmen nur Töne hervorbrächten, die dem Gepolter eines von einer Höhe herunterrollenden Lastwagens ähnlich gewesen seien.“

Carl der Grosse.

Einer der eifrigsten Beförderer des gregorianischen Gesanges war Kaiser Carl der Grosse. In seiner Hofschule wurden die Knaben im Gesange unterrichtet, wobei er wohl selbst thätig eingriff. Auch an seinem Hofe hielt er Gesangübungen, die er selbst leitete. Ein von ihm berufener Sänger, Romanus, kam nur, durch ein Fieber zurückgehalten, bis zum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kloster St. Gallen und stiftete hier eine durch Jahrhunderte hindurch berühmte Gesangschule [1]), deren Ruhm, wie Ekkehart erzählt, „von Meer zu Meer“ reichte. Das von Romanus mitgebrachte Antiphonar (oder dessen Abschrift) befindet sich noch heute als seltenes und kostbares Eigenthum in der Stiftsbibliothek und wurde in neuester Zeit, facsimilirt und in die Choralnotenschrift übertragen, durch den Jesuiten Lambillot zu Paris veröffentlicht.

Da jedoch die Neumenschrift nicht bestimmt genug war der Gesang sich vielmehr durch Tradition fortpflanzte, so konnte es nicht ausbleiben, dass sich verschiedene Abweichungen durch Veränderungen der Intervallfortschreitungen, durch Zusätze und Weglassungen einschlichen. Recht anschaulich schildert Cottonius, ein Zeitgenosse von Guido, diese Verhältnisse, wenn er schreibt: „Daher geschieht es, dass jeder diese Neumen nach seinem Ermessen erhöht oder herabsetzt und die grosse Terz und Quinte singt, wo Du die kleine Terz und Quinte nimmst; und dass, wenn ein Dritter hinzukommt, von Euch beiden abweicht. Wenn nun aber der Eine sagt: So hat mich mein Meister Trudo es gelehrt, so versetzt der Andere: Ich aber habe es so von Meister Albinus gelernt; darauf der Dritte: Gewiss, Meister Salomon singt es ganz anders. Und um Dich nicht mit langen Umschweifen aufzuhalten: selten kommen drei in einem Gesange überein, viel weniger tausend; weil, wenn Jeder seinen Lehrer vorzieht, eben so viel Singweisen entstehen, als es in der Welt Lehrer giebt.“

Unbestimmtheit der Neumenschrift.

Um diesem Uebelstande abzuhelfen, machte man verschiedene Versuche. Einige zogen eine oder zwei gefärbte Linien quer über den Text, bezeichneten dieselben mit den Buchstaben *f* und *c* (der Anfang unseres C- und F-Schlüssels) und schrieben die Neumen darüber und darunter. Vergl. Beilage 3, 4. Allein dies reichte nicht aus. Andere zogen 6—8 Linien und schrieben den Text ab- und aufsteigend zwischen die Zeilen, je nachdem die Melodie sich nach unten

---

1) Vergleiche das treffliche Buch: „Die Sängerschule St. Gallen von A. Schubiger. Einsiedeln, Benziger. 1858.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

oder oben bewegte. Diesem Hin- und Herschwanken machte ein genialer Mann,

Guido von Arezzo (Aretinus),

ein Ende, indem er vier Linien zog, zwei wie früher gelb und roth gefärbt, und die Neumen auf und zwischen die Zeilen schrieb, so dass es möglich war, jedem Tone eine bestimmte Stellung anzuweisen. Diese Erfindung erscheint uns heute sehr einfach, dennoch brauchte man Jahrhunderte, um dahin zu gelangen. Wer erinnert sich dabei nicht unwillkürlich an das Ei des Columbus? Vergl. Beilage 5.

Notensystem.

Guido lebte zu Anfang des 11. Jahrhunderts in dem Kloster zu Pomposa bei Ravenna und zeichnete sich bald durch ausserordentliche Gelehrsamkeit und vorzügliche Lehrmethode aus. Er hatte das merkwürdige Schicksal, dass man ihm früher alle Erfindungen, die vor und nach ihm gemacht wurden, zuschrieb [1]), — was jedenfalls auf eine ausserordentliche Persönlichkeit schliessen lässt, — während man ihm jetzt womöglich Alles absprechen möchte. Selbstverständlich können wir uns hier nicht auf eine kritische Untersuchung einlassen. Sein Hauptverdienst besteht wohl darin, dass er das Liniensystem vervollständigte und die Lehrmethode verbesserte.

Zur leichteren Erlernung der Intervalle benutzte er zunächst das Monochord und dann die Melodie eines Hymnus zu Ehren des hl. Johannes des Täufers (Schutzpatron der Sänger), dessen erste Strophe lautet:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve poluti
Labii reatum
Sancte Joannes.

1) Der Engländer Burney sagt in dieser Beziehung: „Guido ist einer jener begünstigten Namen, für welche die Freigebigkeit der Nachwelt keine Grenzen kennt. Er war Jahrhunderte lang angesehen als der Oberherr im Reiche der Tonkunst, dem alle herrenlosen Sachen zufielen, und nicht blos solche, die ihm als Nachwuchs gebühren könnten, sondern auch solche, die irgend wo der Zufall sonst noch seinen Verehrern in die Hände gespielt hat.“

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Die Melodie dieses Hymnus war so komponirt, dass jede Verszeile mit einem höheren Tone anfing. (Vergl. Beilage 6.) Traf nun ein Schüler irgend ein Intervall nicht, so musste er den auswendig gelernten Hymnus bis zu der fraglichen Stufe singen. Jene Melodie wurde also etwa in derselben Weise benutzt, wie wir heute die Tonleiter bei Treffübungen gebrauchen, nur war jene Methode viel umständlicher.

Man hatte ferner schon damals herausgefühlt, dass die Töne *f*—*h* etwas Widerstrebendes an sich haben [1]), denn *f* ist der Leitton nach unten, *h* der Leitton nach oben. Man sang also zur Vermeidung des Tritonus *f*—*h* niemals die Tonleiter in ununterbrochener Folge vom Grundtone bis zu dessen Octave, sondern man theilte die gebräuchlichen Töne in drei Hexachorde und legte ihnen die Silben: ut re mi fa sol la, welche die Anfangssilben des genannten Gedichtes zu Ehren des heil. Johannes bilden, wie folgt unter:

G A H C D E
ut re mi fa sol la

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

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

Hexachord.

Wie man daraus ersieht, wurden zur Bezeichnung des Halbtones immer die Silben mi-fa benutzt und zur Vermeidung der übermässigen Quart *f*—*h* das *h* in *b* (oder *b mollis*) verwandelt. Auch heute gilt noch bei dem Vortrage des gregorianischen Gesanges die Regel, dass *h*, wenn es in unmittelbare Verbindung mit *f* tritt, als *b* gesungen wird. Dies ist übrigens der einzige Fall, wo von der diatonischen Tonfolge, welche im Choral herrscht, abgewichen wird.

Solmisation.

Ob Guido selbst, oder seine Schüler jene Silben unterlegten, bleibe hier unerörtert. Diese Art des Scala-Singens nennt man Solmisation, die Silben selbst heissen Guidoni-

1) „Mi contra fa est diabolus in musica“ galt als Grundsatz in Bezug auf den Querstand *f*—*h*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sche oder Aretinische [1]). Im vorigen Jahrhunderte fügte man eine siebente Silbe „si“ hinzu und ersetzte das „ut“ mit „do“. Die Franzosen und Italiener bezeichnen noch heute die Töne der Tonleiter mit den Silben: do re mi fa sol la si. Wenn wir dieselben bei dem Gesange gebrauchen, so geschieht es, um die richtige Aussprache der Vokale und die Verbindung der Consonanten mit den Vokalen zu üben.

Guido erwarb sich noch Verdienste durch zahlreiche theoretische Werke, durch Anbahnung der Harmonie — wie wir im folgenden Abschnitte sehen werden — und dadurch, dass er das Antiphonar Gregor's auf sein Notensystem übertrug, wovon aber leider bis jetzt nur Abschriften aufgefunden worden sind. Bei dem Bestreben der neueren Zeit, den Choral in der ursprünglichen Reinheit wieder herzustellen, sind jene Manuscripte von der grössten Wichtigkeit, weil Guido der Tradition um vieles näher stand als wir, namentlich in Bezug auf das Lesen der Neumenschrift.

§. 4. Hucbald; Franco von Cöln, Johannes de Muris.

Anfänge der Mensuralmusik.

Den ersten Versuch einer Zweistimmigkeit finden wir in einem Tractate des gelehrten Benediktiner-Mönches Hucbald aus St. Amand in Flandern, der im Jahre 930 starb. Dem Studium der griechischen Musiktheorie ergeben, galten ihm nur die Octaven, Quinten und Quarten als Consonanzen. Er kam nun auf den Gedanken, zwei oder mehrere Stimmen in den genannten Consonanzen fortschreiten zu lassen, und nannte diese Verbindung der Stimmen Organum, oder Dis-Cantus (Gesang verschie-

Organum.

1) Ueberstieg eine Melodie jene 6 Töne, so wurden die Silben so gewechselt, dass auf die halben Töne immer die Silben mi fa kamen. Dieser Wechsel (Mutation) war sehr complicirt und schwierig; man benutzte daher zur Verdeutlichung die sogenannte Guidonische Hand. Da die Sache aber heute gar keinen praktischen Werth mehr hat, so wird sie hier übergangen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dener Stimmen). Hucbald theilt uns in seinem Tractate zwei Arten dieses „Organums“ mit. Die eine Art bewegt sich nur in Quarten, Quinten und Octaven; die zweite dagegen beginnt im Einklange, die obere Stimme berührt darauf im Durchgange die Secunde und Terz, bewegt sich darauf parallel in Quarten und macht am Ende eine Wendung zum Einklange zurück. (Vergl. Beilage 7, 8.) Während die erste Gattung für die Entwickelung der Kunst ohne Bedeutung war, weil die Stimmführung jeder Selbständigkeit entbehrte, führte die zweite Gattung in der That zu jener Schreibart, die sich im 14. Jahrhundert vollständig ausbildete und unter dem Namen „Contrapunct“ (Note gegen Note) bekannt ist. Das Wesen dieses Stils besteht darin, dass nicht Accorde an einander gereiht, sondern Stimmen (Melodieen) mit einander nach bestimmten und strengen Regeln verbunden wurden. Eine Harmonielehre in unserem heutigen Sinne, also die Lehre über die Accord-Verbindungen, stellte erst Rameau 1722 auf [1]).

Es ist viel darüber gestritten worden, ob das gedachte „Organum“ in der Praxis wirklich ausgeführt worden sei oder nicht. Manche sahen es nur für einen theoretischen Versuch auf dem Papiere an, gegen dessen Ausführung wohl das Gehör Protest erhoben hätte (Kiesewetter, Geschichte). Andere meinten (z. B. Oscar Paul), jene Quintenfolgen seien nicht gleichzeitig, sondern nach einander (wie bei der Fuge oder bei den Antiphonen) gesungen worden, was wohl nicht richtig ist. Nachdem ich jüngst in einer Dorfkirche neben einen Sänger zu sitzen kam, der die Melodie eines ohne Orgel gesungenen Liedes fünf Strophen hindurch mit der Unter-Quint begleitete und nur hin und wieder bei Sprüngen der Melodie eine Quarten-Parallele zum Besten gab, — glaube ich an die Möglichkeit der praktischen Ausführung jenes Organums [2]).

---

1) Hier mag kurz berührt und constatirt werden, dass alle wahre Composition auf Contrapunkt und nicht auf Harmonielehre beruht, d. h. mit anderen Worten, es werden bei jeder guten Composition Stimmen über einander geschrieben, nicht aber Accorde an einander geleimt.

2) Ein Ueberrest des „Organums“ ist wohl auch der sonderbare Ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gleiche Richtung verfolgte Guido von Arezzo. (Siehe Beilage 9.)

Im 12. Jahrhundert wurden jene Versuche fortgesetzt. Man fing an, sich von der griechischen Musiktheorie in der Praxis loszusagen und versuchte wohl auch Tonsätze, wo einem Tone in der zweiten Stimme mehrere Töne gegenüber traten. Um das in der Praxis Ausgeführte auch schriftlich darstellen zu können, bedurfte man Noten von verschiedener Dauer. Und so entstanden die Notengattungen: Duplex longa oder Maxima ⊟; Longa ⊏; Brevis ⊐; Semibrevis ◇; Minima ◊; Semiminima ◊ etc.

Notengattungen.

Die ersten vier Arten werden noch heute beim gregorianischen Gesange gebraucht, ohne jedoch hier einen bestimmten Zeitwerth zu besitzen. Es ist leicht einzusehen, wie durch Verrundung dieser Zeichen unsere heutigen Noten entstanden. (Vergl. Beilage 13, 14.)

Das gegenseitige Abmessen der Töne, wozu die Brevis und später die Semibrevis den Massstab gab, nannte man Mensur und derartig abgemessene Musik Mensural-Musik. Taktstriche kannte man damals nicht. Uebrigens singen die päpstlichen Sänger heute noch nach Noten ohne Taktstriche, und wer Musiken im Palestrinastile eingeübt hat, wird gefunden haben, dass diese Taktstriche und der damit verbunden gedachte Rhythmus den Sängern in Bezug auf die richtige Betonung des Textes und in Bezug auf den nothwendigen Fluss der Stimmen oft grosse Schwierigkeiten bereiten. Selbst bei dem Vortrage moderner Musik machen sich die Taktstriche insofern unangenehm geltend, als sie die Gesangschüler verleiten, bei ihnen Athem zu schöpfen, selbst wenn dadurch die Silben eines Wortes getrennt würden. Mit diesem Fehler haben bekanntlich Gesanglehrer immer zu kämpfen, selbst wenn die Schüler die Regel genau kennen. Es ist wirklich, als wenn durch diese Taktstriche der Faden der Melodie auseinandergeschnitten würde, so stark wirkt das sichtbare Zeichen auf das Auge und den Geist.

Mensur.

---

brauch in der päpstlichen Kapelle, gewisse Choräle in fortlaufenden Terzen- und Octaven-Parallelen zu singen, desgleichen die Falsi bordoni, von denen später die Rede sein wird.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Lehre von der Mensur ist eine sehr verwickelte und schwierige, weil die Noten keinen absoluten, sondern nur einen relativen Werth hatten. Da eine genaue Kenntniss derselben nur für diejenigen nothwendig ist, welche alte Drucke oder Manuscripte in unsere heutige Notenschrift übertragen wollen, so genügt hier wohl eine Mittheilung des Wichtigsten, um wenigstens eine allgemeine Vorstellung zu vermitteln. Wer sich darüber genauer unterrichten will, lese H. Bellermann's Schrift: „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts". Berlin, Reimer. 1858. Nach derselben Schrift geben wir das Folgende.

Wie wir heute den Takt in verschiedenen Notengattungen ausdrücken können, z. B. in der doppelten Taktnote (𝅜, $^{2}/_{1}$ oder Alla-breve-Takt), oder in der ganzen Note (𝅝, $^{2}/_{2}$ oder $^{4}/_{4}$ Takt), so war dies auch bei den Alten der Fall. Für gewöhnlich nahmen sie aber die Brevis (unsere doppelte Taktnote) als Einheit des Taktes an und nannten sie die Mensura temporis, oder kürzer das Tempus. Jede Brevis erhielt zwei Schläge (Thesis und Arsis) und so einen Schlag nannte man Tactus.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Eine jede Mensur ist nach dem vorgeschriebenen Taktzeichen entweder perfect (vollkommen) oder imperfect (unvollkommen), d. h. sie ist entweder dreizeitig oder zweizeitig. Unter Tempus perfectum haben wir also den $^{3}/_{1}$ Takt, unter Tempus imperfectum den $^{2}/_{1}$ oder $^{4}/_{2}$ (unseren Alla-breve-Takt) zu verstehen. Perfect aber wurde die dreizeitige Taktart genannt, weil die drei die vollkommenste unter allen Zahlen sei und von der Dreieinigkeit, der wahren und höchsten Vollkommenheit, den Namen führte. Das Zeichen für das vollkommene Tempus ist ein geschlossener Kreis ○, für das unvollkommene ein Halbkreis C. Im Tempus perfectum enthielt demnach die Brevis drei Semibreven u. s. w., im Tempus imperfectum dagegen die Brevis zwei Semibreven, die Semibrevis zwei Minima u. s. w.

Taktzeichen.

Wird das Taktzeichen durchstrichen (⌽ ₵), oder der Halbkreis mit der Oeffnung nach links gerichtet (Ↄ), so verlieren die Noten die Hälfte ihres Werthes, werden also doppelt rasch genommen. Steht eine Bruchzahl bei dem Zeichen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

so verlieren die Noten gleichfalls an Werth; $O^{3}/_{1}$ bezeichnet z. B., dass jede Note zwei Theile ihres Werthes verliert. Oft schrieb man auch statt der Brüche ganze Zahlen hin. Durch genannte Zeichen wurde daher das, was wir heute das Tempo nennen, angedeutet.

Die Länge der Noten wurde noch verändert, wenn sie schwarz gefärbt waren; sie verloren dann die Hälfte ihres Werthes.

Auch die Art der Zusammenstellung bewirkte eine Aenderung der Länge der Noten. Die Longa z. B. war gleich zwei Breven, wenn ihr eine Brevis folgte oder vorausging, dagegen dreizeitig, wenn ihr eine Longa folgte. Die gefüllte Semibrevis gilt nach einer gefüllten Brevis eine Minima u. s. w. Ganz besonders schwierig waren die Ligaturen (Notengruppen, welche auf eine Silbe gesungen werden) zu behandeln.

Hatte das Taktzeichen einen Punkt im Innern ☉ oder ⊙, so nannte man dies Prolatio, dessen Wesen darin bestand, dass die Semibrevis als Takteinheit genommen und in 3 Minimae getheilt wurde. Es ist dies unser $^{3}/_{2}$ Takt. Es galten dann beim imperfecten Tempus 1 Brevis = 2 Semibreven, 1 Semibrevis = 3 Minimae; bei dem perfecten Tempus galten 1 Brevis = 3 Semibreven, 1 Semibrevis = 3 Minimae.

Um einen Begriff von dieser Schreibart zu geben, folgen in der Beilage Beispiele in Urschrift und Uebersetzung. Vergl. Beisp. Nr. 10, 11, 12.

Beispiel 10 giebt einen zweistimmigen Satz, worin die Oberstimme die Noten im imperfecten, die Unterstimme sie im perfecten Tempus singt.

Beispiel 11 enthält einen zweistimmigen Satz, wo die Unterstimme denselben Satz im verkürzten Tempus singt.

Beispiel 12 giebt einen Doppel-Canon zwischen Sopran und Alt, Tenor und Bass, wo der Sopran imperfect, der Alt perfect singt; wo ferner bei dem Tenor und Bass noch die prolatio hinzutritt.

Unsere Sänger schrecken in der Regel zurück vor den polyphonen Compositionen des 16. Jahrhunderts, obgleich sie ihnen in heutiger Notenschrift geboten werden. Was würden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeneakadémia Főiskola Budapest

sie sagen, wenn sie noch mit den im Vorstehenden angedeuteten, aber lange nicht erschöpften Schwierigkeiten der Mensural-Notenschrift zu kämpfen hätten?[1])

Franco von Cöln.

Ueber diese Materie schrieb zuerst der berühmte Franco von Cöln, der Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts lebte, über dessen Lebensumstände indess Nichts bekannt ist. Zu bemerken ist noch, dass dieser Theoretiker schon die kleine und grosse Terz zu den Consonanzen, wenn auch nur zu den unvollkommenen, zählt, dagegen nicht die

---

1) Im Anschlusse an Obiges mag hier zweier Schwierigkeiten gedacht werden, mit denen heute noch unsere Sänger bei dem Vortrage alter Compositionen zu kämpfen haben, nämlich der Transposition und der damit in Verbindung stehenden verschiedenen Arten der Schlüssel.

Man schrieb vor und nach Palestrina die Tonstücke entweder ohne Vorzeichnung, also in den Tonarten auf *D*, *E*, *F* u. s. w., oder man transponirte sie in die Ober-Quart mit Vorzeichnung eines wesentlichen *b*. Dorisch lautete demnach: *G A B C D E F G*. Untransponirte Tonstücke nannte man das „Dursystem“, transponirte das „Mollsystem“, weil dort *B durus* (*h*), hier *B mollis* (*b*) angewendet wurde. (Man sieht, dass diese Benennungen damals etwas ganz Anderes bedeuteten als heute.) Da man ferner an der Regel festhielt, dass keine Nebenlinien anzuwenden seien, so kam man bei dem höher liegenden Mollsysteme in Verlegenheit und wendete darum ganz verschiedene Schlüsselgattungen an. Bei dem „Dursysteme“ gebrauchte man den C-Schlüssel auf der 1., 3. und 4. Linie für Sopran, Alt und Tenor, den F-Schlüssel auf der 4. Linie für den Bass. Dagegen wendete man bei dem „Mollsysteme“ den Violinschlüssel für Sopran, den C-Schlüssel auf der 2. Linie (Mezzosopranschlüssel) für Alt, den C-Schlüssel auf der 3. Linie für Tenor und den F-Schlüssel auf der 3. Linie (Baritonschlüssel) für den Bass an. Nun werden aber jene Compositionen, damit sie den Stimmen bequem liegen, bald eine Terz oder Secunde höher, bald niedriger angestimmt, und darum müssen die Sänger mit allen genannten Schlüsseln und mit der Lage der halben Töne, sowie mit den damit in Verbindung stehenden Vorzeichnungen genau bekannt sein, damit sie die geforderte Transposition correct und augenblicklich auszuführen vermögen. — Die Sänger des Dom-Chores zu Regensburg besitzen darin, wie ich mich persönlich überzeugte, eine bewundernswerthe Fertigkeit. Bei minder geübten Sängern empfiehlt es sich wohl, die Stücke in wirklicher Tonhöhe zu schreiben.

Dur- und Moll-System.

Verschiedene Schlüssel.

Auf den Wechsel der genannten Schlüsselgattungen gründet sich auch — beiläufig bemerkt — die Räthselfrage, wie man die Namen der C-Tonleiter auf einer Linie, beispielsweise der vierten, darstellen könne?

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Sext. Dies thut erst der berühmte Schriftsteller Johannes de Muris, um 1330 Doctor der Sorbonne zu Paris.

Derselbe stellt in Bezug auf den Discantus bereits Regeln auf, die noch heute Geltung haben. So soll der Discantus mit einer vollkommenen Consonanz beginnen und schliessen[1]); zwei vollkommene Consonanzen (Octaven, Quinten) sollen nicht in gerader Bewegung auf einander folgen; die Dissonanz kommt nur im Durchgange vor und löst sich wieder in eine Consonanz auf; zwei Dissonanzen dürfen nicht auf einander folgen; Gegenbewegung der Stimmen ist womöglich vorzuziehen u. s. w.

Regeln über den Discantus.

In jener Zeit entwickelte sich auch in Frankreich eine eigenthümliche Art, die Psalmen zu singen. Man begleitete nämlich den in der Oberstimme liegenden Psalmton mit der Unter-Quart und -Sext, also in lauter Sext-Accorden. Da nun hier statt des Grundtones stets die Terz im Basse lag, so nannte man diese Form des Psalmodirens „Falso bordone“, französisch Faux bourdons (falscher Bass). Dass diese beliebt gewordene Form nicht viel besser war, als das „Organum“, das offenbar als Muster vorgeschwebt hatte, bedarf wohl kaum des Nachweises. Als der päpstliche Hof 1377 von Avignon nach Rom zurückkehrte, wurde diese Gesangart auch dorthin verpflanzt.

Falso bordone.

Unter Falso bordone versteht man aber heute auch noch andere Arten des Psalmodirens. Die eine Art besteht darin, dass man den Psalmton als Cantus firmus in den Tenor, Alt oder Bass legt. Die andere Art besteht darin, dass ein Psalmvers im Choraltone einstimmig, der andere aber im vierstimmigen Satze (ohne Cantus firmus) gesungen wird. Dr. Proske giebt im 3. Bande seiner „Musica divina“ eine reiche Auswahl davon. Vergleiche übrigens Beilage Nr. 13, 14.

---

1) Da die Terz nicht als vollkommene Consonanz galt, so pflegte man bis in's 17. Jahrhundert den Schluss-Accord ohne Terz zu geben. Als Nachwirkung dieser Regel muss auch der heutige Gebrauch erklärt werden, Stücke in der dorischen, äolischen und phrygischen Tonart mit grosser Terz abzuschliessen. Selbst Mollstücke werden häufig in Dur geschlossen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auch hatte man in jener Zeit einen extemporirten Discantus, wo also die Sänger zu einer gegebenen Melodie aus dem Stegreife begleitende Stimmen hinzufügten. Johannes de Muris hält ihnen darüber eine strenge Strafrede, indem er schreibt: „Dazu wollen sie ihre Ungeschicktheit noch mit leeren Reden bemänteln; das ist, sagen sie, ein Discantiren nach der neuen Mode, die neue Art, die Dissonanzen zu gebrauchen. Aber sie beleidigen den Sinn aller Einsichtsvollen, statt Genuss zu gewähren, bewirken sie Uebelbefinden. O über diese unsinnige Lossagung von aller Regel, ungeheurer Missbrauch, entsetzliche Rohheit und Bestialität, Eselsgeschrei statt Menschengesang, Ziegen statt Löwen. Sie werfen die Consonanzen und Dissonanzen durch einander, dass alles drunter und drüber geht.“ Nun, Gott sei Dank, diese Art Gesang haben wir hinter uns, nur die Stegreif-Spieler auf der Orgel können uns unter Umständen aus der Kirche jagen. Der Unsinn stirbt in der Welt nie aus, er nimmt nur andere Formen an.

Der extemporirte Discantus.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 5. Die Troubadours,

Minnesänger und Meistersinger.

Das 12. und 13. Jahrhundert wurde beherrscht durch einen eigenthümlichen Zug frischer Romantik. Beweis dafür sind die Kreuzzüge und das Ritterwesen. Auch die Troubadours und Minnesänger sind Erscheinungen jener Geistesrichtung. Im südlichen Frankreich und in Spanien waren es insbesondere die Höfe der Grafen von Toulouse, der Provence und von Barcelona, wo die Poesie und der Gesang geliebt und gepflegt wurden. An diesen Höfen traten nun ritterliche und fürstliche Personen auf, die ihre Dichtungen in Form von Liedern vortrugen oder durch Spielleute (Jongleurs) vortragen liessen, und Troubadours genannt wurden. Es waren dies nicht gelehrte Theoretiker, sondern Naturalisten und begabte Improvisatoren, weshalb ihre Melodieen, einem überwallenden Gefühle entsprossen, nicht jene strenge oder starre Form hatten, wie die der eigentlichen

Troubadour.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Musiker, sondern mehr dem Volksliede ähnelten. Beilage Nr. 15 bringt eine solche Melodie von Chatelain de Concy.

Minnesänger.

Auch im südlichen Deutschland wurde diese Sitte heimisch. Hier führten die ausübenden Personen den Namen „Minnesänger“. Inhalt der Gesänge war, hier wie dort, das Lob der Frauen und Preis der Natur. Während aber in Frankreich mehr das sinnliche Element, die Galanterie, die Oberhand gewann, zeichneten sich die Deutschen durch Gemüthstiefe und Sittenreinheit, als Nachklang des Mariencultus, aus. Auch übte bei diesen der gregorianische Choral einen merklichen Einfluss auf die Gestaltung der Gesangweisen aus. Berühmt ist der Sängerkrieg auf der Wartburg [1]), wo in Gegenwart der heil. Elisabeth, Landgräfin von Hessen (1207), um die Palme rangen: Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen u. a. Beilage Nr. 16 bringt eine Probe des deutschen Minnegesanges.

Meistersinger.

Im 14. Jahrhundert ging diese Kunst auf die Bürger reicher Städte, wie Nürnberg, Mainz, Strassburg, München, Regensburg, Prag u. s. w. über, die eine förmliche Gilde bildeten und Meistersinger genannt wurden. Erst im Jahre 1839 fand dieser Meistergesang sein völliges Ende, indem die letzten vier Mitglieder der Gilde zu Ulm ihr Innungszeichen, ihre Bücher, Fahnen u. s. w. dem dortigen „Liederkranze“ mit einer förmlichen Urkunde übergaben. Der Zunftvorstand bestand aus einem Obermeister, einem Kronenmeister, einem Merkmeister (der über die regelrechte Ausführung zu wachen hatte), einem Büchsenmeister (Kassirer) und einem Schlüsselmeister. Die Mitglieder theilten sich ein in Meister, Dichter, Singer und Schulfreunde. Die Meistersingerei war zuletzt jeder Poesie bar und zum reinen mechanischen Handwerk herabgesunken [2]). Den Melo-

---

1) Richard Wagner benutzte diesen Sängerkampf als Vorwurf zu seiner ergreifenden Oper „Tannhäuser“. — Ausführliches über die Minnesänger und jenen Kampf bringt von der Hagen im 4. Bande seines Werkes: „Die Minnesänger“.

2) R. Wagner hat in seiner Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ eine ergötzliche Schilderung von diesen Verhältnissen gegeben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dieen gab man, wie schon die Minnesänger gethan, verschiedene sonderbare Namen. So kannte man den „abgespitzten Ton“, den „grünen Ton“, den „Ritterton“, den „zarten Ton“, den „überzarten Ton“, den „vergessenen Ton“, den „Muskatblüthe-Ton“ u. s. w.

Zur Förderung der Tonkunst hat diese „Meistersingerei“ so gut wie nichts beigetragen. Der Geist ist es, der lebendig macht, nicht aber todtes, handwerkmässiges Formelwesen. Als berühmte Mitglieder sind zu nennen: Muscatblüt aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts und Hans Sachs (Schuhmacher) im Anfange des 16. Jahrhunderts zu Nürnberg.

§. 6. Dufay, Ockenheim, Josquin de Prés und Willaert.

Die Ausbildung des künstlichen Contrapunktes durch die niederländische Schule [1]).

Die Epoche der Niederländer, also etwa die Zeit von 1380 bis 1560, gehört zu den wichtigsten Entwickelungsperioden unserer Kunst, weil sich in ihr der Contrapunkt in Bezug auf den technischen Theil bis zur Vollendung ausbildete. Als Hauptträger dieser Periode sind zu nennen:

1) Guilelmus Dufay. Derselbe, aus Chimay im Hennegau gebürtig, war 1380 Mitglied der päpstlichen Kapelle und ist deren ältester Tonsetzer. Bei ihm findet sich bereits der Canon [2]) in der Octav; der Satz ist rein, aber herb und trocken. Die Dissonanzen erscheinen im Durchgange und auf schlechter Zeit, auch wohl als Quart-Vorhalte. Dagegen wird bei Dufay und seinen Nachfol- Dufay.

1) Literatur: Kiesewetter, „Ueber die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“. Fr. Commer, Collectio operum musicorum Bavatorum saeculi XVI.

2) Unter Canon versteht man ein zwei- oder mehrstimmiges Musikstück, in welchem sich die Stimmen von Anfang bis zum Ende, Ton für Ton, ununterbrochen, nachahmen. Je nachdem sich die Melodie in der Octav, Quint etc. wiederholt, unterscheidet man Canons der Octav, der Quint, Secunde etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gern der Text arg vernachlässigt. Man schrieb bei Messen nur die Anfangsworte, z. B. „Kyrie, Gloria“ hin und überliess, die Kenntniss des Textes voraussetzend, die Unterlegung desselben dem Sänger. Dadurch wurden natürlich arge Verstösse herbeigeführt, indem die Worte zu Solmisations-Silben herabsanken. Während bei den Griechen der Ton sklavisch an den Text gebunden war, herrschte jetzt die Musik über den Text und zwar zügellos. Auch hier liegt die Wahrheit in der Mitte.

Ockenheim.

2) Johannes Ockenheim (Ockeghem). Derselbe ist etwa gegen 1430 im Hennegau geboren, dagegen ist unbekannt, von wem er unterrichtet wurde. 1476 finden wir ihn zu Tours als Thesaurius (Schatzmeister) an der Abtei zu St. Martin, wo er gegen 1513 starb. Ockenheim ist berühmt als Tonsetzer und Lehrer ausgezeichneter Schüler, von denen hier nur Josquin de Prés und Brumel genannt werden sollen. Unter ihm entwickelte sich der künstliche Contrapunkt durch Verlängerung, Verkürzung, Umkehrung und Nachahmung des Themas, durch Räthsel-Canons, Fugen u. dergl.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tiefe Lage des Soprans und Altes.

Auffallend ist bei den Compositionen jener Zeit die tiefe Lage des Soprans und Alts. Dies erklärt sich aus dem Umstande, dass diese Stimmen durch Männer mit hohem Tenor und gut ausgebildetem Falset ausgeführt wurden. Weibliche Personen waren nach dem Worte des heil. Paulus: „Frauen sollen schweigen in der Gemeinde“ von dem Chore ausgeschlossen (und sind es auch eigentlich heute noch), Knaben erlernten aber in der Regel die äusserst schwierige Mensural-Theorie bis zu ihrer Mutation (Stimmwechsel) nicht vollständig. Darum beschränkte man sich auf männliche Sänger, die in der That Musikgelehrte waren und richtete nach deren Tonumfang die Lage der Stimmen ein.

Die Niederländer beherrschen von nun an fast 200 Jahre hindurch die musikalische Welt, werden überall gesucht, mit Geld und Ehren überhäuft und verpflanzen somit musikalische Bildung in alle Länder.

Josquin.

3) Josquin de Prés. Nachdem er als Sängerknabe zu Saint-Quentin gewirkt hatte, kam er 1455 als Schüler zu

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ockenheim. Von 1471—1484 finden wir ihn als Cantor in der päpstlichen Kapelle zu Rom, darauf am Hofe Ludwig's XII. von Frankreich, später als Hofkapellmeister Kaiser Maximilian's. Er starb 1515. Josquin war einer der genialsten Musiker aller Zeiten, doch macht man ihm den Vorwurf, dass er den künstlichen Contrapunkt auf die Spitze trieb und dabei die Seite des Gefühls vernachlässigte. Ambros bemerkt dagegen [1]): „Dieser Stil gestaltete sich reich, energisch, alle Einzelheiten individuell belebend, aber ohne phantastisch, spitzfindig oder überladen zu werden, da vielmehr Maass und lichtvolle Klarheit diesen festen musikalischen Gestaltungen etwas eigenthümlich Edles und Bedeutendes giebt".

Willaert.

4) Hadrian Willaert. Derselbe war ein Schüler Mouton's [2]), kam im jugendlichen Alter nach Rom und wurde 1527 als Kapellmeister bei St. Marcus in Venedig angestellt. Er war Gründer der berühmten Venetianischen Schule und schrieb zuerst Stücke für eine grössere Anzahl Stimmen, die er in 2—3 Chöre theilte. Dadurch wurde erreicht, dass die Sänger weniger Anstrengung hatten, indem häufig Pausen eintraten, und dass durch das Einzelauftreten und Zusammenwirken der Chöre bei verschiedener Besetzung (Stimmmischung) derselben schöne und grosse Effecte erzielt wurden. Schon damals galt als Grundsatz, dass jeder Chor für sich ein geschlossenes Ganzes mit selbständiger Harmonie bilden müsse und dass bei dem Vortrage behufs Unterscheidung der Chöre der 1. Chor stets sanft aufhören musste, während der folgende bestimmt einsetzte.

Unmittelbare Schüler Willaert's sind:

1) Cyprian de Rore aus Mecheln (1516—1565), berühmt als Motetten- und Madrigal-Componist. Einen prachtvollen Codex seiner Motetten besitzt die Münchener Bibliothek.
2) Gioseffo Zarlino von Chioggia (1519—1590), grösster musikalischer Schriftsteller jener Zeit und bis heute als

---

1) Dritter Band pag. 232.

2) Mouton war Kapellmeister König Franz I. und Schüler von Josquin.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

geistreicher, tiefsinniger Gelehrter anerkannt und geschätzt.

3) Fra Constanza Porta aus Cremona, zuletzt Kapellmeister in der Santa Casa (heil. Haus) zu Loretto, wo er 1601 starb. Berühmt sind seine sechsstimmigen Motetten, die Ambros „Kunstwerke edelster Art“ nennt. Eine Eigenthümlichkeit von ihm bestand darin, dass er den gregorianischen Choral als Cantus firmus in den Bass legt. Auch schrieb Porta, der Mönch, ausgezeichnete Madrigale.

Um jene Zeit blühten in Rom noch Arcadelt (1540), Goudimel. päpstlicher Sänger, und Claudius Goudimel aus Burgund, der um das Jahr 1540 zu Rom eine Schule eröffnete, aus welcher Nanini und Palestrina hervorgingen. Goudimel trat später zur reformirten Kirche über [1]), schrieb für dieselbe viele noch heute gebräuchliche Kirchengesänge (Psalmen) und verlor sein Leben in der Pariser Bluthochzeit.

Von Deutschen sind nur drei zu nennen:

Deutsche Meister.

1) Heinrich Isaak, Kapellmeister Kaiser Maximilian's (1493—1519) und Komponist des Volksliedes: „Innspruck, ich muss dich lassen“, dessen Melodie noch heute bei dem Kirchenliede: „Nun ruhen alle Wälder“ benutzt wird. Er wird auch der deutsche Orpheus genannt.

Beilage Nr. 17 bringt einen kunstvoll und fliessend geschriebenen Satz dieses Meisters. H. Bellermann giebt davon in seinem „Contrapunkt“ (Beilage 3) ein höchst interessantes Facsimile, welches zugleich einen Einblick gewährt in die damalige Art des Partiturenschreibens. Jene Partitur besteht aus 10 ziemlich weit von einander entfernten Linien, auf denen 5 Schlüssel (*F*, 𝔇:, ‖=‖, *g*, *d*) stehen, und zwar auf der 1., 4., 6., 8. und 10. Linie. Der Tenor ist schwarz, der Alt grün, Sopran und Bass sind roth geschrieben, letzterer hat runde, ersterer eckige Noten.

---

1) Dies ist die gewöhnliche, aber nicht erwiesene Annahme. Ambros bezweifelt es und theilt mit, dass seine Psalmen auch von Katholiken gern gesungen wurden und er nur durch seine Neider auf die Proscriptionsliste vom 24. August 1572 kam.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2) Johannes Walther, Kapellmeister des Churfürsten von Sachsen, war Freund Luther's und Mitarbeiter bei Herstellung des ersten protestantischen Gesangbuches.

3) Ludwig Senfl, Kapellmeister Herzog Ludwig's von Bayern, Schüler von Isaak, starb 1555. Er benutzte mit Vorliebe deutsche Kirchenlieder zu motettenartiger Behandlung. Ueber diese „feinen lieblichen Muteten" sagt Luther: „Eine solche Muteten vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureissen sollt".

Sehr wichtig für die Ausbildung und Verbreitung der Musik war auch die Erfindung des Notendruckes. Nachdem man am Ende des 15. Jahrhunderts versucht hatte, Notendruck durch Holzschnitte hervorzubringen, erfand Ottavio Petrucci aus Fossembrone im Kirchenstaate 1502 den Notendruck mit beweglichen Typen. Wie die bereits selten gewordenen Drucke (Incunablen) beweisen, war die Erfindung gleich anfangs von grosser Vollkommenheit. Man wird die Wichtigkeit dieser Erfindung einsehen, wenn man bedenkt, wie theuer Abschriften und Holzschnitte waren und wie langsam die Vervielfältigung vor sich gehen musste. Die in der königl. Bibliothek zu München befindliche, allerdings prachtvoll ausgestattete und mit herrlichen Initialen versehene Abschrift der Busspsalmen von Orlando Lassus soll allein 18,000 Gulden gekostet haben. Notendruck.

In Bezug auf die Instrumentalmusik jener Periode (um 1500) ist zu bemerken, dass sie, mit Ausnahme des Orgelspiels, nur in Händen solcher Männer war, die keine wissenschaftliche Bildung (wie die Sänger) genossen hatten, also in Händen sogenannter Stadtpfeifer und Thürmer, und daher auch wenig Anspruch auf Bedeutung erheben darf. Instrumentalmusik.

Um das Jahr 1540 wurden die Madrigale sehr beliebt. Das waren Gesangstücke für 3—4 Stimmen, deren Texte meist die Liebe und Scenen aus dem Landleben behandeln. Die Musik dazu ist nicht viel unterschieden von den kirchlichen Compositionen, die ja als Ausgangspunkte und Muster galten. Das Madrigal ist aber insofern wichtig, als es den Madrigal.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Anfang der Kammermusik anbahnte[1]). — Freiere Stücke für die Orgel nannte man: Ricercari, Fantasie oder Toccata. Die Entwickelung des deutschen Kirchenliedes, welche in dieser Periode sehr bedeutend war, ist von so grosser Wichtigkeit, dass ihr am Schlusse des Werkchens ein besonderer Abschnitt gewidmet werden muss.

§. 7. Palestrina.

Der erhabene Stil und die römische Schule.

Ausartung der Kirchenmusik.

Es ist schon im vorigen Abschnitte gesagt worden, dass die Niederländer die kontrapunktischen Künste bis auf die Spitze trieben, sie als Endzweck betrachteten und Text und Ausdruck vernachlässigten. Es gab, um nur Einzelnes anzuführen, sogenannte Räthselcanons, wo weder Tonhöhe noch Eintrittszeit der nachahmenden Stimme angegeben war, beides musste der Sänger suchen und finden. Ebenso gab es eine Messe, die statt der Schlüssel Fragezeichen hatte. Auch hier musste der Sänger die Tonhöhe erst suchen. Zu diesen Curiositäten zählt auch ein Stück, bei welchem die eine Stimme das Ave regina, die andere das Regina coeli, wieder andere das Alma mater und Inviolata zu singen hatten. Dazu kam die sonderbare Manier, beliebte Volkslieder als Cantus firmus (als „Tenor“, wie es hier hiess) zu benutzen und sie darnach zu benennen. So gab es denn Messen unter den Namen: „Die rothe Nas“, der „bewaffnete Mann“[2]) u. s. w. Bis auf den ganz unpassenden Namen war jedoch die Sache in dieser Beziehung nicht so schlimm, denn jene Volkslieder waren im „Tenor“ so lang gedehnt, so mit umrankenden Stimmen verdeckt, dass sie kaum herauszuhören waren, auch würden sie manchem unserer Kirchenmusiker viel zu ernst erscheinen. (Vergl. Ambros II. Bd. pag. 517, 521.)

---

1) Vergl. C. F. Becker, Die Hausmusik in Deutschland im 16.—18. Jahrh. Leipzig 1840.

2) Dieses Lied hatte sehr dankbare Motive, z. B. *g c b a g*, und wurde daher von fast allen Componisten jener Zeit benutzt, ganz ähnlich wie in neuerer Zeit gewisse Fugenthemas Eberlin, Händel, Haydn und Mozart zur Bearbeitung dienten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nachdem der Unfug in der angedeuteten Richtung das Mass übervoll gemacht hatte, wurden die Klagen allgemein und es trat naturgemäss die Reaction ein. Hören wir wenigstens einige Klagen jener Zeit.

Urtheile über die damalige Musik.

Als Papst Nicolaus V. den Cardinal Capranica über den Werth seiner Kapelle fragte, antwortete dieser: „Wenn sie da zusammen singen, kommen sie mir vor, wie ein Sack voll kleiner Schweine, denn ich höre wohl einen furchtbaren Lärm und Quicken und Schreien durch einander, kann aber nicht einen einzigen articulirten Laut unterscheiden“. Im Jahre 1549 schrieb ein italienischer Schriftsteller über dieselben Sänger: „Sie setzen ihr ganzes Glück und ihr ganzes Verdienst darein, dass in demselben Augenblicke, wo der eine Sanctus singt, der andere Sabaoth singe, und dieser Wirrwarr ist dann von einigem Geheul, einigem Gebrüll und Knurren begleitet, welches eher dem Geschrei der Katzen im Januar gleicht, als den duftenden Blumen des Maimonats“.

Zur Aufklärung über diese drastischen Schilderungen diene noch Folgendes: Die päpstliche Kapelle bestand damals grösstentheils aus Niederländern, Franzosen und Spaniern, welche bei vorkommenden Vacanzen ihre Landsleute und Verwandten begünstigten, selbst wenn solche musikalisch wenig begabt oder gebildet waren. Dieselbe soll daher zu einer Zeit nur neun wirkliche Musiker gezählt haben. Aus den beiden Schilderungen möchte ich übrigens noch eine gewisse nationale Eifersucht herauslesen.

Desgleichen scheint mir Baini, der Biograph Palestrina's, zu Gunsten seines Lieblings zu stark aufzutragen, wenn er schreibt: „Die meisten von Josquin's Kirchencompositionen waren ein Gegenstand der Unterhaltung für lustige Gesellschaften, man sang dort seine Messen und tanzte nach seinen Kirchenmelodieen“.

Aber abgesehen von diesen Uebertreibungen blieben immerhin so viele Missstände übrig, dass die Väter des Concils von Trident alle Ursache hatten, die Kirchenmusikfrage in Betracht zu ziehen.

Concil von Trident.

Den 11. September 1561 vor der 22. Sitzung glaubten einige Väter für Ausschliessung der figurirten (contrapunkti-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schen) Kirchenmusik und alleinige Beibehaltung des Chorals stimmen zu müssen. Die Mehrzahl einigte sich jedoch zu dem Beschlusse:

„Jede Musik aber, welcher entweder durch die Orgel oder den Gesang etwas *Schlüpfriges* oder *Unreines* beigemengt wird, soll aus der Kirche verwiesen werden.“

Als das Concil 1563 beendet war, handelte es sich darum, dessen Beschlüsse auszuführen. In Bezug auf die Musik wurde die Angelegenheit dem Cardinal Vitellozzi und dem heil. Carl Borromäus übertragen, welche sich acht Mitglieder der päpstlichen Kapelle zugesellten.

Den Angelpunkt der Berathung bildete die Forderung, dass der Text jederzeit verstanden werden solle. Die Cardinäle wiesen auf Palestrina's „Improperien“ hin, während die Sänger mit Recht einwendeten, solche einfache (homophone) Schreibart sei zwar bei kurzen Sätzen zu empfehlen, bei längeren Stücken jedoch, z. B. bei einem Gloria oder Credo würde sie ermüden. Endlich einigte man sich über folgende Punkte:

1) dass niemals mehr Messen oder Motetten mit Einflechtung verschiedenartiger Texte gesungen werden sollen;
2) dass Messen, welche über ein weltliches Lied gearbeitet sind, für immer von der Kirche ausgeschlossen seien;
3) dass Motetten über einen Text, der nach Gutdünken von Privatpersonen verfasst ist, nie mehr aufgeführt werden sollen.

Bezüglich des Textverständnisses einigte man sich dahin, Palestrina zu beauftragen, eine Messe zu schreiben, bei welcher alle obigen Anforderungen Erfüllung fänden. „Armer Pierluigi“, ruft Baini aus, „er ist auf die schwierigste Probe seines ganzen Lebens gesetzt. Von seiner Feder hängt das Loos der Kirchenmusik und der Verlust seines Ruhmes ab.“

Palestrina.

Giovanni Pierluigo (Johannes, Petrus) Aloysius, nach seinem Geburtsorte Palestrina (Praenestinus) genannt, wurde 1514 geboren. Sein Familienname soll nach E. Schelle [1])

1) Neue Zeitschr. f. M. 1864.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

„Santer“ gewesen sein. Den Unterricht erhielt er theils in seiner Vaterstadt, theils bei Goudimel zu Rom. 1551 wurde er Kapellmeister bei der Basilika S. Petri zu Rom. Sein erstes gedrucktes Werk, ein Band vier- und fünfstimmiger Messen, bewirkte seine Aufnahme unter die päpstlichen Sänger. Da jedoch in diesem Collegium nur unverheirathete Personen der Regel nach Aufnahme finden sollten, so erfolgte später wieder sein Austritt. Dagegen erhielt er die eigends für ihn fundirte Stelle eines Componisten der Kapelle mit monatlich 11 Scudi Gehalt.

Wie sich dies bei allen grossen Meistern, z. B. bei Händel und Beethoven nachweisen lässt, verfolgte auch Palestrina in seinen ersten Compositionen dieselben Wege wie sein Lehrer und seine Vorgänger. Erst 1560 schlug er mit seinen „Improperien“ eine andere Richtung ein. Diese Composition, an sich im höchsten Grade einfach, war doch von so edlem Geiste beseelt, dass sie einen durchschlagenden Erfolg errang. Papst Pius IV. erbat sich eine Abschrift und seit jener Zeit wird sie von der päpstlichen Kapelle alljährlich am Charfreitage zur Aufführung gebracht. Dieses Werk war es auch, welches die oben erwähnte Commission auf den Gedanken brachte, Palestrina zu beauftragen, durch Composition einer Messe die Lebensfrage der Kirchenmusik zu lösen.

Missa Papae Marcelli.

Palestrina unterzog sich dieser Arbeit und schrieb drei Messen, die am 28. April 1565 im Palaste des Cardinals Vitellozzi aufgeführt wurden. Die beiden ersten erhielten Beifall, die dritte dagegen riss Alle zur Begeisterung hin. Damit war die figurirte Musik der Kirche erhalten. Diese Messe, für Sopran, Alt, zwei Tenöre und zwei Bässe geschrieben, ist unter dem Namen: Missa Papae Marcelli bekannt und erregt noch heute die allgemeinste Bewunderung [1]).

Urtheile über Palestrina.

Ueber Palestrina sind alle Schriftsteller des Lobes voll. Einige dieser Urtheile sollen hier wenigstens Platz finden.

1) Sie erschien bei Schott in Mainz, herausgegeben von Dr. Proske, und führt den Namen nach dem Papst Marcellus, einem Gönner Palestrina's. Die Ausgabe enthält ausser dem sechsstimmigen Original noch eine vier- und achtstimmige Bearbeitung. Man findet sie ferner noch in Lück's „Sammlung“ 1. Thl.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Baini [1]) schreibt: „Als diese Töne (Missa Papae Marcelli) zum ersten Male in der Sixtinischen Kapelle erklangen, in jenem Heiligthum, welches Baukunst und Malerei nicht lange vorher erst verherrlicht hatten, sprangen diese Künste von ihren Sitzen, umarmten die Tonkunst als ihre ebenbürtige Schwester und grösseres Entzücken ergriff die Anwesenden, als zur Zeit Griechenlands jemals die Hörer der berühmten Tonkünstler oder dichterischen Sänger empfanden". Thibaut [2]) sagt: „Palestrina, in aller Hinsicht würdig, mit Homer verglichen zu werden, ist in seiner Art unübertrefflich und daher auch der vollendete Kirchenstil von ihm den Namen „„Palestrina-Stil"" erhalten hat". Ulibischeff [3]) meint: „Im Jahre der Gnade 1565 befahl Gott seinem Knechte Aloysius von Präneste den Choralgesang mit dem Hauche des Genius zu beleben und Aloysius erwiederte: „„Herr, dein Wille geschehe""; und der umgewandelte Kirchengesang ertönte gleich dem Chore der Engel wieder; die erhabene Kirchenmusik erschien im heiligen Strahlenkranze. Der Papst, die Cardinäle, das ganze Volk warfen sich dem Unsterblichen zu Füssen. Verneigen auch wir uns vor dem grossen Namen Palestrina, der Ehre der katholischen Kirche und dem Ruhme Italiens. Heil dem göttlichen Menschen, den Griechenland unter seine Götter erhoben hätte, wäre er einer seiner Söhne gewesen. Er kam, und die Handlanger der Harmonie machten dem Baumeister Platz; — — — der musikalische Scepter, den die Niederländer provisorisch geführt hatten, ging von diesem Zeitpunkt an in die Hände der Italiener über, um während zweier Jahrhunderte vermöge der legitimsten und am wenigsten angefochtenen Ansprüche in denselben zu bleiben." Weniger poetisch, aber desto sachgemässer, schreibt Arrey

---

1) Baini (Kapellmeister der Sixtinischen Kapelle, gest. 1842), „Ueber das Leben und die Werke Palestrina's. Uebersetzt von F. S. Kandler." Leipzig, Breitkopf & Härtel.

2) Thibaut (Professor der Jurisprudenz), „Ueber Reinheit der Tonkunst". Heidelberg, Mohr.

3) Ulibischeff, der berühmte Verfasser einer Mozart-Biographie, war russischer Staatsrath und starb 1858 zu Nischni Nowgorod in Russland.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von Dommer [1]): „Die Empfindungen, welche in der katholischen Kirche die herrschenden sein sollen, hatten einen tiefen und wahren Ausdruck gefunden, die höchste Kunst erschien als Natur, ein ächt kirchlicher Stil hatte sich entfaltet, ernst, feierlich, gross, wie alle Leidenschaftlichkeit so auch alle Künstelei ausschliessend, in tiefsinniger Tonsymbolik die Geheimnisse der Gottheit dem ahnenden Gefühle vermittelnd“.

Palestrina war ungemein fruchtbar, denn er hinterliess 36 Bände Compositionen der verschiedensten Art. Am 2. Februar 1594, nachdem er durch seinen Freund und geistlichen Führer, den heiligen Philippus Neri, zur Ewigkeit vorbereitet war, vollendete er sein ruhmreiches Leben. In seinen Sarg wurde eine Bleitafel mit der Inschrift:

„Joannes Petrus Aloysius Praenestinus — Musicae Princeps“ (Fürst der Musik)

gelegt. Seine Compositionen finden auch heute noch Beifall, wenn sie von gutgeschulten Sängern und im rechten Geiste, zumal in der Kirche, aufgeführt werden. Strebsame Musiker werden darum nicht unterlassen, Musteraufführungen zu besuchen, wozu die Generalversammlungen des Cäcilien-Vereins vielfache Gelegenheit bieten. Ausserdem sei hingewiesen auf die Leistungen des Berliner Domchors, auf die Domchöre zu Regensburg, Cöln und Münster, die Hofkapelle zu München, die Singakademien zu Berlin, Wien und Breslau, den Riedel'schen Gesangverein zu Leipzig, den Kirchenchor zu Salzungen, den Sieg-Rheinischen Lehrerverein unter Leitung des Musikdirectors Töpler zu Brühl u. s. w.

Pflegestätten ächt kirchlicher Musik.

In welcher Weise die Sänger zu Palestrina's Zeit geschult wurden, ersehen wir aus einer Art Lectionsplan, den Winterfeld [2]) mittheilt. „Die Schüler der römischen Schule waren verbunden, sich täglich eine Stunde in schweren Intonationen zu üben, eine andere Stunde wandten sie zur Uebung

Lectionsplan einer röm. Gesangschule.

---

1) Handbuch der Musikgeschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethoven's in gemeinfasslicher Darstellung. Leipzig, Grunow. 1868.

2) Zur Geschichte heil. Tonkunst. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des Trillers an, eine andere zu geschwinden Passagen, eine zur Erlernung der Literatur und noch eine andere zur Bildung des Geschmacks und des Ausdrucks. Dies war Vormittags. Nachmittags wandten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine Stunde auf den einfachen Contrapunkt, eine Stunde auf Erlernung der Regeln der Composition und auf Ausübung auf dem Papier, eine andere auf die Literatur und die übrige Zeit auf Clavier-Spiel und Composition. An freien Tagen wurden sie beim Singen in den Kirchen gebraucht, oder es wurde ihnen erlaubt, grosse Meister zu hören.“ Rechnet man zu diesen Studien noch das in Italien reichlich vorhandene vorzügliche Stimmmaterial, natürliche Anlagen und Schönheitssinn hinzu, so darf man sich nicht wundern, wenn italienische Sänger bis in die neueste Zeit sehr gesucht waren und sind.

Zeitgenossen Palestrina's in Italien.

Zugleich mit Palestrina wirkten zu Rom:

1) Ludovico da Vittoria, ein Spanier, berühmt durch sein „Populе meus“ und seine Chöre zu den Passionen;
2) Luca Marenzio (geb. 1550, gest. 1599 als päpstlicher Sänger), berühmter Madrigalist;
3) Nanini, einflussreich durch seine Schule, an welcher auch Palestrina thätigen Antheil nahm.

Aus dieser Schule gingen hervor:

1) Felice Anerio, Nachfolger Palestrina's als Tonsetzer der päpstlichen Kapelle;
2) Gregorio Allegri (geb. 1590, gest. 1652), bekannt durch sein doppelchöriges Miserere, das noch alljährlich in der Sixtinischen Kapelle während der Charwoche vorgetragen wird, und das der 14jährige Mozart nach dem Gedächtnisse niederschrieb, weil dessen Veröffentlichung verboten war.

Aus der Schule des jüngeren Nanini gingen hervor:

1) Orazio Benevoli (starb 1672), bekannt durch seine Vielstimmigkeit [1]);

---

1) Er schrieb z. B. Messen für 12 Chöre und 48 Stimmen. Die Bibliothek des „Mozarteums“ zu Salzburg besitzt eine Messe für 4 Gesang-Chöre und 4 Orchester.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2) Bernabei, starb 1690 als Kapellmeister des Churfürsten von Bayern;

3) Alessandro Scarlatti, der sich um 1700 in Neapel niederliess und dort die berühmte neapolitanische Schule gründete.

Auch die Schule Willaert's zu Venedig blühte erfreulich fort. Aus dieser gingen in dieser Periode die beiden Gabrieli (Andreas und dessen Neffe Johannes) hervor, die vielfach mit Deutschland in Verbindung standen, wie wir später sehen werden[1]). Beide waren Organisten an der St. Marcus-Kirche. Johannes, der wichtigere, wurde Mitte des 16. Jahrhunderts geboren und starb 1612. Von ihm erschienen bereits selbständige Instrumentalsachen und Orgelcompositionen. Gabrieli.

Hier muss auch genannt werden der „Vater des wahren Orgelstils", Girolamo Frescobaldi, geb. 1591 zu Ferrara. Wie Mattheson mittheilt, bildete er sich in Flandern aus und war später Organist an der Peterskirche zu Rom. Sein Ruf als Orgelspieler war so gross, dass sich 30,000 Zuhörer einfanden, als er zu Rom das erste Mal auftrat. Fugen in unserem Sinne spielte er nicht, vielmehr war sein Stil, wie alle damalige Musik, canonisch und imitirend[2]). Seine Einwirkung erstreckte sich auch auf Deutschland, indem Froberger (geb. 1635 zu Halle, gest. 1695, Hoforganist Kaiser Ferdinands III.) und J. C. Kerl (geb. 1628, gest. 1693, lebte als Organist und Kapellmeister zu München und Wien) seinen Unterricht genossen. Frescobaldi.

Die Notenschrift für die Orgel und andere harmonische Instrumente war in damaliger Zeit ganz eigenthümlich gestaltet und wurde die „deutsche Tabulatur" (von Tabula, Tafel) genannt. Ihr Wesen bestand darin, dass man die verschiedenen Stimmen in Buchstaben über einander schrieb, jedoch keine Notenlinien anwandte. Die Höhe der Töne bezeichnete man durch das grosse und kleine Al-

---

1) Vergleiche das berühmte Werk C. v. Winterfeld's: Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin, Schlesinger. 3 Bände

2) Vergl. „Orgelstücke in den alten Kirchentonarten" von B. Kothe und die Sammelwerke von Fr. Commer.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

phabet und durch Striche, welche über die kleinen Buchstaben gezogen waren. Von dieser Tabulatur schreibt sich unser Gebrauch her, die Octaven als grosse, kleine, ein- zwei- drei-gestrichene u. s. w. zu bezeichnen. Nur besteht der Unterschied, dass wir die Octaven von *C—c* zählen, während man damals in der Regel von *A—a*, auch wohl von *H—h*, oder von *F—f* zählte, wobei wahrscheinlich der Umfang der Instrumente bestimmend war. Erhöhte Töne wurden durch ein dem Buchstaben angehängtes Häkchen bezeichnet; *des* und *es* schrieb man als *cis* und *dis* u. s. w. Um die Zeitdauer zu bestimmen, schrieb man folgende Zeichen über die Buchstaben der einzelnen Stimmen: · = ▭; | = ◇; ⌈ = ◈; ⌈ = ♦; ⌈ = ♦; ⌈ = ♦. Anstatt der Zeichen ⌈ ⌈ findet man wohl auch ⌈ ⌈ . Kamen mehrere Viertel, Achtel u. s. w. hinter einander, so verband man sie auf ähnliche Weise, wie es heute bei den Achteln und Sechzehntheilnoten geschieht (Vergl. Beilage Nr. 18). H. Bellermann giebt in seinem „Contrapunct“ [1]) (Beilage I) in Facsimile eine Fantasie für Orgel in dieser Tabulaturschrift, welche ein recht anschauliches Bild davon bietet. Diese Notirungsweise war umständlich, aber nicht so schwer wie die Mensural-Notenschrift.

§. 8. Orlando Lassus [2])

und die deutsche Musik während des 16. Jahrhunderts.

Orlando Lassus (eigentlich Roland de Lattre) war der letzte grosse Meister der niederländischen Schule und Zeitgenosse Palestrina's. Geboren 1520 zu Mons im Hennegau, machte er in seiner Jugend grosse Reisen, wurde mit 21 Jahren Kapellmeister zu Rom, besuchte später England, Frankreich, Holland und kam 1557 nach München, wo er 1562 Oberkapellmeister des Herzogs Albert V. wurde. In dieser früher von Senfl bekleideten Stellung blieb er bis zu seinem 1595

---

1) Berlin, Springer. 1862.

2) Vergleiche: Heinrich Delmotte, biographische Notiz über Roland de Lattré übersetzt und mit Anmerkungen versehen von S. W. Dehn. Berlin 1837.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeneművészeti Főiskola Budapest

erfolgten Tode. Die Münchener Kapelle war damals die bedeutendste in Europa, denn sie zählte gegen 90 Sänger und Instrumentalisten. Unter so günstigen Verhältnissen entwickelte Lasso sein grosses Genie. Thibaut sagt von ihm: „Er steht in vielen uns erhaltenen Werken (die sich vielleicht in 60 Folianten nicht zusammen drucken liessen[1]) als ein Riese vor unseren Augen, mächtig, ruhig ernst, zart und innig, wie es nur die Kirche verlangen kann!“ Und der grosse und geniale Kunstkenner Canonicus Dr. Proske urtheilt: „Orlandus de Lassus ist ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besass eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, dass er stets mit sicherer Hand erfasste, was er für sein Tongemälde bedurfte. Von dem Contemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangweise fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg. Gross im Lyrischen und Epischen würde er am grössten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit diese Musikgattung besessen hätte. Gross in der Kirche und Welt hatte Lassus das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, dass es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag und man das speciell Italische, Niederländische, Deutsche oder Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte“.[2])

Lassus verfiel zuletzt in Geistesschwäche und tiefe Melancholie. Er liegt in der Kirche der Franziskaner begraben, wo ein Denkmal seinen Ruhm verkündet. Der kunstsinnige König Ludwig I. errichtete ihm ein ehernes Prachtdenkmal zu München.

Ausser Lassus wirkten in Deutschland zu damaliger Zeit noch:

1) Jacobus Gallus (Hand'l, Händ'l), geboren in Krain Gallus.

---

1) Viele seiner Werke sind enthalten in „Musica divina“, Regensburg, Pustet. Die 7 Busspsalmen, herausgegeben von Dehn, erschienen bei Bahn in Berlin. Desgleichen veröffentlichte Fr. Commer viele in seiner Musica sacra. Berlin, Bahn. Zahlreiche Manuscripte besitzt die Münchener Bibliothek.

2) In ähnlicher Weise war später Mozart universell.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

1550, wurde Kapellmeister des Bischofs Stanislaus Powlowsky zu Olmütz, darauf Kapellmeister Kaiser Rudolph's II. zu Prag, und starb 1591 im 41. Jahre seines Lebens. Gallus wurde hochgeehrt und steht den italienischen Meistern würdig zur Seite. Am bekanntesten ist wohl sein berühmtes: „Ecce quomodo moritur justus“[1])

Hasler. 2) Hans Leo Hasler, geb. 1564 zu Nürnberg, studirte zu Venedig unter Andreas Gabrieli, schloss dort innige Freundschaft mit Johann Gabrieli und kam dann als Organist in die Kapelle des Grafen Fugger zu Augsburg und später an den Hof Rudolph's II. zu Prag, wo er 1612 starb. Seine zahlreichen Compositionen zeichnen sich durch Liebreiz und deutsche Innigkeit aus, sind durch Dr Proske's „Musica divina“ in neuerer Zeit sehr bekannt geworden und werden überall gern gesungen und gehört. Hasler galt auch als der beste Organist seiner Zeit. Er schrieb ausser Kirchensachen noch Canzonette und Madrigale.

3) Gregor Aichinger, geb. zu Regensburg um 1565, war Priester und Organist in der Fugger'schen Kapelle zu Augsburg, wo er gegen 1620 starb. Seine Ausbildung genoss er in Italien, wahrscheinlich bei Gabrieli. „Aichinger und Hasler“, sagt Proske, „bildeten die schönste Zierde dieses kunstsinnigen Hofes. Ueberragte ihn Hasler gleich an Geist und Originalität, so hatten beide Meister doch dieses gemein, die Gediegenheit deutscher Kunstelemente mit den veredelten Formen italischen Geistes und Geschmackes, dessen herrlichste Blüthe sich damals in Rom und Venedig entfaltet hatte, in sich vereinigt und namentlich eine freiere Melodik und fliessendere Harmonik in ihren Werken ausgeprägt zu haben.“ Verschiedene Werke befinden sich in „Musica divina“.

Eccard. 4) Johannes Eccard. Er wurde 1553 zu Mühlhausen an der Unstrut geboren, genoss den Unterricht von Orlandus Lassus, war bei Fugger in Augsburg in Diensten, wurde 1599 Kapellmeister zu Königsberg und starb 1611 zu Berlin. Berühmt und klassisch sind seine Bearbeitungen deutscher Kirchenlieder, die noch heute von unseren Singakademien als

---

1) Die „Musica divina“ Bd. II enthält viele Motetten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wahre Perlen der Gesangsliteratur geschätzt und durch zahlreiche Aufführungen geehrt werden. Eine neue Ausgabe derselben veranstaltete in neuester Zeit Teschner zu Berlin. Der Nachfolger Eccard's in Königsberg war Stobbäus, auch ein um die Pflege des Kirchengesanges hochverdienter Mann.

5) Michael Praetorius. Derselbe wurde 1571 zu Creuzberg in Thüringen geboren, war später Prior des Stiftes Ringelheim, seit 1604 Kapellmeister am braunschweigischen Hofe und starb 1621 zu Wolfenbüttel. Er ist berühmt als Tonkünstler und noch mehr als Gelehrter. Als Musiker machte er sich verdient durch Sammlung und Bearbeitung von Kirchenliedern und Kirchenmusikalien, die 2000 übersteigen. Weltruhm erwarb ihm sein theoretisches Werk: „Syntagma musicum", welches in geschichtlicher Beziehung sehr wichtig ist. Praetorius.

Von der Entwickelung des protestantischen Kirchenliedes während dieser Zeit wird später die Rede sein.

§. 9. Entwickelung des musikalischen Dramas.

Oratorium und Oper.

Während bis jetzt fast alle Musik im Dienste der Kirche stand und sich vorzugsweise um das Messopfer und den Messtext als Mittel- und Schwerpunkt gruppirte, sehen wir von nun an die Musik ausserhalb der Kirche zwei verschiedene Wege einschlagen, von denen der eine zum Oratorium, der andere zur Oper führte. Keime dazu waren bereits vorhanden in der Liturgie der Kirche und in den geistlichen Schauspielen (Mysterien) des Mittelalters.

Die schönen und erhebenden Ceremonien der katholischen Kirche enthalten an sich schon ein dramatisches Element in idealer Form. Ich erinnere nur beispielsweise an die allmälige Enthüllung des Kreuzes am Charfreitage, während der Priester dreimal mit jedesmal erhöhter Stimme singt: „Ecce lignum crucis in quo salus mundi pependit", und der Chor in gleicher Weise antwortet: „Venite, adoramus", sowie an die daran sich schliessende Verehrung des heil. Kreuzes während vom Chore das „Populе meus" in der Composition von Palestrina, Vittoria oder Bernabei erklingt. Das ist eine tiefergreifende, dramatische Scene. Ebenso erinnere ich an die Prozession am Palm- Dramatische Keime in der Liturgie.

ZENEAKADÉMIA

sonntage und an die Auferstehungsfeierlichkeit. Dieses musikalisch-dramatische Element tritt noch deutlicher hervor bei Absingung der Passion. Ein Priester recitirt im Choraltone die Erzählung des Evangelisten, ein anderer die Reden des Heilands, ein dritter die der übrigen Personen während der Chor die Repräsentation des Volkes übernimmt, wobei die von Vittoria und Gallus componirten kurzen Chorsätze sich als sehr wirksam erweisen. Man weiss in neuester Zeit so viel von den Leit-Motiven Richard Wagner's zu sprechen — nun, hier bei dieser schmucklosen Choral-Composition des grauen Alterthums sind diese Leitmotive bereits angewandt.

Mysterien.

Schon im Mittelalter erkannte man, dass geistliche Schauspiele dem Volke Belehrung und Erbauung gewähren und führte solche in der Kirche auf, wovon sich Spuren bereits im 9. Jahrhundert nachweisen lassen[1]). Den Stoff boten das Leben Jesu, insbesondere seine Geburt, sein Leiden und Sterben, das Leben Mariä und der Apostel, die Parabel von den thörichten Jungfrauen u. s. w. Auch das Volk betheiligte sich dabei durch Vortrag deutscher Gesänge, wovon namentlich „Christus ist erstanden" (12. Jahrhundert) und „Also heilig ist der Tag" anzuführen sind[2]).

Als sich aber Unzuträglichkeiten dabei herausstellten, wurden diese beliebten geistlichen Schauspiele ausserhalb der Kirche im Freien aufgeführt. Ein Ueberbleibsel derselben ist das in Folge eines Gelübdes alle zehn Jahre stattfindende Passionsspiel zu Ober-Ammergau in Bayern, über welches die ersten Kunstautoritäten, wie Devrient[3]), das höchste Lob aussprechen und zu welchem Hunderttausende aus allen Theilen Deutschlands und selbst aus fremden Ländern[4]) sich drängen.

---

1) Mone, Schauspiele im Mittelalter. Carlsruhe 1846.

2) Die Einflechtung von Chorälen in die Passionen von Bach, sowie bei den Oratorien von Mendelssohn u. A. beruht offenbar auf diesem Vorgange.

3) Eduard Devrient, das Passionsschauspiel zu Ober-Ammergau. Leipzig 1851. Desgleichen erschien darüber eine Schrift von Ludwig Clarus. 1860.

4) Die letzte Aufführung (1871) besuchte z. B. der Prinz von Wales, der englische Thronfolger.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nachdem aber das Schauspiel aus der Kirche verwiesen war und durch Laien ausgeführt werden musste, verlor es durch Beimischung von weltlichen Volksliedern, von derbkomischen und satyrischen Scenen (durch den stereotypen „Hanswurst“) immer mehr seinen geistlichen Charakter: aus dem ursprünglich belehrenden und erbauenden Zwecke wurde ein blos unterhaltender.

Oratorium des heil. Phil. Neri.

Um für die geistlichen Schauspiele einen Ersatz zu schaffen, kam der heil. Philippus von Neri (1515—1595) auf den Gedanken, Erbauungsstunden mit Musik abzuhalten, zu welchem Zwecke er sich mit Kapellmeister Animuccia und nach dessen Tode mit Palestrina vereinigte. Diese componirten für jene Erbauungsstunden vierstimmige und einstimmige Gesänge über biblische Texte, wovon in den Jahren 1650 und 1670 zwei Sammlungen unter dem Namen „Laudi“ zu Rom veröffentlicht wurden.

Diese Stücke wurden vor und nach der geistlichen Betrachtung gesungen und man nannte solche Aufführungen „Oratorien“, weil sie in einem Betsaale (Oratorium) stattfanden. Dies ist der Ursprung einer Musikgattung, die mit demselben Namen bezeichnet wird, weil sie zwei wesentliche Momente mit jenen Aufführungen gemein hat, nämlich biblischen Text und Ausschliessung der sichtbaren Darstellung. Allerdings hatte die Musik in Bezug auf die Ausdruckfähigkeit des Einzelgesanges noch grosse Fortschritte zu machen (aller Kunstgesang war ja bis dahin mehrstimmiger Contrapunkt), aber der Weg war gebrochen und die ganze Richtung der Zeit drängte zu diesem Ziele, zur Entfesselung des Individuums.

Monodie.

Als Componisten, welche die Monodie (Einstimmigkeit) und den ariosen Stil anbahnten, müssen genannt werden der Deutsche Kapsberger, der in Rom lebte und die Hymnen Papst Urban's VIII. einstimmig componirte uud der Priester Viadana (1565—1644), der in Mantua Kapellmeister war. Derselbe wurde durch den Umstand, dass ihm öfter die ausführenden Kräfte fehlten, auf den Gedanken gebracht, drei-, zwei- und einstimmige Stücke zu schreiben und die fehlende Harmonie durch die Orgel zu ersetzen, zu welchem Zwecke

ZENEAKADÉMIA

er einen fortlaufenden Orgelbass (Basso continuo) unterlegte. Dies hat Veranlassung gegeben, Viadana als Erfinder des Generalbasses anzusehen,was jedoch ungenau ist. Das erhellt

Generalbass. aus der Thatsache, dass jene Stücke, die 1602 unter dem Titel „Geistliche Concerte“ erschienen, keine Bezifferung enthalten, während dies bei der zwei Jahre früher erschienenen Oper „Euridice“ von Peri der Fall war. Einer der Ersten, welcher Generalbassspiel ordentlich lehrte, war Agazzari, ein Schüler Viadana's, geb. 1578 zu Siena und gest. 1640. Er schrieb theoretische Werke, Motetten, Madrigale und eine dramatische Composition.

Um die Ausbildung des Oratoriums machten sich insbesondere verdient:

Carissimi. 1) Giacomo Carissimi, der 1604 in San Marino geboren wurde und in Rom seine Ausbildung genoss. Mit 20 Jahren war er Kapellmeister zu Assisi. 1628 kehrte er nach Rom zurück, wo er bis an sein Lebensende, 1674, die Kapellmeisterstelle an der St. Appollinarius-Kirche des germanischen Collegs inne hatte. Das Hauptverdienst desselben bestand darin, dass er die Cantate zu einer Art dramatischer Scene mit Recitativen, Arien und Chören ausbaute. Er verstand es, seine Stimmen mit grosser Gewandtheit zu schreiben, so dass sie sehr leicht ausführbar waren. Lobte man das, so pflegte er zu sagen: „O wie schwer ist es, so leicht zu sein“. Von seinen Oratorien (Cantaten) war bis in die neueste Zeit wenig bekannt, ja man hielt sie für verloren (Kiesewetter). Dieselben befanden sich bei Auflösung des Jesuitenordens 1773 in der genannten Kirche und wurden verschleudert. Ein Canonicus kaufte für eine Kleinigkeit 3000 Pfund Musikalien, aber die Werke von Carissimi waren nicht dabei. Mattheson gedenkt in seiner „Musikalischen Ehrenpforte“ 1740 des Oratoriums „Salomo“ und rühmt es als ungemein rührend und reizend; Kircher spricht in seiner „Musurgia universalis, Roma 1650“ von dem Oratorium „Jephta“ mit Bewunderung. Nun ist es dem Musikgelehrten Fr. Chrysander gelungen, 11 solcher Werke in Abschrift zu erlangen, wovon bis jetzt in den „Denkmälern der Tonkunst“ die Oratorien: Salomo, Belzazar, Jonas und Jephta in der Originalgestalt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

veröffentlicht wurden. Das Verdienstliche dieses Unternehmens ist um so höher anzuschlagen, als bis jetzt diese wichtige Entwickelungsperiode in ein verhängnissvolles Dunkel gehüllt war. Gleiches Verdienst erwirbt sich Professor Riedel in Leipzig durch Vorführung solcher Werke[1]).

Legrenzi.

2) Legrenzi (1625—1690), war Kapellmeister von S. Marco zu Venedig. Er bildete das Recitativ aus und gab der Arie eine bestimmtere Form, so dass sie sich wesentlich von dem Recitativ unterschied.

Schütz.

3) Heinrich Schütz (nach der Sitte jener Zeit Sagittarius genannt) war 1585 im Voigtlande geboren, kam als Singknabe in die Hofkapelle des Landgrafen von Hessenkassel und bezog 1607 die Universität Marburg, um die Rechte zu studiren. 1609 schickte ihn der Landgraf nach Venedig, um sich bei Johann Gabrieli in der Musik auszubilden; 1615 erfolgte seine Anstellung als Kapellmeister zu Dresden, wo er bis zu seinem 1672 erfolgten Tode wirkte. Er verpflanzte zuerst das musikalische Drama (Oper) nach Deutschland. Ausser vielen Kirchensachen schrieb er die Oratorien: „die sieben Worte“, vier Passionen[2]), und ein Auferstehungsoratorium. In diesen religiös-dramatischen Werken finden wir bereits die Form, welche das Oratorium im Grunde noch heute besitzt. Schütz ist also der Vorläufer von Händel und Bach. Derselbe war übrigens ein edler Charakter und darum eine erfreuliche Künstlergestalt.

Während die Componisten Kapsberger, Viadana u. A. den ariosen Stil und das Recitativ ausbildeten, beschäftigten sich die Gelehrten viel mit griechischer Literatur. Die überschwänglichen Lobsprüche, welche dem griechischen Drama in Verbindung mit Musik gezollt wurden, erregte in ihnen den Wunsch, ähnliche Werke zu besitzen

Erste Oper.

---

1) Am 6. April 1873 führte er z. B. auf: „Jephta“ von Carissimi mit deutscher Uebersetzung von Gugler und nach einer Bearbeitung von Im. Faisst; ferner: „die sieben Worte“ von Heinrich Schütz, neu herausgegeben von C. Riedel (Leipzig, Fritzsch). Weiter enthielt das Programm: Toccata von Seb. Bach, Fuge von Frescobaldi, „O Lamm Gottes“ von Eccard. Allen Respect vor solch' einem Pionier der Kunst!

2) Eine dieser Passionen wurde ebenfalls durch Prof. Riedel zur erfolgreichen Aufführung gebracht und veröffentlicht bei Fritzsch in Leipzig.

ZENEAKADÉMIA

und zu schaffen. Man versuchte sich zuerst mit einzelnen Scenen, woran sich auch Vincentio Galilaei, der Vater des berühmten Mathematikers, betheiligte. 1590 trat Emilio del Cavaliero mit einem vollständig in Musik gesetzten Schauspiel „Il Satiro“ hervor. Als eigentlichen Erfinder des neuen Musikstiles ist jedoch nach Winterfeld Jacob Peri anzusehen. Von ihm wurde 1590 mit grossem Beifalle das Schauspiel „Daphne“ aufgeführt. Dadurch ermuntert schrieb er zur Vermählungsfeier der Maria Medizis mit Heinrich IV. von Frankreich „Euridice“. Ueber diese Oper giebt Rochlitz folgende Beschreibung: „Man hat sich die Solopartieen, aber gewissermassen auch die Chöre und mithin das Ganze als bloss in musikalischer Declamation gehalten zu denken. Selbst die ariosen Stellen treten wenig aus dieser Gesangsform heraus, und die Chöre nähern sich ihr, so weit Chorgesang, für diese Form noch ziemlich ungelenk gehandhabt, es hat zulassen wollen. Da die Instrumentalbegleitung damals überhaupt noch so einfach, und in dem Masse blosse Unterstützung des Gesanges war, dass die Meister in ihren Partituren sie meistens gar nicht aufzeichneten, sondern höchstens die Instrumente benannten, welche da oder dort vorzugsweise angewendet werden sollten, und hernach die gesammte Instrumentation bloss in Stimmen ausschrieben: so enthält die Partitur nichts von ihr als einen und zwar spärlich bezifferten Bass; ja, bei den Chören fehlt auch dieser, als aus der Singstimme des Basses sich von selbst ergebend. Die Modulation durch das ganze Werk ist bis zum Uebermasse einfach. Es herrscht in ihm durchgängig die Tonart G moll; nur hin und wieder, wie im Vorübergehen, zeigen sich noch G dur, C moll und D moll. Wenn die Vorstellung dieser Euridice nicht durch Wechsel an Dekorationen, durch eingeschobene Tänze und anderes Schaugepränge unterbrochen worden ist, so kann sie kaum über eine halbe Stunde gedauert haben. Es findet keine Abtheilung nach Akten und Scenen statt; überall schliesst das Eine sich an das Andere an. — Es ist der Oper ein einleitender Prolog in sieben Strophen vorangestellt. Auch dieser wird gesungen; und zwar von einer Sopranstimme, und wieder in G, jedoch in G dur! Es wird also die Consequenz bis

Schilderung der Oper: Euridice.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auf den Prolog ausgedehnt und namentlich angenommen: alle hier sich zeigenden Personen sind ideelle und besitzen keine andere Sprechart als die gleichfalls ideelle des Gesanges."

Perti selbst theilt mit, dass die Begleitung, welche hinter der Scene gespielt wurde, aus einem Clavicembalo, einer Cither, einer Violine, Lyra und Laute bestand.

Dass diese Art der Musik für unsere Ohren nichts weniger als angenehm sein würde, leuchtet nach der vorstehenden Schilderung wohl ein. Wenn sie aber trotzdem bei den Zeitgenossen grossen Beifall fand, so erklärt sich dies durch die Neuheit der Sache, durch die prachtvolle Ausstattung, durch das Zusammenwirken von Poesie, Musik, Schauspielkunst und Tanzkunst, endlich dadurch, dass man glaubte, das Ideal der Gelehrten, die griechische Musik, verwirklicht zu haben. Für das letztere spricht ziemlich deutlich der Umstand, dass die berühmten Componisten jener Zeit sich vorerst fern davon hielten, so dass die Richtung mehr von gelehrten Dilettanten gefördert wurde.

Zur Ausbildung der Oper trugen wesentlich bei:

1) Claudio Monteverde, geb. zu Cremona 1568, zuletzt bis zu seinem 1643 erfolgten Tode Kapellmeister zu Venedig. Während seine zahlreichen Kirchencompositionen nicht Palestrina's ideale Höhe erreichen, bezeichnen seine Madrigale und Opern einen Fortschritt. Hier strebte er nach scharfem Ausdrucke der Gefühle und namentlich in der Darstellung starker Leidenschaften ist er von keinem Vorgänger und Mitlebenden überflügelt worden. Hierzu benutzte er die Dissonanzen, die er zu Tonverbindungen verwandte, die selbst heute noch als gewagt erscheinen. Vieles davon ging freilich in die moderne Musik über. Er liess die kleine Septime frei eintreten, benutzte den Tritonus (also übermässige Quart und verminderte Quint), liess mehrere Dissonanzen als Vorhalte liegen (die Secunde, Quart und Septime, die None und Septime), gebrauchte die Wechselnote u. s. w. Sein Orchester war bereits weit stärker als das von Perti, denn es bestand aus 2 Clavicembali, 2 Contrabassi da Viola, 10 Viole da brazzo, 1 Arpa doppia, 2 Violini piccoli alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organi di legno, 3 Bassi da gamba, 4 Tromboni, 1 Regal,

Freier Gebrauch der Dissonanzen.

Besetzung des Orchesters.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

2 Cornetti (Zinken), 1 Flautino, 1 Clarino mit 3 Trombe sordine. Die Ouverture, damals Toccata genannt, sollte vor dem Aufziehen des Vorhanges dreimal mit allen Instrumenten ausgeführt werden. Sie bestand in einer Art Intrade, welche nicht von dem Tone *C* weicht.

Scarlatti.

2) Alessandro Scarlatti. Er lebte etwa in den Jahren von 1650—1725 und ist der Gründer der neapolitanischen Schule, während er Zögling der römischen Schule unter Carissimi war. Seine Thätigkeit für Kirche, Kammer und Oper grenzt an das Unglaubliche. Er soll geschrieben haben: eine grosse Anzahl Motetten, Psalmen und geistliche Concerte, 200 Messen, 7 Oratorien, 1 Passion, 100 Opern und etwa 500 Cantaten. Während er sich in seinen Kirchencompositionen mehr dem „erhabenen Stile“ anschliesst, bahnt er in den weltlichen Stücken den „schönen Stil“ an, der dann unter Haydn, Mozart und Beethoven sich so herrlich entfaltete. Er war der erste, welcher für seine Opern statt des gesungenen Prologes oder statt des dreimaligen Tusches eine Ouverture für Orchester schrieb und diesem auch in der Begleitung eine grössere Selbständigkeit gab. Ihm wird auch die Begleitung des Recitativs durch Instrumente, so wie die Dreitheiligkeit der Arie zugeschrieben, ohne dass dies jedoch nachgewiesen ist. Kiesewetter urtheilt über ihn: „Alessandro Scarlatti war unstreitig einer der grössten Meister aller Zeiten; gleich gross in den Künsten des höheren Contrapunktes, wie in der dramatischen Recitation, in Erfindung von Melodien des edelsten und grossartigsten, zugleich treffendsten Ausdruckes, und einer freien, immer sinnigen Begleitung von Instrumenten. In jeder dieser Gattungen Reformator, kann man von ihm sagen, dass er sein Zeitalter um ein Jahrhundert überflügelt hat.“

Seine Schüler Leo und Durante setzten die Bestrebungen ihres Meisters fort.

Die Oper in Deutschland.

In Deutschland wurde die erste Oper durch Heinrich Schütz eingeführt. Es war die bereits genannte Oper „Daphne“ von Perti, welche 1627 zu Torgau bei der Vermählung des Landgrafen von Hessen zur Darstellung gelangte. Die in Deutschland, namentlich zu Wien, Berlin und München gegebenen Opern waren alle italienisch. Die eigentliche Wiege der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

deutschen Oper ist Hamburg, wo durch den Musikdirector Keiser gegen 116 Opern mit deutschem Texte geschaffen und aufgeführt wurden[1]).

Als deutscher Operncomponist jener Zeit muss noch genannt werden Johann Joseph Fux, geb. 1660 in Steiermark, der durch 40 Jahre Kapellmeister zu Wien war. Berühmt ist derselbe durch sein theoretisches Werk: „Gradus ad Parnassum“, in welchem er den älteren Contrapunkt lehrt und das in mehrere Sprachen übersetzt wurde. Als neue Bearbeitung desselben kann gelten H. Bellermann's „Contrapunkt“ Berlin, Springer 1862.

Geigenbaukunst.

Mit der Ausbildung und Ausbreitung der Oper und der Instrumentalmusik hing die Vervollkommnung der Instrumente genau zusammen. Namentlich die Geigenbaukunst stand im 17. Jahrhundert in höchster Blüthe. Es lebten in Cremona zwei Familien, deren Instrumente heute mit 1000—3000 Thlr. bezahlt werden; nämlich die Familie Amati (Antonio Amati 1592—1619, und Nicolo Amati 1662—92) und die Familie Guarneri (Andrea G. und Pietro G.) Desgleichen war berühmt Antonio Stradivari (1644—1725). In Deutschland blühte der Tyroler Jacob Stainer 1650—72.

Um die Ausbildung des Violinspiels machten sich verdient[2]):

1) Archangelo Corelli, geb. 1653, gest. 1713 zu Rom Derselbe gilt als Begründer des kunstmässigen Violinspiels und als erster klassischer Componist der instrumentalen Kammermusik[3]). Sein Spiel glänzte weniger durch Fertigkeit als durch einen edlen, gefühlvollen Ton.
2) Giuseppe Tartini, geb. in Istrien 1692, lebte zu Padua (gest. daselbst 1770), zeichnete sich durch eine energische Bogenführung und durch grosse Fertigkeit in Doppelgriffen und im Triller aus. Seine berühmte „Teufelssonate“ wird noch heute in Concerten gespielt.

---

1) Vergl. E. O. Lindner, „Zur Tonkunst“, Berlin, Guttentag, erster Abschnitt: die Entstehung der Oper.

2) Ausführliches bietet hierüber das Werk von Wasielewski „Die Violine und ihre Meister“.

3) Die „Denkmäler der Tonkunst“ bringen in der 3. und 7. Abtheilung Werke (Sonaten) von Corelli.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

3) Giovanni Viotti, geb. 1753, hatte einen starken, vollen Ton, grosse Fertigkeit, Reinheit und Präcision und übertrug die durch J. Haydn ausgebildeten Instrumentalformen auf das Violin-Concert. Seine bedeutendsten Schüler waren Rode, Kreutzer und Pixis.

Während aber in Italien das Dreigestirn Corelli-Tartini-Viotti glänzte, war man auch in Deutschland thätig. Als ältester Tonsetzer und Virtuos ist zu nennen F. H. Biber, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Salzburg als Kapellmeister lebte[1]). Desgleichen sind zu erwähnen die Böhmen Gebrüder Franz und Georg Benda, von denen letzterer 1742 Mitglied der königl. Kapelle zu Berlin war.

Als Fortsetzung der italienischen Schule erscheint Nicolò Paganini, geb. 1784, der durch leidenschaftliches, originelles Spiel und eine bis dahin unerhörte Beherrschung der Technik die musikalische Welt berauschte, gleichwie es später Liszt als Clavierspieler that. Als sein Erbe gilt heute Sivori.

In Deutschland war es Louis Spohr, geb. zu Braunschweig 1784, gest. 1859 als Kapellmeister zu Cassel, der die neuere deutsche Schule begründete. Ein grosser, edler Ton, zarte Empfindung und streng methodische Technik charakterisiren sein Spiel. Sein Schüler Ferd. David wirkt segensreich als Lehrer am Conservatorium zu Leipzig. In gegenwärtiger Zeit gipfelt wohl die Kunst des klassischen Violinspiels in Jos. Joachim (geb. 1831 in Ungarn), und Jean Becker geb. zu Mannheim, dem Begründer des Florentiner Quartettvereins. Ihnen nahe stehen auch Wilhelmj aus Wiesbaden, Eduard Singer in Stuttgart, Johannes Lauterbach in Dresden, Jos. Hellmesberger in Wien.

§. 10. Die Kirchenmusik während des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

Die Kirchenmusik, welche mit Palestrina und seinen Zeitgenossen in Italien und Deutschland ihren Höhepunkt erreicht hatte, kam im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts be-

1) Ferd. David's „die hohe Schule des Violinspiels", Leipzig, Breitkopf und Härtel, enthält in ihren 20 Heften auch Sonaten von Biber. Ausserdem auch noch von Bach, Benda, Corelli, Händel, Tartini u. s. w.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

reits in Rückgang und zwar in dem Grade, als die Oper Fortschritte machte. Allerdings hielten die Meister Scarlatti, Durante u. a. bei ihren Kirchencompositionen an dem Palestrinastile fest; nach und nach verliess man aber diese Richtung, benutzte ausser der Orgel zur Begleitung des Gesanges verschiedene andere Instrumente und führte alle Neuerungen, die in der Oper durch den Reiz der Neuheit so Grosses wirkten, auch bei der Kirchenmusik ein. Mit einem Worte: Wie früher die weltliche Musik Form und Inhalt von der Kirchenmusik lieh, so ging jetzt die Opernmusik in die Kirchenmusik über. Vielfach mag dies wohl unbewusst geschehen sein, doch that man dies auch bona fide absichtlich. „Da in der Oper“, so schloss man, „als dem galantesten Stücke der Poesie, die göttliche Musik ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lasse, so wäre doch um so mehr Veranlassung, der direct zu Gottes Ehre und Verherrlichung bestimmten Kirchenmusik eine ähnliche Vortrefflichkeit angedeihen zu lassen“ (Mattheson).

Verfall der Kirchenmusik.

Als Musiker, welche dem edlen Kirchenstile auch während dieser Zeit huldigten, sind zu nennen:

1) Antonio Lotti, geb. 1665, war Organist bei St. Markus zu Venedig, und starb 1740.
2) Ottavio Pitoni, geb. 1657, war Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom und starb 1743.
3) Pompejo Cannicciari, wurde 1709 Kapellmeister zu Rom und starb 1744.
4) Casciolini, lebte Anfang des 18. Jahrhunderts und gehört der römischen Schule an.
5) Martini, geb. 1706 zu Bologna gest. 1784, der grösste Musikgelehrte seiner Zeit, bekannt durch sein Verhältniss zu Mozart.

In Deutschland sind zu nennen:

1) Joh. Hermann Schein, geb. 1586 bei Meissen, Cantor der Thomasschule zu Leipzig, starb 1630.
2) Johann Rosenmüller, lebte zu Leipzig und Venedig und starb daselbst 1682.
3) Andreas Hammerschmidt, geb. 1611 zu Brix in

ZENEAKADÉMIA

Böhmen, war Organist zu Zittau bis zu seinem 1675 erfolgten Tode.

4) Heinrich Albert, ein Neffe von Heinrich Schütz, warDichter und Componist geistlicher Lieder.

Von den unter 1—5 angeführten Componisten findet man zahlreiche Beispiele in „Musica divina“. Den deutschen Componisten begegnen wir häufig in protestantischen Choralbüchern.

Uebergang zum neuen Tonsystem.

Diese Periode der Musikgeschichte ist noch dadurch merkwürdig, dass sich in ihr der Uebergang vom alten Tonsysteme zu unserem heutigen anbahnte und zum Theil vollzog.

Der gregorianische Gesang war, wie wir wissen, auf den 8 resp. 12 Kirchentonarten aufgebaut und bewegte sich rein diatonisch, nur wenn *f* in unmittelbarer Verbindung mit *h* erschien, sang man nicht *h* sondern *b* mollis. Die dorische Tonart kannte also keinen Leitton *cis*, sowie die mixolydische und äolische kein *fis* und *gis*. Als man aber die Harmonie ausbildete, brauchte man jene Leittöne, um befriedigende Schlüsse bilden zu können und wendete sie in der Harmonie, nicht aber in der Melodie, an. Man schrieb diese Erhöhungszeichen in der Regel über die Noten.

In der zweiten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fanden diese Halbtöne Eingang in die Melodie, man verliess auch nach und nach die frühere, jeder Tonart eigenthümliche Modulationsweise, und so entstand ein Schaukelsystem zwischen den alten und neuen Tonarten, wovon noch Spuren in den Werken von Bach und Händel, obwohl spärlich, anzutreffen sind. Nach dieser Zeit, namentlich mit Beginn der Periode Haydn und Mozart, ist das alte System vollständig beseitigt.

Ob damit für die Kirchenmusik ein Gewinn erzielt wurde, ob man noch heute, wie Einige verlangen, die alten Tonarten bei Kirchencompositionen anwenden solle, lasse ich hier unerörtert, kann aber mein Bedauern darüber auszusprechen nicht unterlassen, dass uns die grossartig-schöne phrygische Tonart verloren gegangen ist. Jedenfalls aber müssen die Choräle inden alten Kirchentonarten streng jenem Systeme gemäss bearbeitet werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 11. Händel und Bach.

Es wäre eine durchaus irrige Meinung, wollte man annehmen, dass epochemachende Künstler gleichsam riesengross aus der Erde hervorwachsen. Die Sache verhält sich vielmehr so, dass diese gottbegnadigten Genies das durch den Bienenfleiss talentvoller Vorgänger erworbene Wissen und Können in sich aufnehmen, verarbeiten, geistig verklären und durch kühne Wagnisse einen Schritt weiter führen. Die Entwickelung der Kunst ist darum eine durchaus stufenweise, jede Generation tritt das Erbe der vorangegangenen an, erhält dadurch einen weiteren Gesichtskreis und glaubt den Gipfel der Kunst erreicht zu haben.

So sahen wir, um einen Rückblick zu thun, Gregor's Riesengeist die Epoche liturgischen Chorals zum Abschluss bringen. Der Contrapunkt, der unter Hucbald und Guido dem Lallen oder den ersten Schritten eines Kindes glich, der durch die Niederländer bis zur seelenlosen Künstelei übertrieben wurde, wird durch Palestrina durchgeistigt und als „Palestrinastil“ zum Abschluss gebracht. Darauf entwickelte sich der dramatische Einzelgesang und die Instrumentalmusik, ebenfalls von höchst primitiven Versuchen ausgehend, in zwei Richtungen zum Oratorium und zur Oper hin. Da erstehen Mitte des 18. Jahrhunderts zwei Titanen, welche das bis jetzt aufgehäufte Material zu Kunstwerken verarbeiten, die für lange Zeit für das Oratorium massgebend sein werden. Und die Zeit ist nicht fern, wo die Oper, das Quartett und die Symphonie ihre Schöpfer finden.

1) Georg Friedrich Händel.

Händel.

Derselbe wurde am 24. Februar 1685 zu Halle geboren und war der Sohn eines Wundarztes. Seine Ausbildung erhielt er durch den Organisten Zachau zu Halle von 1692—98. Hierauf wurde er Mitglied der Theaterkapelle zu Hamburg unter Keiser, zeichnete sich bereits als Orgelspieler aus und trat mit Compositionen hervor. 1709 und 1710 besuchte er Italien und glänzte dort als Operncomponist und als Clavier- und Orgelspieler. Nachdem er in Hannover als Kapellmeister

ZENEAKADÉMIA

angestellt war und von hier aus wiederholt London besucht hatte, siedelte er sich dort 1712 fest an. Von 1720—1740 war er bei der italienischen Oper beschäftigt und componirte für dieselbe gegen 30 Werke. Sein Geist war aber zu gross und derb angelegt, als dass er mit den Italienern in Bezug auf „Süssigkeit und Feinheit“ hätte concurriren können. Die Oper, welcher er zuletzt als Director vorstand, kam in Rückgang und Händel verlor dabei sein ganzes Vermögen. Diese Katastrophe wurde für ihn die Veranlassung, sich ganz dem Oratorium zu widmen, zu welcher Kunstgattung er sich wie Keiner eignete. 1741 schrieb er den „Messias“, 1742 „Samson“, 1746 „Judas Maccabäus“, 1747 „Josua“. Anfangs wurden seine Leistungen auch auf diesem Gebiete nicht gehörig gewürdigt. So erzählt man, dass bei der zweiten Aufführung des Messias nur der König und seine Umgebung zugegen waren, was H. zu der Aeusserung: „desto besser wird es klingen“ veranlasste. Wie anders ist es jetzt! Heute beherrscht H. die musikalische Welt und insbesondere ist es England, das ihm die grösste Verehrung und seinen Werken die grossartigsten Aufführungen zu Theil werden lässt[1]). Sein letztes Werk „Jephta“ componirte er 1751 als ein schon ganz Erblindeter, acht Jahre vor seinem am 13. April 1759 erfolgten Tode. Er ruht in Westminster unter den Grossen der Nation.

Opern.

Oratorien.

Der Schwerpunkt seiner Oratorien liegt in den Chören. Diese sind ebenso glanzvoll wirksam, als charakteristisch und dramatisch belebt; ihre Motive scheinen aus Stein gemeisselt zu sein, so entschieden ausgeprägt und die Situation bezeichnend sind sie. Wie man von einem Maler erzählt, dass er durch einen Pinselstrich ein lachendes Kind in ein weinendes verwandelte, mit derselben souverainen Sicherheit zeichnet H.

---

1) So wurden z. B. im Jahre 1859 zur Feier seines 100-jährigen Todestages an drei Tagen hinter einander die Oratorien „Messias“, „Israel in Aegypten“ und das Dettinger Te Deum im Krystallpalaste zu London vor 26000 Zuhörern aufgeführt, wobei 2700 Sänger, 242 Violinen, 120 Violoncello's und Bässe, 100 Blasinstrumente und eine Riesenorgel, deren Bälge mit Dampf getrieben wurden, mitwirkten. Die Kosten beliefen sich auf 18000 Pfd. Sterling; der Reinertrag ergab dieselbe Summe. Gegenwärtig bereiten Engländer zu Constantinopel eine Aufführung des „Messias“ vor! — — —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

durch wenige Töne die Scene. Die Arien, in denen er dem virtuosen Gesange, also dem Zeitgeschmacke, Concessionen machte, sind dagegen zum Theil veraltet.

Literatur.

Eine ausgezeichnete Biographie schrieb Chrysander unter dem Titel: „das Leben Händel's", Leipzig, Breitkopf und Härtel. Auch machte er sich durch die Herausgabe der Gesammtausgabe der Händel'schen Werke verdient. — G. M. Meyer, Händel-Biographie, Berlin. Schölcher, Biographie.

2) Johann Sebastian Bach.

Joh. Seb. Bach, geboren am 21. März 1685 zu Eisenach, war der Sohn des Hof- und Stadtmusikus Johann Ambrosius Bach. Schon im 10. Jahre verlor er seine Eltern und wurde von einem älteren Bruder angenommen und unterrichtet. Wie gross sein Lerneifer war, geht daraus hervor, das er Clavier- und Orgelstücke von Froberger, Kerl und Pachelbel, die ihm sein Bruder der zu grossen Schwierigkeit wegen versagte, sich heimlich in mondhellen Nächten abschrieb. Nach dem bald erfolgten Tode seines Bruders begab sich Sebastian auf das Gymnasium zu Lüneburg. Im Jahre 1703 finden wir ihn als Organist zu Weimar, 1704 zu Arnstadt. Wie gross auch hier noch sein Lerneifer war, erkennen wir aus dem Umstande, dass er zu Fuss den Weg nach Lübeck zurücklegte, um den Organisten Buxtehude zu hören und dort ein Vierteljahr verweilte, um im Verborgenen dessen Zuhörer bleiben zu können. Solche Züge sind für Schüler leuchtende Beispiele und zugleich Beweise dafür, dass nur durch fortgesetztes, eifriges Studium etwas Tüchtiges erzielt wird. — Nachdem Bach noch zu Mühlhausen und Cöthen als Organist gewirkt hatte, kam er 1723 nach Leipzig, wo er bis zu seinem am 28. Juli 1750 erfolgten Tode als Cantor und Musikdirector an der Thomasschule wirkte. Sein Leben war höchst einförmig und nur allein der Kunst gewidmet. Bach.

Ein Lichtblick in seinem einsamen Leben war es, als er 1747 von Friedrich d. Gr. nach Berlin eingeladen und dort mit Ehren überhäuft wurde. Wie Händel, so erblindete Bach, ohne aufzuhören zu schaffen.

Bach war ungemein fruchtbar. Zu dem Trefflichsten,

ZENEAKADÉMIA

was er geschaffen, gehören seine Fugen[1]), die bis heute unübertroffen sind, seine Cantaten, seine H moll Messe und seine Matthäus-Passion. Seine charakteristische Eigenthümlichkeit besteht darin, dass er jeder Stimme einen selbständigen Gesang giebt und dabei mit einer genialen Kühnheit und Rücksichtslosigkeit verfährt, die bis zu den äussersten Grenzen führt und vor ihm von Keinem gewagt wurde.

Bach's Musik ist darum auch so geartet, dass sie immer mehr für Kenner als für das Volk wirksam sein wird, während Händel's Musik populair im höchsten Sinne des Wortes ist. Daraus erklärt sich auch die Thatsache, dass seine Matthäus-Passion so gut wie vergessen war, als sie Mendelssohn, kaum dem Jünglingsalter entwachsen, dem Staube entzog und in der Berliner Singakademie zur Aufführung brachte, seit welcher Zeit alle Kunstinstitute eine Ehre darin suchen, das unübertreffliche Werk zu Gehör zu bringen.

Urtheile über Bach.

Hören wir einige Urtheile berühmter Männer über Bach. „Mir ist bei Bach", sagt Goethe, „als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben"[2]). Und Zelter schreibt: „Dieser Leipziger Cantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit". Gleiches Lob zollt R. Schumann: „Bach's Werke sind ein Capital für alle Zeiten. — Am herrlichsten, am kühnsten, in seinem Urelemente erscheint Bach nun ein für allemal an seiner Orgel. Hier kennt er weder Mass noch Ziel und arbeitet auf Jahrhunderte hinaus." — „Die meisten der Bach'schen Fugen sind Charakterstücke höchster Art, zum Theil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten hat."

J. N. Forkel meint: „Die Erhaltung des Andenkens an diesen grossen Mann ist nicht blos Kunstangelegenheit, sie ist National-Angelegenheit".

Und J. v. Radowitz urtheilt in seinen „Fragmenten": „Bach

---

1) Zu bemerken ist hier, dass nicht alle Fugen zum Gebrauche beim Gottesdienste sich eignen, vielmehr zu Orgel-Concerten bestimmt sind.

2) Goethe liess sich bekanntlich durch den 13-jährigen Mendelssohn das „wohltemperirte Clavier" vorspielen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ist eine Gattung für sich. — Dieser Tiefsinn, dieser Reichthum, diese wunderbare Kraft und Höhe ist nicht zu Ende zu loben. Das Zarteste und Lieblichste, das Tiefste und Erhabenste, Alles ist beisammen; es ist ein Abgrund von Erfindung und Fülle."

Als Bach's Schüler sind ausser seinen Söhnen Friedemann und Emanuel zu nennen: Johann Kaspar Vogler, 1698—1765 Hoforganist und Bürgermeister zu Weimar; Johann Ludwig Krebs (1713—1780), Organist zu Altenburg; Gottfried August Homilius (1714—85), Cantor an der Kreuzschule zu Dresden; Joh. Friedrich Doles, 1756 Cantor an der Leipziger Thomasschule; Altnikol, Organist zu Naumburg; Johann Friedrich Agricola, preussischer Hofcomponist und Schriftsteller; Johann Philipp Kirnberger, berühmter Theoretiker zu Berlin; Johann Christian Kittel, 1732—1809, Organist zu Erfurt. Aus dessen Schule gingen hervor: Umbreit, M. H. Fischer und J. C. H. Rinck, so dass unser heutiges Orgelspiel in zweiter Linie mit dem Bach's in Verbindung steht. Bach's Schüler.

Literatur.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

J. N. Forkel, Bach's Leben und Werke. 1803. Breitkopf u. Härtel.

Bitter, C. H., Joh. Seb. Bach, Berlin, W. Weber.

J. Th. Mosewius, Joh. Seb. Bach's Matthäus-Passion, musikalisch-ästhetisch dargestellt. Berlin, Guttentag. 1852.

Dehn, Analysen dreier Fugen aus dem wohltemperirten Clavier. Leipzig, Peters.

Gesammtausgabe der Bach'schen Werke. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Bach, Joh. Seb., Cantaten, bearbeitet von Robert Franz. Clavier-Auszug und Stimmen in billiger Ausgabe. Leipzig, Leuckart.

Bach, Joh. Seb., Arien und Duette aus verschiedenen Werken bearbeitet von R. Franz. Leipzig, Leuckart.

§. 12. Haydn, Mozart, Beethoven.

Der schöne Stil. Quartett, Symphonie und Oper.

1) Joseph Haydn, geboren 1732 zu Rohrau an der Grenze von Ungarn, war der Sohn eines Wagners und lernte bis zu seinem 9. Jahre fast sämmtliche Instrumente. Durch Haydn.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Kapellmeister Reutter wurde er als Singknabe bei der Stephanskirche zu Wien angestellt, woselbst er bis zum 16. Jahre blieb. Um nach seinem in Folge der Mutation der Stimme erfolgten Austritt sein kümmerliches Leben zu fristen, gab er Privatstunden und wirkte in Orchestern mit. „Wenn ich aber“, so erzählte er später, „an meinem alten, von Würmern zerfressenen Claviere sass, beneidete ich keinen König um sein Glück“. Besondere Bildungsmittel waren für ihn: Fux's „Gradus ad Parnassum“, Mattheson's „Vollkommener Kapellmeister“ uud Philipp Emanuel Bach's Claviersachen. Auch soll er bei Porpora Unterricht genossen haben, bei dem er gewissermassen Kammerdiener war. 1751 componirte er das erste Quartett, 1760 trat er mit 400 Gulden Gehalt in Dienste des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt. Hier hatte er ein gutes Orchester unter sich, konnte viele Versuche machen und Erfahrungen sammeln, und so reifte er heran zum Schöpfer des Quartetts und der Symphonie. Während seines dreissigjährigen Aufenthaltes daselbst schrieb er die meisten seiner Symphonien und Quartette, die „sieben Worte“, das Oratorium „Tobias“, und viele Messen. Im Jahre 1790 starb der Fürst und nun trat Haydn der bis dahin in der musikalischen Welt fast unbekannt geblieben war, in die grosse Welt, indem er London besuchte. Die dasigen grossen Verhältnisse wirkten auf ihn sehr vortheilhaft ein. Man braucht blos seine dort geschaffenen zwölf grösseren Symphonien (die sogenannten Londoner) mit den früheren vergleichen, um dies zu erkennen. Auch die Einwirkung der Mozart'schen Muse muss bei der Entwickelung Haydn's mit in Anschlag gebracht werden.

Von London zurückgekehrt schrieb er seine grossen Oratorien „die Schöpfung“ (1797) und „die Jahreszeiten“ (1801), die noch heute jedes Ohr und Herz entzücken. Er starb 1809 während der Belagerung Wiens an Altersschwäche und hinterliess 119 Symphonien, 83 Quartette, 24 Trios, 19 Opern, 5 Oratorien, 15 Messen, 44 Clavier-Sonaten u. s. w. Seiner ganzen Natur nach war er mehr zum Heiteren und Gemüthvollen als zum Grossartigen und Heroischen angelegt, wofür alle seine Compositionen Zeugniss ablegen. In seinen Messen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

folgte er dem Zuge seiner Zeit, die in Aufklärung und Sinnlichkeit wurzelte, obgleich er persönlich kindlich-fromm[1]) war. Haydn's Kirchenmusik. Ambros sagt in seinen „Culturhistorischen Bildern“ von denselben: „Dass es unter Mozart's Messen einige Knabenarbeiten und apocryphe gibt, ist gewiss; die gleichzeitige Kirchenmusik seines Freundes J. Haydn ist bekanntlich noch viel weltlicher; sie mahnt an süddeutsche und italienische Kirchenfeste, die zugleich Volksfeste sind, wo das Leben seine bunteste Fülle in Freude und Jubel ausbreitet. Es hat dies schon zu Haydn's Zeiten (Fürstbischof Graf von Hohenwart verbot deren Aufführung zu Wien) Anstoss erregt. Die Antwort des frommen Greises an Carpani: „„Wenn er an seinen Gott denke, so hüpfe ihm das Herz vor Freude und da hüpfe denn seine Musik mit““ — ist freilich geeignet, den Strengsten, wenn nicht mit dem Werke, so doch mit dem Componisten zu versöhnen. Die Subjectivität des Componisten und die Zurückschiebung des Textes ist nirgends stärker hervorgetreten, als bei Haydn. Wie objectiv-gottesdienstlich ist dagegen die Musik Palestrina's.“

Eine Biographie schrieb Griesinger unter dem Titel: Notizen über J. Haydn. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

2) Wolfgang Amadeus Mozart, geboren den 27. Januar 1756 zu Salzburg, war der Sohn des fürst-erzbischöflichen Vice-Kapellmeisters Leopold M., von dem er streng methodisch unterrichtet wurde. Bereits mit sechs Jahren setzte er durch sein eminentes Clavierspiel die Welt in Staunen und besuchte auf verschiedenen Kunstreisen Frankreich, Holland, England und Italien, wo er mit vierzehn Jahren Mitglied der Akademie zu Bologna (unter dem berühmten Martini) wurde. Später lebte er wieder als zweiter Organist zu Salzburg und betrieb eifrig seine Studien und die Composition. Mozart.

---

1) Rührend ist es, wenn Haydn erzählt: „Nie war ich so fromm, als in der Zeit, wo ich an meiner „Schöpfung“ arbeitete; täglich fiel ich auf meine Kniee nieder und bat Gott, dass er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte“. Und als er wenige Jahre vor seinem Tode der Aufführung dieses Werkes beiwohnte, fiel er bei der tief ergreifenden und glanzvollen Stelle: „Und es ward Licht“ überwältigt zusammen und rief mit ausgestreckten Armen: „Nicht von mir, von dort oben kommt Alles!“

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

1781 liess er sich dauernd in Wien nieder und gab sich, unter den dürftigsten Verhältnissen lebend, ausschliesslich der Composition hin.

Wenn derselbe auch auf allen Gebieten Ausgezeichnetes leistete und darum mit Recht ein Universalgenie genannt werden kann, so besteht doch sein Hauptverdienst darin, dass er der Oper klassische Form und Inhalt, sowie scharfe Charakterzeichnung gab. Hierher gehören mit Ausschluss seiner Jugendarbeiten: Idomeneo (1781), Belmonte und Constanze (1781), Figaro's Hochzeit (1786), Don Juan (1787) Così fan tutte (1790), Titus (1791), und Zauberflöte (1791). Als die gelungesnten gelten Figaro's Hochzeit, Don Juan und Zauberflöte, die noch heute häufig aufgeführt werden. Unter seinen Kirchencompositionen nimmt das Requiem die erste Stelle ein, doch hat er es nicht ganz vollendet, vielmehr geschah dies durch seinen Schüler Süssmayer, von welchem die Instrumentation des Dies irae, das Sanctus und Benedictus herstammen. Ob dieser hierbei vorhandene Aufzeichnungen benutzte, ist unerwiesen. In seinen Messen, die meist vor dem 20. Jahre geschrieben sind, findet man Stellen von erhabener Schönheit, daneben aber auch welche, in welchen Mozart seiner Zeit den Tribut zollt.

Opern.

In seinen Symphonien nimmt M. eine Mittelstellung zwischen Haydn und Beethoven ein; die berühmtesten sind seine G moll, Es dur und C dur Symphonie mit der Schlussfuge. Unter seinen Claviersachen befinden sich viele, welche der Zeit zum Opfer gefallen sind. Zu den besten zählen die Fantasie und Sonate in C moll, die beiden kleinen vierhändigen Sonaten in D und B, das Rondo in A moll und ganz besonders seine Clavier-Concerte, welche durch die Ulrich'sche Bearbeitung Allen zugänglich gemacht sind[1]).

Der Inhalt der Mozart'schen Muse ist warme, edle und massvolle Empfindung gepaart mit unnachahmlicher Grazie. Er verstand es, das, was die italienische, deutsche und französische Schule einzeln ausgebildet hatten: Wohl-

Charakterisirung.

1) Die sehr schöne und billige Ausgabe erschien bei Leuckart (Const. Sander) in Leipzig.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

laut, Declamation und Geistestiefe, in seinem universellen Geiste zur Einheit zu verknüpfen und bei seinen Schöpfungen zu verwerthen. In unserem von Parteileidenschaft vielfach zerklüfteten Zeitalter erscheint seine Muse allerdings etwas zurückgedrängt und in Schatten gestellt [1]); allein es bedarf wahrlich keiner Prophetengabe, um es auszusprechen, dass seine Werke nach Beseitigung der gegenwärtigen politischen und religiösen Wirren hellleuchtend von Neuem die Welt zur Bewunderung zwingen werden, denn das wahrhaft Schöne und Edle verliert wohl zeitweise, aber nicht für immer die Gewalt über das Menschenherz.

Mozart starb am 5. December 1791 in bitterster Armuth, so dass er auf Gemeindekosten begraben werden musste und heute Niemand seinen Ruheort kennt [2]). Welche Tragik liegt darin, wenn man sein glanzvolles Auftreten als Wunderkind und dieses Begräbniss in's Auge fasst.

Mozart-Literatur:

Otto Jahn, Mozarts Leben, 4 Bde. Leipzig 1856—59. Desgl. zweite umgearbeitete Aufl. 2 Theile 1867. Breitk. u. H. — A. Ulibischeff, Mozart's Leben und Schaffen. Stuttgart Becher. — Franz Lorenz, Mozart als Clavier-Componist. Leipzig, Leuckart. L. Nohl, Mozart. Leipzig, Fues. — Mozart's Briefe herausgegeben von L. Nohl. Salzburg, Mayr.

3) Ludwig van Beethoven wurde am 16. December 1770 zu Bonn geboren, wo sein Vater in der Kapelle des Churfürsten von Cöln, der meist in Bonn residirte, als Tenorist angestellt war. Bei der unregelmässigen Lebensart desselben waren die Beethoven.

---

1) Bei den Symphonien fällt noch insbesondere in's Gewicht, dass sie für kleine Räume berechnet und darum dünn instrumentirt sind.

2) Diese Begräbnissangelegenheit ist in der That ein dunkler Punkt für das Wiener Kunstleben, den auszulöschen in neuester Zeit vielfach aber vergeblich versucht worden ist. Die Bestrebungen, das Grab aufzufinden, um es mit einem Denkmal zu schmücken, scheiterten aus folgenden Ursachen. Am Begräbnisstage war ein so stürmisches und ungünstiges Wetter, dass die wenigen Freunde, welche erschienen waren, die Leiche nur bis zum Thore begleiteten. Auf dem Währinger Kirchhofe, wo auch Beethoven und Schubert zur Ruhe bestattet wurden, legte man den Meister mit anderen Ortsarmen in ein gemeinschaftliches Grab. Da kurze Zeit darauf der Todtengräber starb, so ist die Stelle seines Grabes nicht mehr mit Sicherheit zu ermitteln.

ZENEAKADÉMIA

häuslichen Verhältnisse äusserst zerrüttet und so ging Beethoven's Jugendzeit an der Seite der kränkelnden Mutter, die ihm zudem noch früh entrissen wurde, freudlos dahin. Jene düsteren Jugendeindrücke waren es wohl auch, die den Grund legten zu seinem späteren so verschlossenen und düsteren Charakter und zu seiner immer unbefriedigt gebliebenen Sehnsucht nach idealen Verhältnissen. Nur ein Stern leuchtete in der Nacht des feurigen Knaben, der Verkehr mit der liebenswürdigen und gebildeten Familie Breuning, mit welcher er auch später enge Beziehungen unterhielt. — Seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt er bei dem Musikdirector Pfeiffer und dem Organisten Neefe.

Wien war damals in musikalischer Beziehung die tonangebende Stadt. Was Wunder, dass es den jungen Aar dorthin mit unwiderstehlicher Kraft zog, dass er dort die Stärke seiner Schwingen prüfen wollte! Bei seinem ersten Aufenthalte daselbst (1786) hatte er das Glück, Mozart's Aufmerksamkeit zu erregen, der bei seinem Spiel prophetisch ausrief: „Dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen". Im Jahre 1792 siedelte er ganz nach Wien über und durch Empfehlung seines Churfürsten kam er in Verkehr mit dem höchsten Adel, insbesondere nahmen sich die kunstsinnigen Fürsten Lobkowitz, Lichnowsky, Esterhazi und Graf Kinski seiner an [1]). In dem Hause van Swieten's, des berühmten Leibarztes Maria Theresia's, machte er die Bekanntschaft mit den Werken Bach's, Händel's

---

1) Interessant ist die Thatsache, dass Beethoven trotz seines aristokratischen Umganges ein heftiger Republikaner war. Hierzu nur zwei Belege. Um sein politisches Ideal, Napoleon Bonaparte, zu verherrlichen, schrieb er seine grosse heroische Symphonie und wollte sie ihm widmen. Als sich dieser aber 1804 die Kaiserkrone aufsetzte, zerriss er den Titel der Partitur, stampfte sie mit Füssen und wollte lange Zeit nichts von dem Werke wissen. — Ein anderes Mal begegnete er bei einem Spaziergange mit Goethe dem kaiserlichen Hofe. Der fein gebildete Goethe trat zur Seite und liess barhaupt den Hof vorübergehen, Beethoven aber ging, den Hut auf den Kopf gestülpt, mitten hindurch. Und diese Ungezogenheit erzählte er mit einer gewissen Genugthuung gegenüber dem höfischen Geheimrath Goethe. — Wegen dieser politischen Extravaganzen soll ihm König Ludwig I. von Bayern keinen Ehrenplatz in der Walhalla bei Regensburg zuerkannt haben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und denen der alten Italiener. Unterricht nahm er bei Joseph Haydn und als dieser nach London ging, bei dem Hoforganisten und Domkapellmeister Albrechtsberger (geb. 1736 gest. 1809). Sein erstes Werk, drei Trios, erschien 1795; sein zweites Werk, drei Clavier-Sonaten, widmete er aus Dankbarkeit seinem Lehrer Haydn.

Im Jahre 1809 berief ihn Jerome, König von Westphalen, nach Cassel. Um ihn für Wien zu erhalten, setzten ihm reiche Gönner (Graf Kinski, Fürst Lobkowitz und sein Schüler, der Erzbischof von Olmütz, Erzherzog Rudolph) eine jährliche Besoldnng von 4000 Gulden aus. Die grossmüthige That wurde aber dadurch zum Theil illusorisch gemacht, dass der Geldwerth durch den damaligen Staatsbankerott bedeutend herabgesetzt wurde.

Zur Zeit des Wiener Congresses hatte Beethoven durch Aufführung seiner 5. und 7. Symphonie, seines symphonischen Tongemäldes „die Schlacht bei Vittoria“ und seines „Fidelio“ den höchsten Gipfel seines Ruhmes erreicht. Nach dieser Zeit verdrängte ihn Rossini durch seine heute bereits vergessenen Opern: Tancred, die diebische Elster, Othello u. a., wenigstens bei dem grossen Publikum.

Leider litt er bereits 1802 an Schwerhörigkeit, die sich später bis zur völligen Taubheit steigerte, so dass er nur schriftlich mit seiner Umgebung sich verständigen konnte und den Verkehr mit der Aussenwelt immer mehr einschränkte. Dagegen streifte er gern im Freien umher und schrieb seine musikalischen Gedanken in Skizzenbücher ein. Als Frucht dieser Streifereien ist u. A. seine Pastoral-Symphonie zu betrachten. Jene Taubheit, der Mangel einer behaglichen Häuslichkeit (er lebte immer auf Kriegsfusse mit seinen Wirthen und Haushälterinnen, so dass er oft 2—3 Wohnungen zu gleicher Zeit inne hatte und seinen Gästen das Mittagsbrot selbst zubereiten musste), trübe Erfahrungen, die er an seinen Brüdern und an seinem Neffen, den er erzog, machte, sowie die Beliebtheit der Rossini'schen Richtung verdüsterten sein Leben immer mehr, und diese Stimmung spiegelt sich in seinen späteren Werken nur zu deutlich wieder. Er starb am 26.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

März 1827 an der Wassersucht. Im Jahre 1870 wurde ihm zu Bonn ein Monument errichtet.

Man unterscheidet in Bezug auf sein künstlerisches Schaffen drei Perioden. Die erste derselben, in welcher er sich den Meistern Haydn und Mozart anschloss, reicht von 1786—1803. Hier sind anzuführen die 1. und 2. Symphonie, die Clavier- und Violin-Sonaten bis op. 29, das Septett op. 20, die Musik zu dem Ballet „die Geschöpfe des Prometheus“ und das Oratorium „Christus am Oelberge“.

Die zweite Periode, die etwa die Zeit von 1803—1816 umfasst und welche durch die „Eroica“ eingeleitet wurde, enthüllt Beethoven's ganze Eigenthümlichkeit und ist überhaupt der Glanzpunkt seines Wirkens. Es sind hier zu verzeichnen 1804—5 Fidelio, 1806—8 die Symphonien in B, C moll und die Pastoral-Symphonie, 1813 die A dur-Symphonie, 1815 die F dur-Symphonie; die Clavier-Sonaten von op. 29—57 und die sogenannte Kreutzer-Sonate für Clavier und Violine.

Die dritte Periode umfasst die späteren Werke, von welchen besonders hervorragen die Missa solemnis, das grosse B dur-Trio op. 97, die Quartetts op. 127, 130 und 131, die Clavier-Sonate op. 106 und die Symphonie mit Chor [1]).

Beethoven war eine stürmische, leidenschaftliche Natur, darum galt ihm als Grundsatz: „Musik muss dem Manne Feuer aus der Seele schlagen, Rührung geziemt nur den Weibern“. Er ist vorwiegend Instrumentalcomponist und als solcher hat er das Höchste geleistet, was bis heute in der Welt existirt. Ausgehend vom Clavier, dem er seine liebsten Gedanken anvertraute, schritt er zur Symphonie fort, die er zu grossen Seelengemälden erweiterte und vertiefte. In denselben, namentlich in dem von ihm ausgebildeten Scherzo, spielt der Humor, der sich in den schroffsten Gegensätzen ergeht, eine grosse Rolle. Hierin unterscheidet er sich von Mozart, der immer in idealer Höhe verbleibt. Auch darin unterscheiden sich beide Meister, dass Mozart, der im Erfin-

1) Man bezeichnet die Symphonien gewöhnlich nach Nummern und zwar wie folgt: Nr. 1 in C dur, Nr. 2 in D dur, Nr. 3 in Es (Eroica), Nr. 4 in B dur, Nr. 5 C moll, Nr. 6 F dur (Pastorale), Nr. 7 A dur, Nr. 8 F dur, Nr. 9 D moll mit Chor.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den der Melodie reicher war, seine Motive verschwenderisch ausstreut, während Beethoven die Motive, wie dies aus seinen Skizzenbüchern zu ersehen ist, vor dem Gebrauche in scrupulöser Weise wendet und dreht und bei der Verarbeitung mit eiserner Consequenz daran festhält. Daraus ergab sich mit Nothwendigkeit die Vollkommenheit seiner Themata und der logische Aufbau seiner symphonischen Werke. Interessant und hochbedeutend ist die Thatsache, dass er in seiner 9. Symphonie wieder zum Chore zurückgreift, nachdem er sich zuvor mit Vorliebe vom gesungenen Worte emancipirt hatte. Er gab dadurch dafür Zeugniss, dass das Vocale in der Musik doch die höchste Stelle einnimmt [1]).

In der Vocalcomposition war er weniger glücklich, denn er muthet Gesangstimmen zu, was sonst nur Instrumente leisten. Seine Oper „Leonore“ hatte keinen besonderen Erfolg, weil dem Componisten die nothwendigen Bühnenkenntnisse fehlten. Umgearbeitet wird sie jetzt unter dem Titel „Fidelio“ gegeben. Ein geistreicher Franzose nannte aber auch diese Umarbeitung „eine symphonische Cantate“. — Das Oratorium „Christus am Oelberge“ erreicht die Werke von Händel, Bach und Haydn nicht, und seine erste Messe

1) Das Orchester repräsentirt gewissermassen die Natur und zwar entsprechen die Blechinstrumente dem Mineralreiche, die Holzinstrumente dem Pflanzenreiche und die Streichinstrumente dem Thier- und Pflanzenreiche. Wie aber in den drei Reichen der Natur eine aufsteigende Ordnung der Vollkommenheit wahrzunehmen ist, so auch unter den drei Klassen der Instrumente, wie dies deutlich aus den Partituren unserer Klassiker herauszulesen ist. Diejenigen Instrumente, deren Theile ausschliesslich dem Mineralreiche entnommen sind, stehen am niedrigsten; höher stehen die Holzinstrumente, am höchsten die Streichinstrumente. Da nun der Mensch, ausgestattet mit hohen Geistesgaben und mit der Sprache, die Krone der Schöpfung ist, so muss auch seine Stimme folgerichtig das vollkommenste Instrument sein. Und dies ist bei diesem seelischen Hauche wirklich der Fall. Wie sich aber der Mensch die Schöpfung dienstbar macht, so beherrscht die menschliche Stimme das Orchester und bringt durch das gesprochene Wort die Klarheit des Gedankens in die Tonmasse. Diese Idee sehen wir in der 9. Symphonie dargestellt. — In der neuesten Zeit beherrschen Gold, Eisen und Kohle die Welt. Darf man sich da wundern, wenn das Vocale in der Musik so sehr vernachlässigt wird, wenn im Orchester das Blech dominirt und wenn die farblose Blechmusik so beliebt ist? — Es herrscht in diesem Falle eben die Materie über den Geist.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

in C steht mit denen von Jos. Haydn auf gleicher Linie. Dagegen ist seine Missa solemnis in D dur das grösste Werk der neueren Zeit, allerdings über die Rahmen der Kirche weit hinausragend und darum wohl geistliche aber keine kirchliche Musik. Im Concertsaale ist sie von grösster Wirkung und darum wird sie bei den berühmten rheinischen Musikfesten und von den Singakademien mit Vorliebe zur Aufführung gebracht. Fr. Witt spricht sich über das Gloria dieser Messe, wie folgt, treffend aus [1]): „Dasselbe macht ganz besonders aus dem Grunde so ungeheuren Eindruck, weil das gigantische Walten freier Rhythmen gar nicht den Eindruck aufkommen lässt, als ob sich diese ungestümen Meerwogen der Tonmassen im Schulrahmen des Taktes abwickeln: man bekommt bei den am kühnsten gezeichneten Stellen, gut aufgeführt, nicht den Eindruck irgend welchen Taktes, diese beengenden Fesseln fallen, es tritt das machtvolle Gebilde fesselos heraus aus den kleinen Grenzen des Gewöhnlichen und vor dem staunenden, tief ergriffenen Hörer steht in seiner hohen Majestät das Schrankenlose, Unbegrenzte, Ewige! Das ist aber das Göttliche! Es steht Gottes Geist selbst in der Kunst da, der Schrankenlose, Unbegrenzte, Ewige!“

Soll von all' dem Schönen das Schönste bezeichnet werden, so wären zu nennen die Clavier-Sonaten op. 13 (pathétique), op. 27 Nr. 2 Cis moll (Mondschein-Sonate), op. 53, 57 (appassionata), op. 81 (Les adieux) und op. 106; das Clavier-Trio in B op. 97; die Symphonien Nr. 3, 5 und 9; die Ouverturen zu Coriolan, Egmont und die dritte Leonoren-Ouverture in C dur; die Kreutzer-Sonate für Clavier und Violine op. 47; das Streichquartett op. 59 Nr. 3 in C dur; das Quintett op. 29 u. s. w.

Literatur.

A. B. Marx, Beethoven's Leben und Schaffen. Berlin, Janke. 2 Bde.

A. Schindler, Biographie. Münster, Aschendorf. 2 Bde.

A. W. Thayer, Beethoven's Leben. Biographie. Berlin, Weber. 2 Bde. (noch unvollendet).

L. Nohl, Beethoven's Leben. 2 Bde. Leipzig, Günther.

G. Mensch, L. van Beethoven. Leipzig, Leuckart.

Ferd. Hiller, L. van Beethoven. Leipzig, Leuckart.

---

1) Vergl. Stehle, Chor-Photographien. Regensburg, Pustet 1873.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ernst von Elterlein, Beethoven's Symphonien. *Dresden*, Bauer.

Ernst von Elterlein, Beethoven's Clavier-Sonaten. Leipzig, Matthes.

A. B. Marx, Anleitung zum Vortrage Beethoven'scher Sonaten. Berlin, Janke.

Eine grosse Anzahl Broschüren über Beethoven erschien bei Gelegenheit des 100jährigen Geburtstags 1870, u. A. von Richard Wagner (Leipzig, E. W. Fritzsch), La Mara (Leipzig, H. Schmidt), Franz Wagner (Leipzig, Leuckart).

§. 13. Franz Schubert, Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann.

Die nachklassische Zeit.

Nachdem durch Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven die Formen der Musik festgestellt und in allen Zweigen grossartige und tiefdurchgeistigte Werke geschaffen waren, kamen deren Nachfolger in eine üble Lage. Sie konnten einerseits nicht mehr aus dem Vollen schöpfen, denn überall fanden sie bereits Mustergiltiges vor; andererseits hatte die Kritik bei Beurtheilung ihrer Werke nur zu schnell Vergleiche bei der Hand, um absprechende Urtheile zu motiviren. Wenn man gerecht sein will, muss man diese Gesichtspunkte durchaus im Auge behalten und wird dann finden, dass die oben genannten Epigonen der grossen Wiener Schule ihren Vorgängern in einigen Zweigen wenigstens nahe kommen, während sie in anderen dieselben sogar übertreffen, indem sie wirklich Neues schufen.

Franz Schubert.

Franz Schubert, geboren den 31. Januar 1797, war der Sohn eines Elementarlehrers in einer Vorstadt Wiens. Im Jahre 1808 trat er als Sängerknabe in die Hofkapelle und zugleich in das damit verbundene Convict. Hier lernte er bei den täglichen Musikübungen, die er später selbst leitete, die Meisterwerke der Wiener Schule kennen und lieben, insbesondere waren es die von Beethoven, die er enthusiastisch verehrte. Schon als Knabe begann er gleichsam unbewusst in Tönen zu denken und zu componiren, so dass er mit 13 Jahren sich bereits in allen Stilgattungen versucht hatte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Salieri, der Hofkapellmeister des Kaisers, wurde auf den talentvollen Knaben aufmerksam und ertheilte ihm mehrere Jahre hindurch theoretischen Unterricht, doch scheint seine trockene Methode den lebhaften und phantasiereichen Schubert nicht besonders angesprochen und gefördert zu haben.

Im Jahre 1813 verliess Schubert das Convict und wurde Schulgehilfe bei seinem Vater. Auch hier konnten mühsame Arbeit und Nahrungskummer seine Lust am Schaffen nicht dämpfen, so dass er 1815 bereits 100 Lieder, mehrere Symphonien, 2 Messen, Clavier- und Kammermusik und einige Singspiele aufzuweisen vermochte. Durch mehrere Gesänge, besonders durch seinen „Erlkönig", „Gretchen am Spinnrade" (1815) und seinen „Wanderer" (1816) erwarb er sich mehrere Freunde, die sich seiner annahmen und auf seinen Lebensgang bedeutenden Einfluss übten. Darunter sind insbesondere zu nennen Franz von Schober, später Legationsrath, der Dichter Mayrhofer und der kaiserliche Opernsänger Vogel. Der letztere besass eine wissenschaftliche Ausbildung, war als Sänger ein bedeutender Künstler und darum besonders geeignet, Schubert zu fördern und in weiteren Kreisen durch Vortrag seiner Lieder bekannt zu machen. Nachdem Schubert das Lehrfach, wozu er wenig Neigung besass, aufgegeben hatte, lebte er ganz der Composition. Den Tag über emsig arbeitend, verbrachte er den Abend im Kreise seiner Freunde[1]). Eine öffentliche Stellung nahm er niemals ein, zu Privatstunden hatte er keine Neigung und vielleicht auch wenig Geschick, zudem verstand er es auch nicht, sich geltend zu machen und so kam es, dass er in bitterster Armuth und fast unbekannt dahinlebte[2]). Er starb den 19. November 1828

1) Man hat ihm ganz mit Unrecht desswegen den Vorwurf gemacht, dass er ein lockeres Leben geführt habe. Wer in einem so kurzen Leben so Vieles schuf, muss unendlich fleissig gewesen sein und dessen Werke durchweg so edles Gepräge tragen, muss mit Nothwendigkeit selbst eine edle Geistesrichtung haben, wobei moralische Verkommenheit ausgeschlossen ist. Schaffende Künstler bedürfen aber zur Auffrischung ihres Geistes der heiteren Gesellschaft und ihnen daraus einen Vorwurf zu machen ist Unbilligkeit und Unverstand.

2) Seine Habe wurde nach seinem Tode gerichtlich auf 135 Fl. geschätzt, — darunter „3 tuchene Fracks, 3 Gehröcke, 10 Beinkleider, 9 Gilets" im Werthe von 37 Fl. Diese Zahlen sind sprechend.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und ruht in der Nähe Beethoven's auf dem Währinger Kirchhofe in Wien.

Merkwürdig bleibt es, dass beide Meister, auf dem Gottesacker so nahe gebettet, im Leben einander so fern standen, obwohl Schubert für Beethoven von Jugend auf die glühensdte Verehrung hegte und ihm ein Heft Variationen (op. 10) widmete. Nur einmal, etwa 14 Tage vor Beethoven's Tode, wo derselbe bereits fast unbewusst da lag, kam er in dessen Nähe, indem er hinter einem Maler, der des Sterbenden Züge in ein Skizzenbuch eintragen wollte, in das Krankenzimmer einschlich und wenige Secunden dort verweilte. Beethoven erkannte erst in seiner letzten Krankheit den Werth Schubert's, indem er zur Zerstreuung in dessen Liedern blätterte und von deren Inhalt überrascht ausrief: „Wahrlich, in Schubert wohnt ein göttlicher Funke".

Charakteristisch ist auch die Leichtigkeit, mit welcher Schubert seine Werke schuf. So schrieb der 18jährige Jüngling den „Erlkönig" in einem Zuge nieder und das Ständchen „Horch, horch, die Lerch' im Aetherblau" bei einer Abendmahlzeit im Freien während einer Viertelstunde. Robert Schumann sagte in dieser Beziehung das bezeichnende Wort: „Wo er hinfühlte, quoll Musik heraus". War aber das Werk vollendet, so verlor dasselbe für ihn das Interesse; von einer Kritik und Feile, die bei Beethoven eine so grosse Rolle spielte, war bei ihm keine Rede. Diesem Umstande ist es zuzuschreiben, dass seine Orchester-Werke in formeller Beziehung gegen die der klassischen Periode zurückstehen.

Ueber den Geist der Schubert'schen Musik sagt Schumann: „Schubert wird immer der Liebling der Jugend bleiben, er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche That. — — Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände".

In seinen Kirchencompositionen schloss er sich, dem Geiste seiner Zeit gemäss, an die J. Haydn'sche Richtung an. Seine Werke sind von grosser Klangschönheit aber von zu grosser Weichheit und Süssigkeit. Interessant ist übrigens die That-

ZENEAKADÉMIA

sache, dass eine seiner Messen von R. Führer als eigene Composition herausgegeben wurde.

In Bezug auf die dramatischen Werke war Schubert nicht glücklich. Es fehlten ihm zunächst dankbare Stoffe, sodann gingen ihm wohl auch die nothwendige Bühnenkenntniss und eine gewisse Energie ab, da sein innerstes Wesen mehr zur Träumerei und zum Lyrischen sich hinneigte als zum entschlossenen, straffen Handeln. In neuerer Zeit wurden die „Verschworenen“ mehrfach gegeben.

Zu den gelungensten Werken gehören: die C dur-Symphonie, in welcher das Orchester förmlich in einem Meere von Wohllaut und Süssigkeit schwelgt, und die unvollendete in H moll; die Streichquartette in A moll und besonders das in D moll mit den herrlichen Variationen; die Clavier-Trio in Es und B dur, op. 99 und 100; viele Clavierwerke, darunter insbesondere „Momens musicals“ op. 94, die reizenden Vorbilder von Mendelssohn's beliebten „Lieder ohne Worte“; die Fantasie op. 15; die zahlreichen Märsche zu vier Händen (op. 27, 40, 51, 55, 66, 121), welche für Schüler eine wahre Fundgrube sind; die Sonate op. 30; Rondo in A dur op.107, die „ungarische Fantasie“ op. 54; op. 103, 140, 144.

Grösser noch als in den genannten Werken ist Schubert in seinen Liedern; hier ist er in der That der Schöpfer einer neuen Kunstgattung, des Kunstliedes, geworden. Obwohl Beethoven in seiner „Adelaide“ und Mozart in seinem „Veilchen“ herrliche Perlen hinterlassen haben, so lag ihnen das Lied doch zu sehr seitab gegenüber ihren auf das Höchste gerichteten Zielen. Schubert blieb es vorbehalten, dasselbe zur höchsten Entfaltung auszubilden.

Worin besteht nun das Wesen des Kunstliedes im Gegensatze zu dem Volksliede? —

Das Volkslied ist stets „Strophenlied“, d. h. die Melodie der ersten Strophe wird zu allen folgenden gebraucht. Hieraus ergiebt sich nothwendig von selbst, dass in derselben wohl die allgemeine Grundstimmung des ganzen Textes niedergelegt ist, nicht aber die verschiedenen Wandlungen des Gefühls, die im Laufe des Gedichtes vorhanden sind. Das Kunstlied ist nun aber in der Regel nicht Strophenlied, son-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dern durchcomponirt, so dass die verschiedenen Gefühle zum entsprechenden Ausdrucke gelangen können. Das Volkslied ist ferner ohne Harmonie gedacht und wenn solche beigefügt wird, so ist sie nur begleitender Natur, auf die einfachsten Accorde, wie sie etwa der Guitarre, der Cyther und der Harmonika entsprechen, beschränkt, und die Melodie verstärkend. Bei dem Kunstliede dagegen tritt die Begleitung selbständig und gleichberechtigt auf. Sie dient wesentlich dazu, durch charakteristische Motive die Stimmung schärfer zu zeichnen (Tonmalerei) und Gegensätze zwischen den einzelnen Strophen zu ermitteln, kann also nicht von der Melodie getrennt werden, ohne das Lied als Kunstwerk zu schädigen. — Endlich ist die Form und die Modulation des Volksliedes höchst einfach, während das Kunstlied erweiterte Formen und reiche Modulationen aufweist. In Bezug auf den Melodiegehalt kann man wohl sagen: das Kunstlied ist das Volkslied in idealer Form. Mit anderen Worten: „das Kunstlied ist der Ausdruck der lyrischen Stimmungswelt, die sich, als die Blüthe und Frucht einer höheren Cultur und Bildung, wie sie das eigentliche Volk besitzt, erweist, während sie diesem und seinem Empfinden und Fühlen dennoch ganz nahe steht; wenn nämlich jene Cultur und jene Bildung die echte ist, und darin nicht etwa halbe oder der Natur entfremdete Zustände sich spiegeln.“ [1])

Zu dieser Kunstgattung war Schubert besonders glücklich disponirt, denn bei einem zarten, fast weiblichen Gefühlsleben standen ihm jeder Zeit zu Gebote eine wunderbare Sicherheit im Treffen des richtigen Ton-Colorits und ein unerschöpflicher Reichthum von Melodien, die edel und populair im besten Sinne des Wortes sind. Wenn auch nach ihm Mendelssohn, Robert Schumann und Robert Franz viel Treffliches leisteten, an Fruchtbarkeit, Vielseitigkeit und Naivität kommen sie ihm nicht gleich. Die Fruchtbarkeit springt in die Augen, wenn man bedenkt, dass er über 800 Lieder geschrieben hat; die Vielseitigkeit begreift man, wenn man erwägt,

---

1) Dr. Emil Naumann „Deutsche Tondichter“. Berlin, Oppenheim. 1871. pag. 186.

ZENEAKADÉMIA

wie er die ganze Scala der Gefühle, vom Heiteren bis zu dem Düsteren, in Töne kleidet, wie die Form vom einfachen Strophenliede bis zur künstlichsten Gliederung vertreten ist, wie er namentlich in seinen Liedercyklen „Müllerlieder“ und „Winterreise“ eine und dieselbe Grundstimmung in so verschiedenen Abstufungen darstellt. Die Naivität ist eben so leicht nachweisbar, denn es überkommt jeden Hörer der Gedanke, dass die Composition so und nicht anders sein müsse und dass der Ausdruck so einfach, naturgemäss und selbstverständlich sei, dass jeder Andere es eben so machen könne und müsse [1]).

Um Verbreitung der Schubert'schen Musik machten sich besonders verdient: Robert Schumann, Franz Liszt und der Wiener „Männergesangverein“ und dessen früherer Dirigent Herbeck.

Literatur:

H. Kreissle von Hellborn, Biographie. Wien.

Aug. Reissmann, Franz Schubert. Sein Leben und sein Wirken. Berlin, Guttentag.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Carl Maria von Weber.

Carl Maria von Weber wurde den 18. December 1786 zu Eutin in Holstein geboren. Sein Vater, aus Oesterreich stammend, war der Onkel von Mozart's Frau und besass einen unruhigen, wenig soliden Charakter. Er war nach einander Soldat, Beamter, Kapellmeister (zu Eutin), Schauspieldirector und Theilhaber an den lithographischen Unternehmungen Sennefelder's, des Erfinders des Steindrucks. 1787 verliess derselbe Eutin, um während der nächsten zwölf Jahre an der Spitze einer Schauspielergesellschaft, bei welcher seine eigenen Familienglieder mitwirkten, die mittleren Städte Süddeutschlands zu besuchen. Unser Carl wuchs also gewissermassen hinter den Coulissen auf, und die Bühne, welche später sein eigentliches Feld der Thätigkeit werden sollte, war ihm von Jugend an vertraut. Unterricht und Erziehung

---

1) Billige Ausgaben der Schubert'schen Lieder erschienen bei Peters in Leipzig, Holle in Wolfenbüttel, Barth. Senff in Leipzig und Müller in Berlin. (Einzelausgabe à 1 Sgr.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

liessen unter solchen Verhältnissen Vieles zu wünschen übrig. Den ersten Unterricht im Clavier-Spiele erhielt er bei dem Stadtmusikus Heuschkel in Hildburghausen; am Ende des Jahrhunderts finden wir ihn in Salzburg, wo er bei Michael Haydn (Domorganist, starb 1806) den Contrapunkt studirte. Nachdem daselbst als Frucht seiner Studien ein Heft Fughetten erschienen war, übersiedelte er nach München, um bei Sennefelder die Lithographie zu erlernen. Zwei hier geschriebene Operetten „das Waldmädchen“ und „Peter Schmoll“ (1803), die wenig Erfolg hatten, überzeugten ihn von der Nothwendigkeit, strenge musikalische Studien zu machen. Dies geschah in Gemeinschaft mit Gänsbacher [1]) bei dem als Orgel- und Clavierspieler so wie als Theoretiker berühmten Abbé Vogler [2]) zu Wien. 1804 kam er als Kapellmeister an die Oper zu Breslau, wo er die Oper „Rübezahl“ begann, die er zwar nicht vollendete, deren Ouverture aber noch heute vielfach unter dem Titel „zum Beherrscher der Geister“ gespielt wird. Nach einem Jahre schied er aus seiner Stellung, trat in Dienste des Herzogs Eugen von Würtemberg, verweilte bei diesem kunstsinnigen Fürsten längere Zeit in Carlsruhe bei Oppeln und kam während der Kriegswirren (1807) als Privat-Secretair des Herzogs Alexander von Würtemberg nach Stuttgart. Dieser Aufenthalt zu Stuttgart bildet eine dunkle Seite im Leben Weber's. Von einem grundsatzlosen Vater erzogen, hier in einer sittenlosen Atmosphäre lebend, gab sich der 21 jährige Jüngling selbst der Verschwendung und Ausschweifung hin, die endlich zu seiner Verhaftung und Aus-

1) Gänsbacher geb. 1877 in Tyrol, war Kapellmeister am St. Stephans-Dome zu Wien, wo er 1844 starb. Seine zahlreichen kirchlichen Werke, obwohl von grossen Talent zeugend, sind dennoch zu sehr verweltlicht. Seine beste Kirchencomposition ist wohl sein Requiem in Cmoll.

2) Abbé Vogler, geboren 1749 zu Würzburg, machte seine musikalischen Studien bei P. Martini zu Bologna und Valotti zu Padua. Otto Jahn sagt von ihm in der Mozart-Biographie: „Vogler war ohne Zweifel eine ungewöhnliche und bedeutende Natur; er besass musikalisches Talent, Verstand und Scharfsinn und verband mit vielseitiger Beweglichkeit Energie des Willens, so dass er in Kunst und Wissenschaft Erhebliches leistete“. Nach einem reich bewegten Leben starb er 1814 als Kapellmeister zu Darmstadt. Er war Priester und führte als solcher den Titel: „Kämmerer des apostolischen Palastes, bayerischer Hofkaplan und hessischer geheimer geistlicher Rath“.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

weisung führten. Diese Katastrophe wirkte reinigend und segensreich auf ihn ein und rettete ihn vom sittlichen Verderben. Im Jahre 1810 finden wir ihn wieder bei Vogler in Darmstadt, wo er in Gemeinschaft mit Gottfried Weber[1]), Meyerbeer und Gänsbacher fleissig arbeitete. Hier schrieb er seine Oper „Sylvana“, die als Vorstudie zu seinem „Freischütz“ angesehen werden kann. 1811 und 1812 machte er Kunstreisen in Gemeinschaft mit dem Clarinettisten Bärmann. In Berlin, wo er längere Zeit weilte, wurde er Mitglied der Zelter'schen Liedertafel und lernte dort den aufkeimenden Männergesang kennen. Diesem Umstande verdanken wir seine trefflichen Männerchöre „Schwertlied“ „Lützows wilde verwegene Jagd“ und die wirksamen Männerchöre im Freischütz und in „Euryanthe“. Von 1813—1816 leitete er die Oper zu Prag und von 1817 bis zu seinem am 5. Juni 1826 zu London erfolgten Tode die zu Dresden, wo er gleichzeitig auch die Musik an der katholischen Hofkirche zu leiten hatte.

Was bedeutet nun Weber in der Musikgeschichte? [3])

Als Clavierco m ponist (Weber war selbst einer der ersten Clavierspieler seiner Zeit) ist sein Streben im Vergleiche zu Beethoven mehr dem äusseren Effect als der inneren Vertiefung zugekehrt. (Im Vergleiche zu späteren „Clavier-Husaren“ muss er freilich noch zu den Klassikern gerechnet werden, denn seine effectvollsten Sachen sind immer noch edel zu nennen.) Sehr wirksam erweisen sich noch jetzt: die Aufforderung zum Tanz, die beiden Polonaisen in E und Es, das Concert-Stück, und seine As dur-Sonate. Für den Unterricht sehr empfehlenswerth sind seine vierhändigen Stücke op. 3, Nr. 1, 2, op. 10 und 60.

In seiner Kirchenmusik (zwei Messen) folgte er, obwohl

---

1) Bekannt durch seine theoretischen Schriften und durch die Redaktion der Zeitschrift „Cäcilia“.

2) Vogler urtheilte über diese Schüler: „Gottfried weiss am meisten, Meyer thut am meisten, Carl Maria kann am meisten, Johann (Gänsbacher) trifft am meisten“. (J. Gänsbacher war ein äusserst feinfühlender Musiker und vortrefflicher Schütze.) Nach einer Mittheilung von Weber's Sohne in der „Gartenlaube“.

3) Im Folgenden wurde zum Theil Otto Gumprecht's vortreffliches Buch: „Musikalische Charakterbilder, Leipzig, Adolf Gumprecht 1869“ benutzt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

persönlich ein gläubiger und frommer Katholik, dem verhängnissvollen und oft bereits erwähnten Zuge seiner Zeit, es fehlte ihm überdies die Herrschaft über die Polyphonie, welche, wie Gumprecht treffend sagt, „nur allein den Tönen kirchlichen Segen zu geben vermag“.

In Bezug auf die Instrumentalmusik ist bemerkenswerth, dass er sich von der Symphonie und dem Quartett vollständig fern hielt. In den Ouverturen vermisst man den thematischen Aufbau, das Entkeimen aus einem Motive und somit die Einheit, die musikalisch-logische Entwickelung, es ist bei ihm mehr ein potpourriartiges Nebeneinander anzutreffen. Während Mozart und Beethoven entweder nur kurze Motive aus der Oper benutzten, oder ein selbständiges Stimmungsbild schufen (die Figaro-Ouverture und die Coriolan- und Egmont-Ouverture sind bis jetzt unübertroffene Muster davon), verwandte Weber die prägnantesten Stellen seiner Oper in ausgiebigster Weise. Wenn dieselben trotz des eben angedeuteten Mangels grosse Wirkungen hervorbringen, so ist dies in seinen reizenden Melodien und in seiner wirkungsvollen Instrumentation begründet. Hierbei ist zu merken, dass Weber zuerst die Blasinstrumente als ein selbständiges, geschlossenes Ganze eingreifen lässt, während bis dahin das Streichquartett Träger der Hauptgedanken war und die Blasinstrumente nur das Colorit gaben. Eine seiner besten Ouverture, die stets ihre zündende Wirkung übt, ist die Jubel-Ouverturen, welche ursprünglich zu einer patriotischen Cantate geschrieben wurde.

Weber's Hauptverdienst besteht darin, dass er der eigentliche Schöpfer der specifisch deutschen Oper ist und das romantische Element in dieselbe einführte. Allerdings hatte Mozart für die deutsche Oper in seiner „Zauberflöte“, in der „Entführung“ und in „Figaro“ bereits mustergiltige Werke geschaffen, doch war seine Tonsprache eine universelle, nicht specifisch deutsche. Nachdem aber Napoleon's Weltherrschergelüste gescheitert waren, athmeten die Völker auf, wurden sich ihrer Eigenart bewusst, schwelgten wohl auch in dem behaglichen Gefühle der Ruhe, und wie immer die socialen und politischen Verhältnisse Einfluss auf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Kunst üben, so sehen wir zu gleicher Zeit Weber die deutsche, Auber die französische und Rossini die italienische nationale Oper begründen. Diese nationale Oper steht in musikalischerBeziehung gewiss niedriger als die von Gluck und Mozart — ein Theil ist ja naturgemäss geringer als das Ganze und der Dialect steht der Schriftsprache nach —, aber weil sie dem Volke die Eigenart abgelauscht hatte, brachte sie ungeheure Wirkungen hervor. Diese musikalische That Weber's war die Oper „Freischütz", an der er drei Jahre arbeitete und wozu der Dresdener Dichter Friedrich Kind nach einem Mährchenbuche ein vorzügliches Textbuch geliefert hatte. Sie wurde zuerst in Berlin 1821 aufgeführt, hat bis jetzt dort über 500 Aufführungen mit stets gleichem Erfolge erlebt und ist nebst Mozart's Don Juan wohl die beliebteste Oper Deutschlands.

Dieser Erfolg erklärt sich durch den Umstand, dass alles an dieser Oper dem Volksleben abgelauscht und in der Musik in wirklich hinreissender Weise idealisirt ist. Echt deutsch sind die kleinen ländlichen Verhältnisse, der biedere Förster, der rauschende Eichenwald, die Sage von der Freikugel und der wilden Jagd, der schwärmerische aber thatenlose Jägerbursche Max, die züchtige und fromme Agathe und das harmlos-heitere Aennchen. Die Charaktere der Personen sind meisterhaft gezeichnet. — In dieselbe Zeit fällt auch die Composition des Singspiels „Preziosa". —

Weber fand in Bezug auf die romantische Oper Nachahmung in Louis Spohr (Faust, Jessonda), H. Marschner (Vampyr, Templer Jüdin, Hans Heiling) und Conradin Kreutzer (Nachtlager zu Granada).

Bei seinem zweiten Hauptwerke, „Euryanthe" steckte Weber sich weit höhere Ziele; die Musik ist sehr werthvoll, doch konnte die Oper des verfehlten Textbuches wegen keinen dauernden Erfolg erringen. Sie ist übrigens das Urbild von Wagner's „Lohengrin".

Sein letztes Werk, „Oberon", schrieb er 1826, bereits todtkrank, für London und brachte es dort zur Aufführung. Das Phantastische, welches bei dieser Elfensage zur Darstellung kam, hat in der neueren Musik vielfache Nachahmung gefun-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den, so in Mendelssohn's „Sommernachtstraum", in Gade's „Erlkönigs Töchterlein", „Comala" u. a. und darum kann man wohl mit Recht behaupten, dass unsere heutige romantische Musik in Weber wurzelt.

Literatur:

C. M. von Weber. Ein Lebensbild von seinem Sohne M. M. von Weber. 3 Bände. Leipzig, E. Keil.
(C. M. von Weber's hinterlassene Schriften. 2. Ausg. Dresden, Arnold.)
F. W. Jähns, C. M. v. Weber, eine Lebensskizze. Leipzig, Grunow.

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Der Enkel des grossen Philosophen Moses Mendelssohn wurde am 3. Februar 1809 in Hamburg geboren. Wenige Jahre nach seiner Geburt siedelte sein Vater, der Banquier Abraham Mendelssohn, nach Berlin über. Hier in der Metropole der Wissenschaft und im Schoosse einer reichen und hochgebildeten Familie erhielt er eine ausgezeichnete wissenschaftliche und musikalische Ausbildung. In der Theorie hatte er Zelter, den Director der Singakademie, zum Lehrer und Unterricht im Clavierspiel empfing er bei Ludwig Berger und später bei Moscheles. Bei seinem ungewöhnlichen Talente machte er bedeutende Fortschritte und konnte im 15. Lebensjahre bereits seine vierte Oper in einer befreundeten Familie zur Aufführung bringen, worüber Zelter einen enthusiastischen Bericht an Goethe erstattet. Trotz des Beifalls zweifelte er und sein verständiger Vater an seinem musikalischen Berufe, und erst als er bei einem Besuche von Paris sein A moll-Quartett vor Cherubini gespielt und von diesem beifälligst belobt worden war, fasste er mehr Selbstvertrauen. Auf der Rückreise besuchte er den Dichterfürsten Goethe zu Weimar, spielte ihm u. A. Stücke aus dem wohltemperirten Clavier von Bach vor und blieb mit ihm fortdauernd in anregendem und fruchtbringendem Verkehr. 1827 bezog er, mit klassischer Bildung ausgestattet, die Universität zu Berlin. Aber auch in körperlichen Uebungen, im Turnen, Fechten und Schwimmen so wie im Zeichnen war er Meister.

Studien.

Während seiner Studentenzeit componirte er die Oper „die Hochzeit des Camacho", mehrere Quartette und die beiden Ouverturen „Meeresstille und glückliche Fahrt" und die

ZENEAKADÉMIA

zum „Sommernachtstraum“. Im Jahre 1829 besuchte er England und führte zu London die beiden genannten Ouverturen mit Beifall auf. Die Eindrücke, welche er bei einem Ausfluge nach Schottland empfing, bilden den Ursprung seiner berühmten Hebriden-Ouverture und seiner schottischen Symphonie in A moll. Auf der Rückreise verweilte er vierzehn Tage bei Goethe, worüber dieser an seinen Freund Zelter schreibt: „Alles hat er mit seiner vollendeten, liebenswürdigen Kunst erbaut. Mir war seine Gegenwart besonders wohlthuend, da ich fand: mein Verhältniss zur Musik sei immer noch dasselbe; ich höre sie immer mit Vergnügen, Antheil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche; denn wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich nicht in den Gang des Herankommens vertieft. Dazu war nun die Hauptsache, dass Felix auch diesen Stufengang recht löblich einsieht, und glücklicherweise sein gutes Gedächtniss ihm Musikstücke aller Art nach Belieben vorführt. Von der Bach'schen Epoche heran, hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht; von den grossen neueren Technikern hinreichende Begriffe gegeben, und endlich mich seine eigenen Productionen fühlen und über sie nachdenken machen; ist daher auch mit meinen besten Segnungen geschieden. — Sage den werthen Aeltern des ausserordentlichen jungen Künstlers das Allerbeste.“ Hierauf reiste er nach München und von hier aus mit den Malern Hübner, Bendemann und Hildebrand nach Rom. Unterwegs verweilte er kurze Zeit in Wien und componirte daselbst das schöne Ave Maria. Ueber die Veranlassung dazu berichtet er an Zelter unter dem 16. October 1830 [1]): „In Wien habe ich zwei kleine Kirchenmusiken fertig gemacht: einen Choral in drei Stücken (O Haupt voll Blut und Wunden) und ein „Ave Maria“ für achtstimmigen Chor a capella. Die Leute um mich herum waren so schrecklich

Mendelssohn und Goethe.

1) Vergleiche: Reisebriefe aus den Jahren 1830—7. Leipzig, H. Mendelssohn. Bis jetzt sind 2 Bände erschienen. Sie geben Zeugniss von der Liebenswürdigkeit und Ehrenhaftigkeit des Charakters und von der Bescheidenheit und Vielseitigkeit des Künstlers, geben Aufschluss über Musikzustände jener Zeit und können darum nicht dringend genug empfohlen werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeneakadémia Főiskola Budapest

liederlich und nichtsnutzig, dass mir geistlich zu Muthe wurde, und ich mich wie ein Theolog unter ihnen ausnahm. Beim Ave singt ein Tenor ganz allein — ich habe mir etwa einen Jünger dabei gedacht“. In Rom blieb er den Winter über, M. zu Rom.
verkehrte viel mit Musikern der päpstlichen Kapelle, besuchte deren Aufführungen in der Sixtina, componirte für Klosterfrauen seine dreistimmigen Frauenchöre (op. 39, Bonn, Simrock) und Goethe's Ballade „die erste Walpurgisnacht“, die freilich erst zwölf Jahre später dem Publicum vorgeführt wurde. Diese herrliche Composition zeigt Mendelssohn in seiner Jugendfrische. Nachdem er ferner Neapel, die Schweiz und Paris besucht hatte, kehrte er nach Berlin zurück und bewarb sich um die erledigte Stelle eines Directors der Singakademie. Dieselbe wurde jedoch nicht ihm, sondern Rungenhagen übertragen. Verstimmt darüber reiste er nach London und brachte dort seine A dur Symphonie, ein Nachklang seiner italienischen Reise, zur Aufführung. Im Jahre 1833 leitete er zu Düssel- M. zu Düsseldorf.
dorf das niederrheinische Musikfest und gab glänzende Beweise seines Directionstalentes. Hier übernahm er in Gemeinschaft mit Immermann (Verfasser von „Münchhausen“) das Theater, um durch Musteraufführungen den Geschmack des Publikums zu läutern und die Kunst zu fördern. An Werken schuf er während dieser Zeit die drei Clavier-Capriccio's op. 33, viele „Lieder ohne Worte“, das erste Heft seiner vierstimmigen Lieder für gemischten Chor und einen Theil seines Paulus. 1835 wurde er nach Leipzig zur Direction der „Gewand- M. zu Leipzig.
haus-Concerte“ berufen, welche durch ihn europäischen Ruf erlangten. Im folgenden Jahre erfolgte die erste Aufführung des „Paulus“, welches Werk die allgemeinste Anerkennung fand. Neben der Direction der Gewandhausconcerte besuchte er alljährlich London und leitete wiederholt die rheinischen Musikfeste. Auf seine Anregung wurde zu Leipzig ein Conservatorium errichtet und am 2. April 1843 eröffnet. Durch seine Mitwirkung und durch die Lehrthätigkeit eines Hauptmann, Richter, Moscheles, David u. A. erwarb sich diese Anstalt bald grossen Ruf und wirkt noch heute segensreich fort.

Der kunstsinnige König Friedrich Wilhelm IV. berief M. zu Berlin.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ihn 1841 nach Berlin, allein er fand daselbst kein geeignetes Feld der Thätigkeit [1]) und kehrte 1845 nach seinem geliebten Leipzig zurück.

Im Auftrage des Königs schrieb er zu Berlin und später in Leipzig: die Musik zu Racine's „Athalia“, zu Shakespeare's „Sommernachtstraum“, zu den griechischen Tragödien „Antigone“ und „Oedipus auf Kolonos“, so wie mehrere liturgische Chöre für den Berliner Domchor.

Elias. Die nächste Zeit verwandte er zur Vollendung seines Oratoriums „Elias“, das am 25. August 1846 zuerst zu Birmingham und bald darauf zu London zur Aufführung gelangte. Prinz Albert, der Gemahl der Königin, sandte ihm bei dieser Gelegenheit das Textbuch mit folgender, sinnreicher Bemerkung zu: „Dem edlen Künstler, der, umgeben von dem Baalsdienste einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst wie ein anderer Elias treu zu bewahren und unser Ohr aus dem Taumel eines gedankenlosen Tönegetändels wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und gesetzmässiger Harmonie zu gewöhnen, dem grossen Meister, der alles sanfte Gesäusel, wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden seines Gedankens vor uns aufrollt, zur dankbaren Erinnerung geschrieben von Albert. Buckingham Palace.“

Im Jahre 1847 brachte er zur Aufführung sein grosses Lauda Sion zu Lüttich, und den Festgesang „An die Künstler“ zu Cöln.

Durch rastlose Thätigkeit waren seine Körperkräfte aufgerieben, und so erlag er am 4. November 1847 einem Schlag-

---

1) Meyerbeer stand damals an der Spitze der Oper, Rungenhagen leitete die Singakademie, Neithardt den Domchor — und so blieb für Mendelssohn eigentlich kein Raum übrig. Er veranstaltete mit dem Opern-Orchester Symphonie-Concerte und mit der Singakademie Oratorien-Aufführungen, — ich hatte damals das Glück Beethoven's „Eroica“ und Händel's „Israel in Egypten“ unter seiner genialen Direction zu hören, — aber über diese Kräfte konnte er nicht unbedingt verfügen, was gewiss misslich und verdriesslich war. Dazu kam allerdings noch der bekannte Kastengeist und die Zerfahrenheit der musikalischen Verhältnisse.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

flusse. Sein Tod erregte in allen musikalischen Kreisen die grösste Theilnahme.

Selten ist ein Künstler zu seiner Lebenszeit und zwar von Beginn seiner Laufbahn an, so gefeiert worden wie Mendelssohn. Während er aber damals zum Theil überschätzt wurde, wird er heute in gewissen Kreisen unterschätzt[1]). Sehen wir zu, was wir ihm verdanken.

Clavier-Werke.

Die Clavier-Literatur bereicherte er mit zwei neuen Formen, mit dem „Lied ohne Worte“ und dem „Capriccio“. Die Lieder ohne Worte (acht Hefte) fanden durch ihre Feinheit, Zierlichkeit und Innerlichkeit so grossen Beifall, dass sie viele Nachahmungen fanden. Die gelungensten davon sind die von R. Schumann (Kinderscenen, Jugendalbum), Grädener (Fliegende Blätter), von Wilhelm Taubert (acht Minnelieder op. 45), Theodor Kullak (Kinderleben op. 62, 81). Auch dürften verschiedene Stücke von St. Heller, Theodor Kirchner, Herrmann Scholtz (op. 20, Albumblätter) und H. Berens dahin zu zählen sein. Zum capricieusen Stile hatte Mendelssohn besonderes Talent und grosse Vorliebe; zu nennen sind hier op. 14 in E, op. 33 und das Capriccio in H moll mit Orchester.

Orchester-Werke.

In der Instrumentalmusik brachte er das Phantastische zur gelungensten Darstellung und lehnte sich darin an Weber an. Die Ouverture erweiterte er zu reizenden Naturschilderungen, so in „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und in seiner „Hebriden-Ouverture“. Bei seinen Symphonien schliesst er sich Beethoven an, doch ist nicht zu verkennen, dass ihm zuweilen die Kraft erlahmt, indem der gross angelegten Form der Inhalt nicht immer entspricht. Diese Werke enthalten freilich nicht die strotzende Ideenfülle, wie die seines unübertrefflichen Vorbildes. Besonders anzuführen sind seine A dur-Symphonie mit der Tarantelle im Finale und der „Lobgesang“, eine Symphonie-Cantate (eine Nachahmung der neunten Symphonie).

---

1) Vergleiche Richard Wagner's Broschüre: Das Judenthum in der Musik; auch Marx „die Musik des 19. Jahrhunderts“. — Seb. Bach, Beethoven's Werke der dritten Periode und Schumann kamen erst in neuester Zeit zur Geltung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Oratorien. Im Oratorium suchte er an Bach und Händel anzuknüpfen, während seine Zeitgenossen Friedrich Schneider und Spohr sich der Wiener Schule anschlossen. Bach's Einfluss ist vorherrschend im Paulus, Händel's im Elias. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als hätte er jene Meister einseitig und oberflächlich nachgeahmt, im Gegentheil hat er deren Geist beim Schaffen eigener und selbständiger Werke mit Anwendung der neueren Kunstmittel reproducirt. Beide Werke, insbesondere aber das letztere, sind seine besten Leistungen. Als Kirchenstücke sind noch zu nennen: der wirkungsvolle und geniale 114. Psalm mit Orchester (Da Israel aus Egypten zog), das Lauda Sion und Ave Maria.

Als eigene Schöpfung verdanken wir ihm noch das vierstimmige Chorlied für gemischte Stimmen. Unter dem vielen Schönen wäre hier zu nennen: die drei Heine'schen „Volks-

Chorlied. lieder", „Die Nachtigall", „O Thäler weit, o Höhen", „Auf dem See", „Durch dunkle Nacht". Auch die Männergesangsliteratur bereicherte er durch die allbekannten Lieder: „Jägers Abschied vom Walde", „der frohe Wandersmann", „Türkisches Schenkenlied", „Lied für die Deutschen in Lyon", desgleichen durch die dramatischen Werke „Antigone" „Oedipus", etc. Von seinen einstimmigen Liedern, die sich durch Feinheit und Glätte auszeichnen, wären zu nennen: „Es ist bestimmt in Gottes Rath" (das zum Volksliede geworden ist), die beiden „Frühlingslieder", „Sonntagslied", „das erste Veilchen", „Leucht' heller als die Sonne", „der Herbstwind rüttelt die Bäume" „Auf Flügeln des Gesanges", „Auf dem Teich, dem regungslosen" etc. Im Verhältniss zu Schubert sind seine Lieder jedoch zu fein zugespitzt, manierirt und raffinirt, als dass man sie oft und lange hören könnte. Im Liede wird er von R. Schumann und R. Franz übertroffen. Ueberhaupt zieht sich durch alle Werke Mendelssohn's ein Stück „Weltschmerz" wie ein rother Faden hindurch, es ist nicht jene gesunde Frische der Empfindung, welche uns z. B. bei Händel und Mozart so angenehm berührt.

In Bezug auf das Drama hatte er weniger Glück. Zu-

Oper. nächst konnte er keinen passenden Text finden, und als er einen solchen in Geibel's „Loreley" gefunden zu haben glaubte, raffte ihn der Tod hinweg. Nur wenige Nummern waren voll-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

endet, darunter ein für den Concert-Saal sehr wirksames Finale. Bei seiner vorherrschend lyrisch angelegten Natur war es ihm (so wie Schubert und Schumann) nicht gegeben, aus sich selbst heraus zu gehen, was zur Charakterzeichnung im Drama unbedingt nothwendig ist. Auch das genannte Finale dürfte auf der Bühne, weil zu breit angelegt, keine durchschlagende Wirkung hervorbringen.

Literatur.

Lampadius, Mendelssohn, ein Denkmal. Leipzig, Hinrichs.
Reissmann, Mendelssohn, sein Leben und seine Werke. Berlin, Guttentag.
Fel. Mendelssohn, Briefe, 1. und 2. Folge. Leipzig, H. Mendelssohn.
Thematisches Verzeichniss im Druck erschienener Compositionen Mendelssohn's. Leipzig, Breitkopfu. Härtel.

Robert Schumann.

Selbstbiographie.

Die Biographie Schumann's kann man wohl nicht besser geben als mit seinen eigenen Worten [1]) „Ich bin in Zwickau den 8. Juni 1810 geboren. Mein Vater war Buchhändler und ich genoss die sorgfältigste, liebevollste Erziehung. Starke Neigung zur Musik zeigte sich schon in den frühesten Jahren, ich erinnere mich, ohne alle Anleitung Chor- und Orchesterwerke schon in meinem elften Jahre geschrieben zu haben. Der Vater wollte mich auch durchaus zum Musiker bilden; die Verhandlungen, die deshalb mit C. M. v. Weber in Dresden gepflogen wurden, zerschlugen sich jedoch. So erhielt ich denn eine gewöhnliche Gymnasialbildung, nebenbei mit ganzer Liebe meine musikalischen Studien verfolgend und nach Kräften selbst schaffend. 1828 bezog ich die Universität Leipzig, hauptsächlich um philosophische Vorträge zu hören. 1829 ging ich nach Heidelberg, wohin mich Thibaut als ausgezeichneter Musikkenner und Forscher vor allem gezogen hatte. Hier fing ich an, mich ausschliesslich mit Musik zu beschäftigen, worin mich bedeutende Fertigkeit des Clavierspiels um so schneller vorwärts brachte. Zu weiterer Fortbildung ging ich 1830 nach Leipzig zurück, vollendete

1) Vergl. Eingabe an den Senat zu Jena behufs Erwerbung der Doctorwürde 1840.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bei dem anwesenden Musikdirector H. Dorn [1]) meinen Compositionscursus und gab meine ersten Compositionen heraus. Die Kritik nahm mich wohlwollend auf. Durch einiges Vermögen gegen die Schattenseiten musikalischen Künstlerlebens gesichert, konnte ich mich ganz dem Studium der höheren Composition widmen. Es war damals die Zeit der Bewegung in ganz Europa, die auch auf das künstlerische Zusammenleben in Leipzig Einfluss übte, indem ich in Gemeinschaft mit einigen anderen Musikkundigen, von denen namentlich mein früh verschiedener Freund Ludwig Schunke zu nennen ist, auf den Gedanken der Herausgabe einer neuen musikalischen Zeitung kam, der auch im April 1834 ausgeführt wurde. Die Zeitschrift erwarb sich Beifall. 1835 ging die Redaction auf mich allein über. War ich so genöthigt, meine Kräfte zu spalten, so überwog doch immer die productive Thätigkeit und milderte das auch oft Missliche jenes anderen Wirkungskreises; er brachte es mit sich, dass ich mit den meisten lebenden Künstlern in nahe Verbindung kam, die von Jahr zu Jahr sich mehrten, wo ich es mir denn vorzüglich angelegen sein liess, das Streben der bedeutendsten jüngeren Talente zu fördern. So wurden Chopin, Clara Wieck, Henselt u. A. namentlich durch die Zeitschrift bekannt. Wichtige äussere Lebensmomente wüsste ich keine zu bezeichnen, als die freundliche Auszeichnung, von dem deutschen National-Verein zu Stuttgart und der Musikgesellschaft Euterpe zu Leipzig zum Ehrenmitglied ernannt zu werden. Von musikalischen Compositionen sind bis jetzt 22 erschienen, von denen auch Liszt, Cl. Wieck, Henselt u. A. öffentlich spielten. Auch schrieb ich Einiges unter den Namen „Florestan“ und „Eusebius“. In der Zeitschrift rühren die meisten kritischen Artikel über Instrumentalmusik von mir her und haben entweder meinen Namen, oder auch den von Florestan und Eusebius, sowie die Zahlen 2 und 12 zur Unterschrift.“

Zur Vervollständigung des Vorstehenden noch Folgendes. Den ersten gründlichen Clavierunterricht erhielt er erst 1830 bei Friedrich Wieck. Seine Uebungen betrieb er so ener-

---

1) Gegenwärtig pensionirter Hofkapellmeister zu Berlin.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gisch — er schloss sich wochenlang ein — dass ihm zuerst der Mittelfinger und dann die ganze rechte Hand erlahmte. Hierdurch veranlasst wandte er sich ganz der Composition zu. Im Jahre 1840 verheirathete er sich mit der ausgezeichneten Pianistin Clara Wieck, schrieb in diesem Liebesfrühling gegen 100 Lieder, darunter die ausgezeichneten Hefte op. 25, 31, 36 und 40 und wurde dadurch ein zweiter „Frauenlob“. Im Jahre 1841 schrieb er vorzugsweise Instrumentalsachen, darunter die ausgezeichnete B dur-Symphonie op. 38, die drei Streichquartette op. 41, das Piano-Quintett op. 44 und das Quartett op. 47. 1844 siedelte er nach Dresden über, machte Kunstreisen in Russland und ging 1850 als städtischer Musikdirector nach Düsseldorf. Durch Ueberreizung seiner Kopfnerven verfiel er in Geisteskrankheit, machte 1854 einen Selbstmordversuch und starb am 29. Juli 1856 in der Heilanstalt Endenich. Er ruht in Bonn. Ferd. Hiller widmete ihm den Nachruf: „Du beherrschtest mit goldenem Scepter eine herrlich 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“.

ZENEAKADÉMIA

Charakterisirung von Schumann's Musik.

Schumann war eine poetische, grüblerische und dabei nervös-leidenschaftliche Natur. Seine Musik ist eine durchaus eigenartige, seiner ganzen Natur entsprechende, die nie um die Gunst der grossen Menge buhlt. Sie bewirkt in Folge eines gewissen krankhaften Zuges bei häufiger und anhaltender Beschäftigung damit einen förmlichen Sinnenrausch und ist darum für jugendliche, zur Schwärmerei neigende Personen, wie leider die Erfahrung lehrt, nicht ohne Gefahr. Dasselbe gilt auch von der gleiche Richtung verfolgenden Musik des Claviercomponisten Frédéric Chopin.

Es fehlte Schumann durchaus jene harmlose Naivität, die wir an Haydn, Mozart und Schubert beobachten, vielmehr ist sein Stil eine Fortsetzung von dem Beethoven's in seiner letzten Periode. Weil aber unsere Zeit an einer gewissen Ueberreizung krankt, so findet seine Musik so viel Interesse und so viele Bewunderer. Doch hat er zu der Zeit, wo sein Geist noch frisch und gesund war, wirklich Schönes geschaffen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Symphonien. und hierher gehören insbesondere seine B dur und Es dur Symphonie und viele seiner Lieder. Hierin übertrifft er auch seinen Zeitgenossen Mendelssohn um ein Bedeutendes. Seine Symphonien zeichnen sich durch Ursprünglichkeit, Frische, Kraft und Farbenpracht, seine Lieder durch Innigkeit, wahrhaft poetische Auffassung, Süssigkeit und Leidenschaft aus so dass sie auf das Gemüth den tiefsten Eindruck machen.

Lieder. Zu nennen sind hier die Liedercyklen: „Liederkreis“, „Frauenliebe und Leben“, „Dichterliebe“, „Myrthen“.

Chorwerke. In Bezug auf das Oratorium dagegen stand er Mendelssohn bedeutend nach, denn sein bestes Werk „das Paradies und die Peri“, so wunderbar darin auch der Orient und seine poetische Farbenpracht gezeichnet sind, ist doch, wenigstens in seinem letzten Theile, schwächlich. Auch sein Werk „der Rose Pilgerfahrt“ reicht nicht an den Elias mit seinen gigantischen Chören und mit der klassischen, wahrhaft dramatischen „Opferscene“ hinan.

Clavier-Musik. Als Claviercomponist gab er in seinen kleinen Sachen (Jugendalbum, Novelletten, Kinderscenen, Albumblätter etc.) treffliche Stimmungsbildchen. Von den grösseren Werken sind berühmt: das Clavier-Quintett op. 44, das Quartett op. 47, die Trios op. 63 und 80, „Humoreske“, „Bilder aus Osten“ op. 66, „Etudes symphoniques“ op. 13. — Reiche, breit und weit angelegte Harmonien, verbunden mit gewählten Melodien und neuer, eigenthümlicher Spieltechnik, zeichnen diese Compositionen aus.

Als Operncomponist (Genoveva) konnte er sich keine Geltung verschaffen, denn seine Schreibart war zu subjectiv; er gab immer nur sich selber, sein ganzes Denken und Empfinden, konnte sich also in ihm fremde Charaktere nicht hineinfinden, sie mithin auch nicht charakteristisch zeichnen. — Die Musik zu Byron's „Manfred“ zeigt schon deutliche Spuren seiner Schwermuth.

Literatur.

Reissmann, „Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke.“ Berlin, Guttentag.

R. Schumann, Gesammelte Schriften über Musiker. 2. Aufl, 2 Bde. Leipzig, Georg Wigand.

Wasielewski, Schumann-Biographie.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 14. Die Musik der Gegenwart.

Die romantische und die neudeutsche Schule.

Mendelssohn und Schumann übten auf die Entwickelung der Musik in neuester Zeit den grössten Einfluss. Eine ganze Reihe talentvoller und hochachtbarer Künstler schloss sich ihnen an und bildet die sogenannte „romantische Schule“.

Von hervorragenden Musikern, die in Mendelssohn'schem Geiste componirten, sind u. A. zu nennen:

Mendelssohn'sche Schule.

1) Max Bruch, geboren 1838 zu Cöln, lebt gegenwärtig zu Berlin. Von ihm erschienen 2 Opern („Loreley“ und „Hermione“), Scenen aus „Frithjof“, „Römischer Triumphgesang“, „die Flucht nach Egypten“, Scenen aus der „Odyssee“, Symphonien, Violin-Concert etc.

2) Niels W. Gade, geboren 1817 in Kopenhagen, von 1844 bis 1847 Dirigent der Leipziger Gewandhaus-Concerte, leitet gegenwärtig das Conservatorium seiner Vaterstadt. Gade hat fast in allen Zweigen der Musik Bedeutendes geleistet. In seinen Symphonien (Nr. 4 in B. wird ganz besonders geschätzt) und Ouverturen (Im Hochland, Nachklänge von Ossian, Hamlet, Michel Angelo) zeigt er sich als Meister der Instrumentation. Von seinen Vocalwerken machten besonders „Comala“, dramatisches Gedicht nach Ossian, und die dänische Ballade „Erlkönigs Tochter“, beide für Solo, Chor und Orchester, mit Recht grosses Aufsehen. Seine Lieder für gemischten und Männerchor gehören zu dem Besten, was die Literatur in dieser Hinsicht aufzuweisen hat.

3) Moritz Hauptmann, geboren 1792 zu Dresden, lebte zu Leipzig und wirkte als Lehrer am Conservatorium. Berühmt sind sein theoretisches Werk „die Natur der Harmonik“ und seine Vocalcompositionen [1]). Hauptmann zählt überhaupt zu den besten Kirchencomponisten der

---

1) Interessant und belehrend ist auch sein neuerdings veröffentlichter „Briefwechsel mit Hauser“. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

neueren Zeit. (Messe, Lauda anima, verschiedene Psalmen, Gesangs-Quartette, Duette für Clavier und Violine etc.)

4) Ferdinand Hiller, geboren 1811 zu Frankfurt, leitet gegenwärtig das Conservatorium zu Cöln. Er schrieb die Oratorien „Zerstörung Jerusalems“ und „Saul“, viele interessante Clavier-,Vocal- und Orchester-Compositionen und ist ein geistreicher Schriftsteller.

5) Salomon Jadassohn, geboren 1831 zu Breslau, lebt zu Leipzig als Clavier- und Orchester-Componist.

6) Carl Reinecke, geboren 1824 in Altona, ist gegenwärtig Leiter der Gewandhausconzerte zu Leipzig. Ausser Opern und Liedern schrieb er vorzugsweise für Clavier. Reinecke ist wie Hiller ein vorzüglicher Clavierspieler.

7) Julius Rietz, geboren 1812 zu Berlin, ist gegenwärtig Hofkapellmeister zu Dresden. Gediegene Bildung und edle Richtung des Geistes stempeln ihn zu einem echten Künstler. Hohe Verdienste um die Kunst erwarb er sich durch sorgfältige Herausgabe älterer Tonwerke (Bach, Hohe Messe, Mozart's Opern etc.).

8) Wilhelm Taubert, geboren 1811 in Berlin, gegenwärtig Oberkapellmeister und Professor an der Akademie daselbst. Er schrieb Opern, Orchester- und Clavier-Werke. Sehr beliebt sind seine Kinderlieder.

9) Jean Vogt, geboren 1823 zu Gross-Tinz bei Liegnitz, befindet sich gegenwärtig in Amerika. Er schrieb ein mit Beifall aufgenommenes Oratorium (Lazarus) und Clavier-Stücke im Salonstile.

10) Richard Wüerst, geboren 1824 zu Berlin, lebt daselbst als Orchester-Dirigent, Lehrer an der neuen Akademie und als Kritiker. Er schrieb u. A. die Oper „Vineta“.

Zu der Schule von R. Schumann dürften zu rechnen sein:

Schumann'sche Schule.

1) Johannes Brahms, geboren 1833 zu Altona, ist gegenwärtig Director der Singakademie zu Wien. Berühmt sind sein „deutsches Requiem“, „das Schicksalslied“ und viele Kammermusik- und Orchesterwerke, sowie Lieder.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2) Robert Franz, geboren zu Halle 1815, lebt als Universitätsmusikdirector daselbst. Er schrieb vorzügliche einstimmige Lieder und zählt darum neben Schubert, Mendelssohn und Schumann zu den besten Componisten dieser Gattung. Berühmt ist er namentlich auch durch die Bearbeitung Bach'scher und Händel'scher Vocal-Werke.
3) Robert Volkmann, geboren 1815 zu Lommatzsch, lebt gegenwärtig in Ungarn. Er schrieb charakteristische und interessante Orchester- und Clavier-Werke, auch Kirchenmusik.
4) Joachim Raff, geboren 1822 in Lachen am Züricher See. Der sehr fruchtbare Componist versuchte sich fast in allen Zweigen der Musik; berühmt ist seine Symphonie „Im Walde". Er lebt in Wiesbaden.
5) Peter Cornelius, geboren zu Mainz, lebt in München als Lehrer der Tonkunst.
6) Woldemar Bargiel, geboren 1828 zu Berlin, ist Stiefbruder von Clara Schumann und lebt gegenwärtig als Director des Conservatoriums zu Rotterdam. Seine Compositionen sind tief ernst und originell.
7) Joseph Joachim, geboren 1831 in Ungarn, ist gegenwärtig Director der „Hochschule für Musik" zu Berlin. Als Violinspieler nimmt er unbedingt die erste Stelle ein. Berühmt ist sein sogenanntes „Ungarisches Violin-Concert".

Hier dürften noch zu nennen sein die Clavier-Componisten C. G. P. Grädener und August Saran.

Eine mehr neutrale Stellung nehmen ein:

1) J. J. Abert, geboren 1832 in Böhmen, gegenwärtig Kapellmeister in Stuttgart; Componist der Oper „Astorga".
2) Friedrich Kiel, geboren 1821 zu Puderbach, lebt in Berlin als Professor der Akademie. Er ist ein bedeutender Contrapunktist und Verfasser eines ausgezeichneten Requiems.
3) E. Lassen, geboren 1830 zu Kopenhagen, Kapellmeister in Weimar (Symphonien, Ouverturen, Lieder).
4) Georg Vierling, geboren 1820 zu Frankenthal in Bayern, lebt zu Berlin als gediegener Componist von

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orchester- und Kirchensachen und von vierstimmigen Liedern.

5) Franz von Holstein, ein bedeutendes dramatisches Talent. Opern: „der Haideschacht“ und „der Erbe von Morley“.

6) Joseph Rheinberger, geboren 1839 in Vaduz, wirkt als Lehrer an der Kgl. Musikschule in München. Seine zahlreichen Orchester-, Kammer- und Vocalwerke, unter denen namentlich das Tongemälde „Wallenstein“ Aufsehen erregte, zeugen von grosser formaler Meisterschaft.

7) Anton Rubinstein, 1829 bei Jassy geboren, einer einer der ausgezeichnetsten Pianisten der Gegenwart, gründete 1862 das Conservatorium für Musik in St. Petersburg, das er bis 1867 als Director leitete. Seine sehr zahlreichen, von bedeutendem Talent zeugenden Compositionen stehen nicht alle auf gleicher Höhe. Besondere Erwähnung vordienen seine „Ocean-Symphonie“, Clavier-Concerte, Kammermusik, die Oper „Feramors“ und Lieder.

8) Carl Goldmark, 1832 in Ungarn geboren, dessen Ouverture „Sakantala“ den besten neueren Orchesterwerken beigezählt werden kann, lebt in Wien.

Zwei Nestoren reichen noch in die neuere Zeit herein:

Lachner. 1) Franz Lachner, geboren 1804 zu Rain (Schwaben), seit 1836 Hofkapellmeister zu München. Ausser einer „Preissymphonie“ schrieb er 4 Opern und 2 Oratorien. In neuester Zeit erregten ein „Requiem“ und mehrere „Orchester-Suiten“ grosses Aufsehen und Beifall.

Grell. 2) Eduard Grell, geboren den 6. November 1800 in Berlin. Derselbe war früher Domorganist und Lehrer am „Kirchenmusikinstitute“ daselbst, gegenwärtig wirkt er als Director der Singakademie und als Professor der Akademie. Derselbe ist ein gründlicher Kenner und darum grosser Verehrer der alt-italienischen Schule, ein gewandter Contrapunktist und vorzüglicher Kirchencomponist. Dem Studium der Alten verdankt er eine staunenswerthe Leichtigkeit und Sauberkeit der Stimmführung. Berühmt ist seine sechszehnstimmige Vocalmesse.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die beiden grössten dramatischen Talente der Neuzeit sind Giacomo Meyerbeer (Jacob Meyer-Beer) und Richard Wagner.

Meyerbeer. Der erstere, einer reichen jüdischen Familie Berlins entsprossen (1791), studirte bei Abbé Vogler, lebte lange Zeit in Italien, schrieb dort viele Opern im Rossini'schen Stile, bis sich sein eigener Stil herausarbeitete, welcher aus einer raffinirten Combination der italienischen, deutschen und französischen Schreibart besteht. Bei aller Anerkennung seines Talentes muss doch der Vorwurf erhoben werden, dass er dasselbe nur zu oft dem blossen Effecte dienstbar machte. Seine Hauptwerke sind: „Robert der Teufel", „Hugenotten" und „der Prophet". Später erschienen noch: „das Feldlager in Schlesien", „Dinorah" und „die Afrikanerin". Er starb am 2. Mai 1864 zu Paris.

Wagner. Richard Wagner, geboren den 22. Mai 1813 zu Leipzig, strebt eine Neugestaltung des musikalischen Dramas an, indem er alle „Musikmacherei" auf der Bühne ausschliesst und die Musik nur der Idee des Dramas dienstbar gemacht wissen will. Seine Grundsätze, die übrigens nicht neu, sondern denen von Gluck und Weber (Euryanthe) entsprechen und nur weiter entwickelt sind, legte er in seinen beiden Werken: „das Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama" ausführlich nieder. Als Dichter und Componist suchte er dieselben zu verwirklichen in „Tannhäuser", „Lohengrin", „die Meistersinger von Nürnberg", „Tristan und Isolde" und in seiner Nibelungen-Trilogie, bestehend in dem Vorspiele „Rheingold" und aus den drei Abtheilungen: „die Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" [1]).

Das Auftreten Wagner's und der „neudeutschen Schule" hat die heftigsten Fehden hervorgerufen. Auf der einen Seite erblickt man masslose Arroganz und Verkleinerung fast alles Dagewesenen, auf der anderen kleinliche Nergelei und Verkennung des wirklich Verdienstvollen in Wagner's Werken.

---

1) Zur Aufführung dieses vier Abende füllenden Riesenwerkes wird zu Bayreuth aus freiwilligen Gaben ein Theater gebaut, das auf 300,000 ℳ veranschlagt ist.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Näher darauf einzugehen, ist an dieser Stelle nicht zweckmässig. Jedenfalls muss man aber Wagner eine bewunderungswürdige Thatkraft, eiserne Consequenz und grosses Talent zuerkennen; die Zukunft wird lehren, was echt oder unecht ist.

Liszt. Gleiche Richtung in der Musik, wenn auch auf anderen Gebieten, verfolgt Franz Liszt, geboren den 22. October 1811 in Raiding bei Oedenburg. Berühmt sind seine „symphonischen Dichtungen“, die Oratorien „die heilige Elisabeth“ und „Christus“, seine „Graner Messe“ und seine Clavier-Werke, die an anderer Stelle charakterisirt werden sollen.

Liszt's hehre Künstlergestalt gewährt in dem heutigen, wahrhaft ekelhaften Parteitreiben ein erfreuliches und wohlthuendes Lichtbild. Frei von dem landläufigen Egoismus interessirt er sich für Alles und fördert Alles, was ihm dessen werth erscheint [1]), und weiss durch persönliche Liebenswürdigkeit und echte Bescheidenheit Alles um sich her zu bezaubern. Sein eminenter Geist beherrscht alle Kreise, welche er betritt. Ambros sagt daher mit Recht [2]): „Liszt wird immer eine höchst merkwürdige Erscheinung in der Kunstgeschichte bleiben — freilich wird sein Bild vor der Nachwelt dastehen wie ein verblasstes, verschossenes Pastellporträt, denn es ist seine Person, seine lebendige Gegenwart, die Alles macht und wirkt. — — Liszt hat das hohe Verdienst, das Recht des Geistes, die Freiheit des Genius auf dem Gebiete der Kunst vertreten zu haben“.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Literatur.

Ambros, A., Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig, Matthes.
Ambros, „Bunte Blätter“, Skizzen und Studien. Leipzig, Leuckart.
Ambros, Robert Franz, eine Studie. Leipzig, Leuckart.
Becker, C. F., Die Tonkünstler des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Kössling.
Berlioz, Musikalische Wanderungen durch Deutschland, übersetzt von Gathy. Leipzig, Schuberth.
—— Schriften, übersetzt von R. Pohl. Leipzig, G. Heinze.
Ehlert, L., Briefe über Musik. Berlin, Guttentag.

---

1) Vergl. seine Schriften über Chopin, Wagner, Robert Franz, sein Interesse für den „Cäcilien-Verein“, seine Theilnahme an aufstrebenden Talenten etc.

2) „Bunte Blätter“ (Leipzig, Leuckart) pag. 60.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gumprecht, O., Musikalische Charakterbilder. Leipzig, Gumprecht.
Hiller, Ferd., Aus dem Tonleben unserer Zeit. Leipzig, Leuckart.
Kullak, A d., Aesthetik des Clavierspiels. Berlin, Guttentag.
La Mara[1]), Musik. Studienköpfe. Leipzig, Schmidt. 1. Bd.: Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Liszt, Chopin; 2. Bd.: Cherubini, Spontini, Rossini, Boeldieu, Berlioz.
Liszt, Fr., Ueber Wagner's Tannhäuser und Lohengrin. Cöln.
—— Ueber die Field'schen Nocturnes. Leipzig, Schuberth.
—— Ueber Chopin. Leipzig, Breitkopf u. Härtel (jetzt vergriffen).
Marx, A. B., die Musik des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Naumann, Emil, deutsche Tondichter von Bach bis auf die Gegenwart. Berlin, Oppenheim.
Neumann, W., die Componisten der neueren Zeit mit Portraits. Cassel, Balde (jetzt Leipzig, E. W. Fritzsch).
Nottebohm, Beethoven's Studien bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri. 1. Bd. Leipzig, Rieter-Biedermann.
Reissmann, Von Bach bis Wagner. Berlin, Guttentag.
Riehl, Musikalische Charakterköpfe. Stuttgart, Cotta. 3 Bde.
Rissé, Franz Schubert und seine Lieder.
Tappert, W., Musik und musikalische Erziehung.
Wagner, R., das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig, Wigand.
—— Gesammelte Schriften und Dichtungen Leipzig, Fritzsch. 9 Bde.

§. 15. Die Musikpflege der Gegenwart.

Ueberschauen wir die Entwickelungsperioden der Musikgeschichte, so erblicken wir als Marksteine: Gregor der Grosse für den liturgischen Choral, Palestrina und Orlando Lasso für die Kirchenmusik, Händel und Bach für das Oratorium und die Fuge, Haydn, Mozart und Beethoven für die Instrumentalmusik und die Oper. Gegenüber der Thatsache, dass seit Beethoven noch kein ebenbürtiges Genie erstand, hört man wohl die kleinmüthige Frage aufstellen, ob jetzt noch ein Fortschritt zu hoffen sei? Nun, Fortschritte sind in der That schon gemacht worden (wenn auch nur in untergeordneten Zweigen, der Musik), wie unter § 13 nachgewiesen wurde. Bedeutende Fortschritte sind

1) Unter diesem pseudonymen Namen birgt sich eine Dame.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

überdies gemacht worden in Betreff der Behandlung der Instrumente, insbesondere des Pianos, und in Betreff der Kunst des Instrumentirens und somit der Farbengebung. Erwägt man ferner, dass epochemachende Genies verhältnissmässig nur selten erscheinen, dann aber die Nachwelt auf lange Zeit beherrschen; bringt man ferner in Anschlag, dass die Bestrebungen der Talente nicht für die Kunst verloren gehen, indem diese gleichsam das Ackerfeld bearbeiten, in welches ein Grösserer das Samenkorn der neuen Zeit hineinlegt: so erscheint obige Frage unmotivirt. In dieser Meinung werden wir bestärkt, wenn wir die Pflege der Kunst in gegenwärtiger Zeit ins Auge fassen, was im Folgenden in einigen flüchtigen Zügen geschehen soll.

Virtuosen.

Zunächst muss constatirt werden, dass die Hauptträger der Virtuosität (Piano: Hans von Bülow, Clara Schumann, Anton Rubinstein; Violine: Joachim, Wilhelmy; Cello: Grützmacher; Quartettspiel: Jean Becker und die Florentiner; Liedergesang: Jul. Stockhausen, Eugen Gura) die Fertigkeit nicht als Endzweck betrachten, dass sie vielmehr dieselbe benutzen, um die vorhandenen Meisterwerke in vollkommenster Form zur Ausführung zu bringen. Darum enthalten ihre Concert-Programme die Namen aller grossen Meister.

Gesang- u. Orchester-Vereine.

Gleichen Ruhm erwerben sich die grossen Gesanginstitute und Orchester-Vereine unserer Hauptstädte, welchem Beispiele auch die Vereine mittlerer und kleiner Städte mehr oder weniger folgen. Jene grossen Kunstinstitute verfolgen ihre Zwecke mit einer Hingabe und einem sittlichen Ernste, dass sie als treue Hüter des „Ewigschönen in der Kunst“ unsere grösste Hochachtung und Anerkennung verdienen.

Musikfeste.

Eine eigenthümliche Erscheinung der neueren Zeit bilden ohne Zweifel die Musik- und Gesangfeste. Wie zur Zeit der Minnesänger im südlichen Deutschland die Sangeslust besonders stark hervortrat, so zeichnen sich auch heute die rheinischen Musikfeste durch Glanz und Gediegenheit aus[1]).

---

1) Das 50. niederrheinische Musikfest fand 1873 zu Aachen unter Leitung von Julius Rietz statt. — In Norddeutschland haben die Musikfeste von Mecklenburg einen guten Ruf.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zu diesen Festen, die gewöhnlich drei Tage dauern und in der Aufführung einer grösseren Chorcomposition (Beethoven, Mendelssohn, Händel, Bach), einem Orchester-Concerte und einem Künstlerconcerte bestehen, werden die gefeiertsten Dirigenten und Solisten eingeladen.

Männergesangvereine.

Ein nicht zu unterschätzender Factor der Musikbestrebungen unserer Zeit sind ferner die Männergesangvereine und ihre Feste. Es ist in manchen Kreisen Sitte geworden, auf dieselben mit einem gewissen vornehmen Mitleiden herabzusehen oder sie ganz zu ignoriren, und leider muss man gestehen, dass dieses nicht ohne allen Grund geschieht. Dreierlei hat man nicht selten zu beklagen: schlechten, weichlichen Geschmack, zu grosses Werthlegen auf blosse Aeusserlichkeiten und geringen Eifer für die Sache. Man beseitige diese Klagen, wähle insbesondere gediegene Werke von Mendelssohn, Mozart, Rietz, Hiller, Gade, Bruch, Vierling, Veit, Herbeck, B. Klein, E. Grell, Marschner, Schumann, Dürrner, Kreutzer, Weber, Hauptmann und ähnliche, schenke dem Volksliede (treffliche Sammlungen existiren von Silcher und Erk) eine besondere Pflege und diese Vereine tragen musikalische Bildung in Kreise hinein, in welche jene grösseren Institute nicht dringen können. Eines vorzüglichen Rufes erfreuen sich der Wiener und Cölner Gesangverein, ebenso der Pauliner Gesangverein zu Leipzig unter Leitung seines trefflichen Dirigenten Dr. Hermann Langer.

Cäcilien-Verein.

Ausser den bisher erwähnten Vereinen muss hier noch auf den „allgemeinen deutschen Cäcilien-Verein“ hingewiesen werden, der im Jahre 1865 durch den genialen Priester Dr. Franz Witt zu Regensburg gegründet wurde, heute seine Mitglieder nach Tausenden zählt und über ganz Deutschland, einen Theil der Schweiz und Oesterreich verbreitet ist, während er soeben auch im deutschredenden Theile von Amerika Wurzeln fasst. Sein Zweck ist, die Kirchenmusik, welche zu Anfang dieses Jahrhunderts in tiefen Verfall kam, in würdiger Weise wiederherzustellen, so dass sie sowohl den Anforderungen der Kunst als der Kirche entspricht. Der Verein wirkt durch sein Vereinsorgan: „Fliegende Blätter für Kirchenmusik“ (Regensburg, Pustet) und durch belehrende

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Vorträge und Musteraufführungen bei den General-Diözesan- und Bezirksversammlungen. Die Generalversammlungen fanden bisher statt in Regensburg, Eichstädt und Cöln und zeichneten sich durch zahlreiche Betheiligung und hohe Kunstleistungen aus. Seine Sorgfalt wendet der Verein zu: dem gregorianischen Chorale, der figurirten polyphonen Gesangsmusik der älteren und neueren Zeit, dem Kirchenliede in der Volkssprache, dem kirchlichen Orgelspiele und der Instrumentalmusik, so weit sie nicht gegen den Geist der Kirche verstösst. Da die Kirchenmusik nicht blos zur Verherrlichung des Gottesdienstes, sondern auch dem gemeinen Manne als ein nicht zu unterschätzendes Bildungsmittel dient, so darf wohl jener Verein die regste Theilnahme von allen Seiten beanspruchen. Bis jetzt war es eine leider nicht zu bestreitende Thatsache, dass für die weltliche Musik keine materiellen und geistigen Opfer gescheut wurden, während die Kirchenmusik das Aschenbrödel war, der man wohl eine scharfe Kritik aber keine liebevolle Pflege zu Theil werden liess.

Unterricht. Die methodische Behandlung des Musikunterrichts findet in allen Zweigen emsige und tüchtige Bearbeiter und die Literatur ist gerade auf diesem Felde eine sehr reiche und gediegene. Uebersehen darf auch nicht werden, wie durch die Sorgfalt der hohen Schulbehörden das geistliche und weltliche Volkslied in den Schulen gepflegt wird. Gleiche Sorgfalt erblicken wir in der Bestimmung des preussischen Ministeriums, dass in den Lehrerseminarien auch Musikgeschichte gelehrt werden soll. Die Kenntniss derselben ist durchaus nothwendig, um den Zusammenhang der Thatsachen begreifen und unsere heutige Musik richtig schätzen zu lernen. Von dieser Erkenntniss ist man heute mehr denn je durchdrungen und darum bildeten sich Gesellschaften zur Erforschung der Geschichte und zur Herstellung von kritisch-revidirten Ausgaben von historisch wichtigen Werken. (Bach- und Händel-Gesellschaft u. A.)

Zeitschriften. An diesem Tagewerke arbeiten rüstig mit verschiedene Zeitschriften: „Allgemeine musik. Zeitung“ (Rieter-Biedermann), „Neue Zeitschrift für Musik“ (Kahnt), „Neue Berliner Musikzeitung“ (Bote und Bock), „Echo“ (Schlesinger) „Signale“

ZENEAKADÉMIA
LISZT. MÚZEUM

(Senff), „Musikalisches Wochenblatt“ (Fritzsch), „Tonhalle“ (Payne); specifisch für Kirchenmusik: „Musica sacra“ (Pustet), „Cäcilia“ (Bück) und „Euterpe“ (Merseburger).

Ausserordentlich billige Ausgaben unserer Klassiker verbreiten musikalische Kenntnisse in immer weiteren Kreisen, so dass die Musik heute auf breitester Grundlage ruht, während sie früher nur von wenigen Bevorzugten gepflegt wurde.

Aus diesen kurz berührten Thatsachen geht hervor, dass unsere Zeit ihre Aufgabe begreift und mit Ernst zu erfüllen sucht. Der Erfolg wird darum nicht ausbleiben.

§. 16. Zur Geschichte des Clavier-Baues und Clavier-Spiels.

Das Clavier, welches heute unter allen Instrumenten die hervorragendste Stellung einnimmt, besitzt grosse Mängel, aber auch bedeutende Vorzüge. Die Mängel bestehen darin,

1) dass die Kraft und Dauer seines Tones geringer sind als bei jedem Blas- odes Streich-Instrumente;
2) dass es nicht befähigt ist, einen Ton gleich stark zu halten, an- und abzuschwellen; Mängel des Claviers.
3) dass bei ihm die innige Verbindung und Verschmelzung zweier Töne (Portamento) nur annähernd dargestellt werden kann;
4) dass es in allen Octaven gleiche Klangfarbe besitzt.

Seine Vorzüge dagegen bestehen darin,

1) dass es (mit Ausnahme der Orgel) den grössten Tonumfang besitzt;
2) dass auf ihm alle Tonverbindungen ausführbar sind und darum vorzüglich geeignet ist, das harmonische Element, welches in der neueren Musik eine so grosse Rolle spielt, zur Darstellung zu bringen; Vorzüge des Claviers.
3) dass es bei seinen gegebenen festen Tönen auch von Solchen erlernt werden kann, denen aus Mangel an Talent oder aus physischen Ursachen Gesang oder Streichinstrumente versagt bleiben müssen;
4) dass es geeignet ist, die für Orchester, Quartett oder Gesang geschriebenen Compositionen mittelst eines Arrangements Jedem zugänglich zu machen, ähnlich wie dies mittelst Lithographie und Stahlstich mit Gemälden geschieht. Die Bedeutsamkeit gerade dieses Umstandes springt in die Augen. So sind z. B. die Schubert'schen Lieder erst durch die Liszt'schen Transcriptionen populair geworden, und die Bekanntschaft mit den Quartetten

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

und Orchesterwerken etc. unserer Meister wird in vielen Fällen durch die Clavier-Arrangements vermittelt. Der Spieler kann sich überdies tiefer in ihren Geist versenken und hat bei dem Hören im Originale doppelten Genuss und Gewinn.

Da ferner alle hervorragenden Componisten seit Seb. Bach dieses Instrument mit reichen Gaben bedacht haben, so ist wohl hier ein kurzer Abriss der geschichtlichen Entwickelung am Orte [1]). Eine ähnliche Skizze über Orgelbau und Orgelspiel wird an anderer Stelle beabsichtigt.

A. Zur Geschichte des Clavier-Baues.

Der Erfinder des Claviers ist unbekannt. Wenn Einige (z. B. Forkel) Guido von Arezzo als solchen nennen, so ist dies unerwiesen, wenigstens kennt der spätere Schriftsteller Johannes de Muris kein solches Instrument. Die Keime des

Monochord. Claviers wurzeln ohne Zweifel in dem Monochorde, das schon den alten Griechen bekannt war und zur Tonmessung und Tonangabe benutzt wurde. Dasselbe bestand aus einem länglichen Kasten, über den eine Saite gespannt war, unter welchem sich ein beweglicher Steg befand. Durch Verschiebung dieses Steges und somit durch Verkürzung oder Verlängerung der Saite wurden die Töne hervorgebracht. Theilte man z. B. die Saite mit Hilfe jenes Steges in zwei Theile und liess einen davon schwingen, so ergab dies die doppelte Anzahl der Schwingungen oder das Intervall der Octav; theilte man die Saite in drei Theile und liess zwei davon schwingen, so ergab dies das Intervall der Quint. In ähnlicher Weise erhielt man die Quart bei $^3/_4$ der Saitenlänge, die Terz bei $^4/_5$ der Saitenlänge, die Sext bei $^3/_5$, die grosse Secunde bei $^8/_9$, die grosse Septime bei $^8/_{15}$ der Saitenlänge und zwar nach dem Grundsatze: Je kürzer die Saite ist, desto mehr Schwingungen macht sie und desto höher ist der Ton.

Um das lästige Verschieben des Steges zu umgehen, spannte man mehrere Saiten über den Kasten (Resonanzboden) und brachte dieselben durch Messingstifte (Tangenten), welche am hinteren Ende eines Hebels (Taste) befestigt waren, zum Ertönen. Ein solches vergrössertes Monochord

Clavichord. nannte man Clavichord. Dasselbe hatte während des Mittelalters nur zwanzig Tasten, jede Octave nur drei halbe Töne *(e—f, a—b, h—c)*, so dass die Tonreihe *F G A B H c d e f g a b h* $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{f}$ $\overline{g}$ $\overline{a}$ $\overline{b}$ dargestellt werden konnte. Erst Zarlino (geboren 1517, gestorben 1590, Schüler Willaert's zu Venedig) stellte die chromatische Tonleiter dar. Die chromatischen Töne hatten übrigens damals keine besonderen Saiten,

---

1) Vergleiche Oscar Paul, Geschichte des Claviers. Leipzig, Payne, 1868. Desgl. C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels. Stuttgart, Cotta, 1863.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ja oft hatten 3—4 Töne nur eine Saite, denn die verschiedene Tonhöhe wurde hervorgebracht durch Verkürzung derselben mittelst sogenannter „Bünde“, ähnlich wie damals bei dem Monochord und heute bei dem Guitarren-Spiel und bei dem Greifen auf Streichinstrumenten.

Clavicymbalum.

Eine andere Art des Claviers war das Clavicymbalum, auch Spinett oder Virginal genannt. Während bei dem Clavichord die Saiten durch Metallstifte angeschlagen wurden, riss man sie hier mit Rabenkielfedern, ähnlich wie bei der Harfe; und während bei dem Clavichord die Saiten alle gleiche Länge hatten, waren sie hier von ungleicher Länge. Sie wurden theils in Tafelform, theils in länglicher Form gebaut und wurden in letzterem Falle wegen der Aehnlichkeit der Form „Flügel“ oder auch wohl „Schweinskopf“ genannt. Mit dem Verfertigen solcher Instrumente befassten sich vorzugsweise die Orgelbauer.

Künstlicher Bau der Flügel.

Diese Flügel waren oft sehr kunstreich konstruirt. Man konnte auf ihnen die enharmonischen Töne (*dis—es*, *cis—des* etc.), die sich bekanntlich in der Tonhöhe um ein musikalisches Comma, das ist ein Verhältniss 80:81 unterscheiden, darstellen[1]). Manche Instrumente waren ferner so eingerichtet, dass man die Saiten mittelst „Bünden“ verkürzen konnte, so dass man also nach Belieben ihren Ton bis zu drei Tönen erhöhen konnte, wodurch man sich das Transponiren der Tonstücke ersparte.

Der Ton dieser Instrumente war aber zu grell und metallisch, er glich zu wenig dem Gesangtone, um als schön gelten zu können. Diese Mängel wurden beseitigt durch die Erfindung des Hammerwerkes, welche wir dem Organisten Christoph Gottlieb Schröter[2]) verdanken.

Das Hammerwerk ging hervor aus dem Hackebrett, einem Instrumente, das noch heute von Zigeunern gebraucht wird

---

1) Wegen der schwierigen Spielart und wegen des noch schwierigeren Stimmens wurde diese Einrichtung wieder beseitigt. In neuester Zeit versuchten französische Instrumentenbauer diese enharmonischen Töne wieder darzustellen, aber gleiche Ursachen hatten auch hier gleiche Wirkungen und liessen den Versuch scheitern. Unsere Tasteninstrumente sind seit Sebastian Bach's Zeit „gleichschwebend“ gestimmt, d. h. man sieht dabei ab von den kleinen Unterschieden, die stattfinden zwischen den Secunden c : d (8 : 9) und d : e (9 : 10), von den enharmonischen Tönen cis : des, fis : ges u. s. w. und theilt die Octave in 12 ganz gleiche Theile. Dadurch wird die Stimmung, mathematisch genommen, allerdings nicht ganz rein, aber sie beleidigt wegen der Regelmässigkeit der Vertheilung nicht unser Gehör und ermöglicht, dass man in allen Tonarten spielen kann. — Bei dem Gesange und bei den Streichinstrumenten dagegen müssen und können jene Verhältnisse ganz rein dargestellt werden.

2) Schröter, geboren 1699 im Königreich Sachsen, genoss zu Dresden vorzüglichen Musikunterricht, studirte Theologie und wandte sich später ganz der Musik zu. Er wurde 1732 Organist zu Nordhausen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und nichts anderes ist, als ein vielsaitiges Monochord, dessen Saiten mit Stäbchen oder Klöppeln angeschlagen werden. In den Jahren 1708—1720 lebte zu Dresden als Kammermusiker ein gewisser Pantaleon Hebenstreit, der jenes Hackebrett vergrösserte, mit doppeltem Resonanzboden und mit doppeltem Bezuge (Metallsaiten und übersponnene Darmsaiten) versah, so dass das Instrument als doppeltes Hackebrett gespielt werden konnte[1]). Er besass darauf eine so grosse Fertigkeit, dass ihm jährlich 2000 Thlr. Gehalt gezahlt wurden. Demselben gelang es auch, verschiedene Klangfarben des Tones und Stärke und Schwäche dadurch hervorzubringen, dass er bald Schlägel mit einer Baumwolle-Umhüllung, bald Schlägel ohne Umhüllung gebrauchte und abwechselnd die Messing- und Darmsaiten benutzte.

Pantaleon Hebenstreit.

Diesen Virtuosen beobachtete Schröter und dachte darüber nach, wie man bei dem Claviere eine ähnliche Modification des Tones erzielen könne. Das führte ihn zu der Erfindung des Hammerwerkes, und dadurch ist er der Vater des modernen Clavier-Baues geworden. Nach seiner Angabe liess er ein doppeltes Modell anfertigen. Das eine hatte den Anschlag von oben, das andere von unten. Dieses Modell übergab er 1721 im königlichen Schlosse zu Dresden. Der Anschlag geschah durch Hämmer, die mit weichem Leder überzogen waren, die Dämpfung wurde bewirkt durch Sammet und Plüsch. Weil man auf diesem Instrumente mittelst stärkeren oder schwächeren Druckes des Fingers das *forte* und *piano* hervorbringen konnte, nannte man es „Fortepiano“. Die ersten berühmten Fortepiano-Bauer waren Gottfried Silbermann zu Freiberg in Sachsen, dessen Neffe Johann Heinrich Silbermann zu Strassburg und Johann Andreas Stein zu Augsburg[2]).

Schröter's Hammerwerk.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts waren namentlich die Fabriken von Broadwood zu London, Erard zu Paris und Streicher zu Wien bestrebt, durch Verbesserungen in der Mechanik den Ton klangreich, singend und poetisch zu gestalten. Die bedeutendsten und berühmtesten Firmen sind heute ausser den genannten: Bechstein in Berlin, Blüthner in Leipzig, Ernst Irmler, Knaake in Münster, Schiedmayer in Stuttgart, Bösendorfer in Wien und Steinway in Newyork[3]).

Verbesserung der Construction.

---

1) Dieses Instrument nannte man nach dem Erfinder „Pantaleon“ oder Pantalon; auch bezeichnete man wohl aufrechtstehende Flügel ungerechtfertigterweise mit jenem Namen.

2) Die Stein'schen Instrumente wurden insbesondere von Mozart sehr bevorzugt.

3) Steinway ist ein geborener Braunschweiger, Erard ein geborener Elsasser, und so kann man wohl mit Recht behaupten, dass unser heutiges Instrument dem Genie der Deutschen zu danken ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auf jene Verbesserungen im Einzelnen einzugehen, gestattet hier der Raum nicht, nur soll im Allgemeinen bemerkt werden, dass sich dieselben bezogen

a) auf die Zahl, die Stärke, die richtige Proportion und den Stoff der Saiten;
b) auf den Tonumfang der Instrumente;
c) auf die Construction und die Umkleidung der Hämmer;
d) auf den richtigen Anschlagsort;
e) auf die Construction des Resonanzbodens;
f) auf die Festigkeit des Stimmstockes.

Englische und deutsche Mechanik.

In Bezug auf das Hammerwerk bildeten sich zwei wesentlich verschiedene Systeme aus. Bei der durch Streicher ausgebildeten „deutschen" Mechanik sitzt der Hammer am hinteren Ende der Taste und bewegt sich in einer Kapsel. Bei der „englischen" durch Broadwood ausgebildeten Mechanik ist der Hammer an besonderem Orte befestigt und wird durch einen am Claves befindlichen Stecher zum Anschlag gebracht. Aeusserlich erkennt man die deutsche Mechanik daran, dass der Hammer gegen die Claviatur gerichtet ist, während bei der englischen das Umgekehrte stattfindet. Instrumente mit deutscher Mechanik haben einen runden, flötenartigen Ton und leichte Spielart, Instrumente mit englischer Mechanik dagegen besitzen einen tieferen Tastenfall, schwerere Spielart und einen sehr weichen, intensiven, weittragenden und gesangreichen Ton und werden darum meist in Concerten benutzt. Englische Construction ist ausserdem sehr compact und dauerhaft und darum werden gute Instrumente mit 700—1000 Thlr. bezahlt, während deutsche um die Hälfte billiger sind. Gegenwärtig ist man bemüht, beide Systeme zu vereinigen, namentlich sucht man bei dem englischen Systeme den tiefen Tastenfall und die schwierige Spielart zu vermeiden.

B. Zur Geschichte des Clavier-Spiels.

Wie im Anfange der Bau der Claviere in den Händen der Orgelbauer war, ebenso wurde das Clavier-Spiel zuerst von den Organisten gepflegt und ausgebildet, und hier sind insbesondere Willaert und seine Schüler (pag. 29) zu nennen. Befördert wurde das Orgel- und Clavier-Spiel, seitdem man anfing, die Gesangscompositionen nicht mehr a capella, sondern mit einem Basso continuo (vergl. Viadana pag. 45) begleitet vorzutragen. Das Clavier-Spiel drang schon früh in Dilettantenkreise ein, und namentlich waren es junge Mädchen, die das Instrument liebten, worauf schon der Name „Virginal" hindeutet. Im 16. Jahrhundert war es Sitte reicher Leute, ihre Töchter in Klöstern erziehen zu lassen, wo sie auch Gesang- und Clavier-Unterricht erhielten. Jedoch wurde dieser Clavier-Unterricht vorerst mit Misstrauen betrachtet. Interessant ist in dieser Beziehung ein Brief des Gelehrten Rembo vom Jahre 1529, der an seine in einem solchen Kloster-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pensionate befindliche Tochter gerichtet war und lautet: „Was deine Bitte betrifft, das ‚Monochord' 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 dies für dich schicken würde. Wenn nun deine Freundinnen wünschen, dass du spielen lernen möchtest, um ihnen Vergnügen zu machen, so sage ihnen, du wollets dich vor ihnen nicht lächerlich machen, und begnüge dich mit den Wissenschaften und mit Handarbeiten."

Fingersetzung.

Die Spielart war im Anfange merkwürdig ungelenk und blieb es auch beinahe bis auf die Zeit Seb. Bach's. Wir spielen heute mit eingebogenen Fingern, so dass der Daumen mit den übrigen Fingern in einer Linie liegt und den Mittelpunkt bildet, um den sich die Fingerordnung (Applicatur) dreht und wendet. Früher und zwar bis auf Seb. Bach, spielte man dagegen mit gestreckten Fingern, man wuste mit dem Daumen, der zu kurz war, nichts anzufangen und liess ihn darum entweder ganz weg oder gebrauchte ihn nur ausnahmweise[1]). So giebt Ammerbach 1571 folgenden Fingersatz der F dur Tonleiter:

	f	g	a	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{a}$	$\bar{g}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$
rechte Hand	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	4	3	2	3	2	3	2
linke Hand	4	3	2	1	4	3	2	1	4	3	2	3	2	3	2	3	4.

Noch Mattheson stellte 1735 in seiner Generalbassschule folgenden Fingersatz auf:

	c	d	e	f	g	a	h	c
rechte Hand	3	4	3	4	3	4	3	4.
linke Hand	3	2	1	2	1	2	1	2.

Um die Ausbildung des Clavier-Spiels machte sich zuerst

---

1) Carl Philipp Emanuel Bach sagt darüber in seinem Werke: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" Leipzig 1780, 2. Auflage pag. 15: „Mein seliger Vater (Sebastian) hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bei grossen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunkt erlebt hatte, in welchem nach und nach eine ganz besondere Veränderung mit dem musikalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthigt, einen weit vollkommeneren Gebrauch der Finger sich auszudenken, besonders den Daumen so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hierdurch ist er auf einmal von seiner bisherigen Unthätigheit zu der Stelle des Hauptfingers erhoben worden". Eine Hauptursache jener Erscheinung war wohl auch die, dass man früher meist vollgriffig spielte, während später das melodiöse Element mehr zur Geltung kam, was hier mit dem „veränderten Geschmacke" angedeutet wird.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Familie Couperin in Frankreich verdient und zwar die 3 Brüder Louis (1630—65), Franz und Carl. Ein Sohn des letzteren, Franz Couperin (geb. 1668 † 1733), war Organist zu Paris und gilt als das bedeutendste Mitglied der Familie. Man rühmt von ihm einen „angenehmen und rührenden Vortrag“ und seine Compositionen wurden von Bach studirt und hochgeschätzt[1]). Ferner sind zu nennen die Franzosen Rameau und Louis Marchand, welcher sich einer von Seb. Bach gestellten Aufforderung zum musikalischen Wettkampfe durch die Flucht aus Dresden entzog. In Deutschland glänzten als Clavierspieler ausser Froberger und Muffat (einem Schüler von Fux) insbesondere Händel und Seb. Bach[2]). Die Compositionen jener Zeit bestanden zumeist aus Praeludien, Fugen und sogenannten Suiten. Unter Suite hat man sich eine Reihe Tänze in idealer Form (wie das Menuett in der heutigen Symphonie) zu denken, bei der die „Allemande“ den Anfang machte und die anderen gleichsam im Gefolge (Suite) hatte. Zu diesen Tänzen gehören: Anglaise, Bourrée, Ciacona, Courante, Gavotta, Giga (Gigue), Menuett, Passacaglia, Passepied, Sarabande, Siciliano etc. Bestand die Suite nicht durchgängig aus Tänzen, so nannte man sie wohl auch Partita und zum Unterschiede von der Kirchen-Sonate auch Sonata di balleti.

Couperin.

Suite.

Nachdem bereits im Jahre 1681 Sonaten für die Violine von Heinrich Biber und 1683 Sonaten für Violine, Bass und Clavier von Corelli erschienen waren, begann Johann Kuhnau, Seb. Bach's Vorgänger, diese Form auf das Clavier allein zu übertragen. Von ihm erschien 1696: „Frische Clavierfrüchte oder sieben Sonaten von guter Invention und Manier auff dem Clavier zu spielen.“ Diese Sonaten sind voll „Energie, Keckheit und frischer Anmuth.“ Sie bestehen sämmtlich aus theils fünf, theils vier Sätzen von ruhigem und bewegtem Charakter. Polyphone Schreibart ist vorherrschend. Nach ihm ist Mattheson zu nennen, der 1713 eine Sonate veröffentlichte „Derjenigen Person gewidmet, die sie am besten spielen wird“[3]).

Ausbildung der Sonaten-Form. Kuhnau.

---

1) Mir liegen zwei im Jahre 1713 gedruckte Bände vor. Die Compositionen sind meist zweistimmig geschrieben, die sonst edle Melodie reich mit Verzierungen versehen. Bei der Oberstimme ist der Violinschlüssel, aber auch der Sopran-,Alt- und Tenor-Schlüssel angewendet; bei der Grundstimme wechseln Bass-, Tenor- und Alt-Schlüssel. Eine neue, getreue Ausgabe erschien in den „Denkmälern der Tonkunst“ redigirt von Brahms.

2) Sebastian Bach's Clavierwerke erschienen in billiger Ausgabe bei Holle in Wolfenbüttel, redigirt von Fr. Chrysander. Das bedeutendste darunter ist das „wohltemperirte Clavier“, bestehend in Praeludien und Fugen in allen Tonarten. Der Name bezieht sich auf den Umstand, dass diese in allen Tonarten auftretenden Tonstücke nur auf einem gleichschwebend temperirten Claviere ausgeführt werden konnten.

3) Clavierwerke von Kuhnau und Mattheson befinden sich in der Sammlung: „Alte Meister des 17. und 18. Jahrhunderts herausgegeben

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Scarlatti. Sehr fruchtbar war Domenico Scarlatti, der Sohn Alessandro Scarlatti's zu Neapel. Er veröffentlichte über 36 Sonaten. Der Inhalt seiner Sonaten ist weniger tief angelegt, aber lieblich, heiter und geistreich, er selbst bezeichnet ihn als „sinnreichen Scherz der Kunst." Es herrscht darin die Zweistimmigkeit vor, der zweite oder „Durchführungssatz" fehlt und das Kreuzen und Ueberschlagen der Hände wird mit Vorliebe angewandt. Manche dieser Stücke können heute noch als glänzende Aufgabe für Clavier-Spieler gelten[1]). Auch Durante schrieb Sonaten für Clavier.

Em. Bach. Mit Carl Philipp Emanuel Bach beginnt eine neue Periode für die Sonaten-Form, denn er ist der Vorläufer J. Haydns sowohl in Bezug auf Inhalt als auf Form, bei ihm kommt bereits die moderne Musik zum Durchbruch. Sein Hauptwerk: „Sonaten für Kenner und Liebhaber" wurde in neuester Zeit durch E. Fr. Baumgart in der Originalgestalt herausgegeben[2]). Hans von Bülow veranstaltete davon eine bearbeitete, mehr vollstimmige Ausgabe. Berühmt ist von ihm das bereits genannte Werk: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen." Der 1. Theil, welcher 1780 bei Schwickert zu Leipzig in 2. Auflage erschien, enthält in drei Hauptstücken Belehrung über Fingersetzung, über die Manieren (Vorschläge, Triller, Doppelvorschläge, Schleifer, Schneller, etc.) und über den Vortrag. Der 2. Theil, der 1780 in 1. Auflage erschien, enthält auf 341 Seiten eine Generalbassschule und eine Anleitung zum freien Fantasiren.

Haydn. Mozart. Beethoven. Joseph Haydn fügte den sogenannten „Durchführungssatz" hinzu und stellte die Dreitheiligkeit der Sonatenform fest. Mozart adoptirte Haydn's Princip, fügte aber noch einen cantilenenartigen Mittel- oder Seitensatz hinzu. Beethoven vertiefte den Inhalt und erweiterte die Form, insbesondere den Durchführungssatz, so dass seine Sonaten bis jetzt unerreichte Muster sind[3]).

---

von E. Pauer. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Wird in einzelnen Heften abgegeben.

1) Neue Ausgaben seiner Sonaten erschienen bei Senff, Rieter-Biedermann, Breitkopf und Härtel, Peters und Schuberth zu Leipzig. Die Wiener Ausgabe ist vergriffen, die Platten sind eingeschmolzen.

2) Erschien in 6 Heften bei Leuckart in Leipzig.

3) Die Form der Sonate, welche auch den Quartetten und Symphonien zu Grunde liegt, gliedert sich nun folgendermassen: Der erste Satz, insbesondere „Sonatenform" genannt, theilt sich zunächst in drei Theile. Der erste Theil, äusserlich abgegrenzt durch das Wiederholungszeichen, enthält ein Hauptthema, einen Seiten- und einen Schlusssatz, welche in der Regel durch gangartige Figuren mit einander verbunden sind. Der Seitensatz bildet den Gegensatz zu dem Hauptthema und steht bei Durtonarten in der Dominante, bei Molltonarten in der Paralleltonart. Ebenso der Schlusssatz. Der zweite Theil enthält die Durchführung irgend eines Motivs aus dem ersten Theile und schliesst nach reicher Modulation in der Regel mit einem Orgelpunkte auf der Dominante. Der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hand in Hand mit der Verbesserung des Clavier-Baues, die am Schlusse des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts erfolgte, ging die Vervollkommnung der Clavier-Technik. Ausser der Fertigkeit wurde namentlich das gesangvolle Spiel ausgebildet.

In erster Linie sind hier die Schulen von Clementi und Mozart zu nennen.

Clementi. Muzio Clementi, 1752 zu Rom geboren, war bereits mit neun Jahren Organist. In seinem vierzehnten Jahre gewann er durch sein Clavierspiel einen reichen Engländer zum Gönner, der ihn mit nach England nahm, wo er durch das Studium der Werke von Dom. Scarlatti, Händel und Bach zu einem Meister ersten Ranges heran reifte. Im Jahre 1780 machte er Kunstreisen nach Frankreich und Deutschland, und erzielte durch sein gediegenes und glänzendes Spiel grosse Erfolge. In Wien wurde er von Kaiser Joseph II. zu einem Wettkampfe mit Mozart aufgefordert, bei welcher Gelegenheit er seine B-dur Sonate, deren zwei ersten Takte in die Ouverture zur Zauberflöte übergingen, spielte. Mozart trug Variationen vor und beide improvisirten endlich über ein vom Kaiser gegebenes Thema. Clementi äusserte sich später über Mozarts Spiel: „Ich hatte bis dahin Niemand so geist- und anmuthsvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschte mich ein Adagio und mehrere seiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselweise einander accompagnirend, variiren mussten“. Und Ditter von Dittersdorf, der damals beliebte Componist der Volksoper „Doctor und Apotheker“ sagte über diese beiden grössten Spie-

---

dritte Theil ist eine Wiederholung des ersten Theiles jedoch mit dem Unterschiede, dass der Seiten- und Schlusssatz in der Haupttonart stehen.

Der zweite Satz, Andante oder Adagio, hat Lied- oder Variationen-Form (Beethoven op. 14 Nr. 2.) und ist der rechte Probierstein für das Genie des Componisten und für den Geschmack des Spielers.

Der dritte Satz, Menuett, hat die Form eines Tanzes. Durch Beethoven ist diese Form zum Scherzo erweitert, in welchem der Humor zum ersten Male in der Musik mit Glück verwendet wird. Dieser dritte Satz kommt jedoch in der Regel nur bei den Quartetten und bei der Symphonie vor.

Der vierte Satz (Finale) hat Rondoform, d. h. eine solche, die einem Rundgesange ähnelt. Nach dem Hauptthema folgt ein zweites, drittes oder viertes Seitenthema, nach welchem jedesmal das Hauptthema wiederholt wird.. Die Seitensätze stehen in den nächstverwandten Tonarten der Dominante, Subdominante und Untermediante. Während der erste Satz der Sonate in der Regel einen ernsten, feurigen und grossartigen Charakter aufweist, wird der vierte Satz mehr durch geistvolle Heiterkeit charakterisirt.

Wenn im Vorstehenden die Form der Sonate kurz skizzirt wurde so ist dies nicht so zu verstehen, als wären alle diese Werke danach wie nach einer Schablone gearbeitet, im Gegentheil finden sich nicht selten Abweichungen, die durch die Zwecke des Componisten und den Charakter der Composition motivirt sind. Das lässt sich nachweisen, und es wird dadurch nur die Regel bestätigt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ler ihrer Zeit: „In Clementi's Spiel herrscht blos Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack".

Ueber den hohen Grad der damaligen Kunstfertigkeit geben uns am besten Aufschluss die Mozart'schen Clavier-Concerte, die eigentlich Symphonien am Clavier sind, und Clementi's berühmtes Studienwerk: „Gradus ad Parnassum", das kein gediegener Spieler auch heute noch umgehen kann und darf. Clementi's zahlreiche Sonaten, die bei dem Unterrichte trefflich verwerthet werden können, sind freundlich, glatt und zierlich, sie enthalten italienischen Geist in deutschem Gewande.

Zu seiner Schule gehören:

J.B.Cramer. 1) J. B. Cramer, geboren 1771 zu Mannheim, lebte zu London und starb daselbst 1844. Berühmt sind seine Etuden, die gleichsam den „Schlüssel" zu den Beethoven'schen Sonaten bilden und von keinem Spieler umgangen werden können.

Field. 2) John Field, wurde 1782 zu Dublin geboren, lebte seit 1802 zu Petersburg und Moskau und starb 1837. Seine Compositionen, besonders seine berühmten Nocturnen, sind zart, innig und gesangvoll. Sie haben den gesangvollen Ton der englischen Instrumente so wie deren damaligen tiefen Tastenfall zur Voraussetzung. — Als Schüler Field's ist Carl Mayer zu nennen.

Berger. 3) Ludwig Berger, geboren 1777 zu Berlin, lebte zu Petersburg und zuletzt in seiner Vaterstadt als ausgezeichneter Lehrer und genialer Componist. Seine vorzüglichsten Schüler waren Mendelssohn, Heinrich Dorn, Wilhelm Taubert, Albert Löschhorn und Carl Eckert.

Klengel. 4) Aug. Alex. Klengel (1783—1852) ist bekannt durch seine contrapunktischen Werke (Canons und Fugen).

Die Mozart'sche Schule setzte sich ruhmvoll fort in

Hummel. Joh. Nep. Hummel, der 1778 zu Pressburg geboren und von Mozart ausnahmsweise unterrichtet wurde. Theoretischen Unterricht erhielt er von Albrechtsberger und Salieri. Er machte bereits mit neun Jahren Kunstreisen, trat später als Kapellmeister in Dienste des Fürsten Esterhazy und lebte nachher theils auf Kunstreisen, theils zu Wien, Stuttgart und Weimar. Als seine bedeutendsten Schüler sind zu nennen: Ferd. Hiller, Ad. Hesse, Julius Benedict, Rudolph Willmers und Ferd. Gottfr. Baake. Er zeichnete sich durch einen edlen, perlenden Anschlag und durch eine ungewöhnliche Improvisationsgabe aus. Seine Compositionen (berühmt sind: A moll und H moll Concert, Rondo op. 56 in A, Fantasie op. 18, Septett op. 74) repräsentiren den „klangschönen, lyrischen Claviersatz", sind aber zum Theil zu sehr auf den äusseren Effect berechnet. Noch mehr verflachte sich die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Clavier-Composition durch Steibelt, Pleyel, Wölfl, Wanhal, Kozeluch, Kalkbrenner u. A. Mit Achtung sind dagegen zu nennen: Joh. Ludw. Dussek, Prinz Louis Ferdinand von Preussen, Aug. Eberh. Müller und Friedrich Kuhlau.

Beethoven.

Nach Haydn, Clementi und Mozart übte Beethoven den grössten Einfluss auf die Entwickelung der Clavier-Composition und auf das Clavierspiel aus. Als Spieler glänzte er weniger durch Fertigkeit (hierin wurde er sogar durch seinen Rivalen Wölfl, der heute ganz vergessen ist, übertroffen) als durch Feuer und Geist. Seine einzigen Schüler waren Ferdinand Ries und Erzherzog Rudolph. Ebenso fördernd wirkten Franz Schubert und C. M. v. Weber.

In der folgenden Zeit machten sich besonders zwei Richtungen bemerkbar: der brillante und der romantische Stil. Als Vertreter des brillanten Stiles sind vor Allen zu nennen: Carl Czerny in Wien (1791—1857) und Henri Herz in Paris. Sie bestrebten sich in erster Linie, ächt claviermässig, glänzend und dankbar zu schreiben, vernachlässigten aber den Inhalt in oft massloser Weise, so dass heute nur noch ihre zu Unterrichtszwecken geschriebenen Werke in Betracht kommen können.

Czerny.

Hierher gehören von C. Czerny: op. 139, 100 Uebungsstücke; op. 299, Schule der Geläufigkeit; op. 355, Schule der Verzierungen; op. 399, Schule für die linke Hand; op. 365 Schule des Virtuosen; op. 740, die Kunst der Fingerfertigkeit; op. 735, Terzenübung; op. 636, Vorschule der Fingerfertigkeit. Zu Czerny's vorzüglichsten Schülern gehören: Fr. Liszt, Th. Kullak und Th. Döhler.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Thalberg.

Zu der Czerny-Herz'schen Richtung gehört, wenn auch in edlerem Sinne, ebenfalls der Pianist Sigismund Thalberg, geboren 1812 zu Genf. Seine zur Manier gewordene Art, die Melodie in die Mitte des Claviers zu legen und sie mit zerlegten Accorden zu umweben, stammt übrigens nach Dehn's Angabe von dem Italiener G. Fr. Pollini. Dieses Brillant-Feuerwerk blendet zwar bei dem ersten Hören, erwärmt aber nicht und stösst zuletzt bei steter Wiederkehr ab. Das hat sich an Thalberg erwiesen.

Romantische Schule.

Die romantische Schule, begründet durch Chopin, Schumann, Henselt und Liszt, sah sowohl auf charakteristischen, poetischen und stimmungsvollen Inhalt als auf originellen Ausdruck und neue Klangfarben.

Chopin.

1) Friedrich Franz Chopin, wurde 1810 zu Zelazowa-Wola bei Warschau geboren. Seine ersten Clavier-Studien machte er bei einem Böhmen, Namens Zywny, seine theoretischen bei Elsner, einem geborenen Schlesier. Nach dem Ausbruch der polnischen Revolution verliess er Warschau und kam 1831 nach Paris, wo seine elegischen Compositionen

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

und sein eigenthümliches Spiel epochemachend wirkten. Er sang die Leidensgeschichte seines Volkes auf dem Piano. Ein Brustleiden zwang ihn 1837 Heilung auf Majorka zu suchen. Zurückgekehrt erneuerte sich sein Leiden 1840; der sieche Körper erlag endlich am 17. October 1849.

Er schrieb fast ausschliesslich für Pianoforte, schlug dabei aber so eigenthümliche und bis dahin unerhörte Saiten an, dass die Welt staunend davor stand. Chopin war in der That ein Original. Seine Mazurkas, Polonaisen und Nocturnos sind so fein, durchgeistigt und ätherisch, dass man ganz davon hingerissen wird. Er schrieb zwei Concerte op. 11 in E moll und op. 21 in F moll; drei Sonaten op. 4, 35, 58; Polonaisen [1]) op. 22, 26, 40, 53 und 61; vier Balladen op. 23, 38, 47, 52; acht Hefte Nocturnos op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55 und 62; viele Mazurkas, op. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59, 63; Variationen op. 2 und 12; zwei Impromptus op. 29, 36; Etuden op. 10, 25; Valses op. 18, 34, 42, 64, 69; u. s. w. In manchen dieser Werke macht sich übrigens sein leidender Zustand deutlich bemerkbar, sie sind krankhaft überreizt und stossen das gesunde Gefühl ab.

Zur Anerkennung Chopin's trugen wesentlich bei R. Schumann und Fr. Liszt; jener durch seine „neue Zeitschrift für Musik", dieser durch Einführung in den Concertsaal. Nach seinem frühen Tode setzte ihm Liszt ein Ehrendenkmal in einer besonderen, höchst geistreichen Schrift. Ueber die Mazurkas lesen wir z. B. dort die folgende treffliche Charakteristik: „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 bedauert, den Fluch aber unterdrückt. Bald erfasst uns 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." —

Henselt. 2) Adolph Henselt, geboren 1814 zu Schwabach, genoss den Unterricht Hummel's und des Theoretikers Sechter zu Wien und lebt als Kammervirtuose zu Petersburg. Seine Compositionen sind etwas weich, aber durchaus edel und gesangvoll gehalten, dabei reich an neuen Spielarten und Klangeffecten. Zu seinen besten Sachen gehören: op. 1, Variati-

1) Die ersten nationalen Polonaisen schrieb Graf Oginski 1793.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

onen in E; op. 2, Etuden (darunter die beliebte „Vöglein-Etude") op. 5, 12 Etuden; op. 3, Poëme d' amour; op. 4, Rhapsodie; op. 15, Frühlingslied; op. 16, Tableau musical; op. 16, Concert; Wiegenlied, La Gondola u. s. w.

3) Robert Schumann. Derselbe ist bereits an anderer Stelle als Clavier-Componist charakterisirt worden. Hier mag noch hinzugefügt werden, dass für ihn, wie für Beethoven, der Inhalt der Composition das Entscheidende war, und dass er darum dem äusseren Clavier-Effecte wenig oder gar keine Concessionen machte. Schumann

4) Franz Liszt, der grösste Virtuose der neueren Zeit, wurde den 22. October 1811 zu Raiding, einem Dorfe bei Pesth, geboren. Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater, bereits nach drei Jahren spielte er ein Concert von Ries. Den Unterricht setzte er bei C. Czerny in Wien fort, contrapunktische Studien machte er bei Salieri und später bei Reicha. Im Jahre 1822 gab er zu Wien sein erstes öffentliches Concert, wobei ihm Beethoven die lebhafteste Anerkennung zollte. 1823—1824 finden wir ihn in Paris und London. Auf das aufstrebende Genie wirkte Hector Berlioz durch seine Orchester-Compositionen mächtig ein. Liszt's erste Arbeiten bestanden in der Uebertragung der Symphonien und Ouverturen von Berlioz, Beethoven und Weber, wobei er auf eine bis dahin unerhörte Art die Orchester-Effekte auf dem Claviere nachzuahmen suchte. Liszt.

Einen ebenso grossen Einfluss übte Paganini auf Liszt aus. Wie jener durch ungewöhnliche und packende Mittel elektrisirte, so suchte dieser seinem Instrumente ähnliche Wirkungen abzugewinnen. Zunächst zog sich der zur religiösen Schwärmerei neigende Jüngling ganz vom öffentlichen Leben zurück und trat erst 1836, mit neuen Kunstmitteln ausgerüstet, in die musikalische Arena zurück, um den Beifall der Welt wie im Sturme zu erobern und einen fabelhaften Enthusiasmus, ja zum Theil krankhafte Schwärmerei zu erregen. Es war nicht blos seine neue und unerhörte Technik, sondern es war vielmehr seine ganze Persönlichkeit, sein feuriger und genialer Geist, der diese Erfolge erzielte [1]). Diese Virtuosenlaufbahn, welche ihm die höchsten Ehren (Doctordiplom, Ehrensäbel, Adelsdiplom, Orden aller Art) eintrug, beendete er 1848 und ward zu Weimar zunächst Hofkapell-

---

1) Höchst pikant schildert Ambros dieses Auftreten, wenn er (Bunte Blätter; Leipzig, Leuckart) schreibt: „Das erste Erscheinen Liszt's in Deutschland wirkte geradezu Wunder. Hatte bis dahin ein Claviervirtuose von Ruf und Bedeutung in Strassen-Affichen den hohen Adel und das verehrungswürdige Publicum zu seinem Concerte geladen, so konnte man sicher sein, dass am Concertabende ein ältlicher Herr hervortrat, mit lächelndem, geröthetem, wohlgenährtem, behäbigem Gesichte, den wohlbeschorenen Backenbart vom Ohre halbmondförmig gegen die Mundwinkel geführt, das wohlgeschorene Haar glänzend glatt gestrichen, in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

meister und später Kammerherr. Hier begann seine Compositions- und Directions-Laufbahn und zwar in „neudeutscher“ Richtung, die nicht ohne Dornen war.

In Weimar, wo er bis 1861 weilte, sammelte sich um ihn eine Schaar begeisterter Schüler, von denen nur Hans von Bülow, Carl Tausig, Hans von Bronsart und Franz Bendel genannt werden soll.

Später besuchte er längere Zeit Rom, trat dort in den geistlichen Stand (er erhielt nur die niederen Weihen) und lebt gegenwärtig theils in Ungarn, theils in Weimar oder auf Reisen, immer aber die Kunst, die Künstler und humane Zwecke fördernd.

Spiel-Technik.

Das Neue in seiner Spiel-Technik besteht etwa im Folgenden. Während man im Anfange, wie schon erwähnt, mit ausgestreckten Fingern, herabhängendem Daumen und unter der Claviatur liegendem Ellbogen spielte; und während die Clementi-Hummel'sche Schule den Oberarm sanft herabfallen liess, dem Unterarme aber mit dem oberen Theile der Hand und dem ersten Gliede der Finger eine fast horizontale Lage gab, so dass ein auf die Hand gelegtes Geldstück nicht herabfallen durfte, hielt Liszt das Handgelenk hoch, so dass die bis zur Höhe des Handgelenkes erhobenen Finger beim Niederfalle eine bedeutende Kraft entwickelten. Jedoch benutzte er auch die horizontale Handhaltung, um zarte und flötenartige Töne hervorzubringen. Mit dem Fingersatze

---

schwarzem Frack von bedenklich philiströsem Schnitt (allerdings vielleicht ein Ordensbändchen im Knopfloch), in blendend weisser Weste, so wie dergleichen Halsbinde — und hatte der berühmte Künstler gegen den versammelten hohen Adel und das verehrliche Publikum sein etwas unbeholfenes Compliment gemacht und am Clavier Platz genommen, so begann das Orchester sofort die breite Einleitung eines breiten Concertes, solid und endlos wie ein Pfarrerschmaus auf dem Lande. — — — Da kam nun Liszt, jugendlich schlank, halb Apoll, halb Hermes, das scharfgeschnittene, feine, geistvolle Gesicht von wallendem Blondhaar poetisch und schwärmerisch eingerahmt, im Benehmen den allerfeinsten französisch-graziösen Ton, ein sprühend geistreiches Wesen, originell durch und durch und die Souveränität des Genius ohne irgend welche Anmassung, in der anmuthigsten, allerdings oft frisch-kecken Weise aller Welt gegenüber behauptend. Im Concertsaale, vom Clavier leicht gewendet, plaudert der junge Musengott mit den zunächst sitzenden Damen im feinsten Französisch, in seiner Conversation blitzen unaufhörlich Witzworte, geistreiche Einfälle — plötzlich, wie von Inspiration ergriffen, wendet sich Liszt zum Clavier, er wirft in rascher Bewegung, ohne hinzusehen, nachlässig und leichthin die Hände auf die Tasten, und unter seinen Fingern baut sich nun ein schimmernder Zauberpalast auf, der Alles in athemlos horchendes Entzücken versetzt und zum Schlusse einen Beifallssturm weckt, der mit den Donnerpassagen wetteifert, welche Liszt dem Claviere in höchster Steigerung gewaltiger Kraft zu entlocken versteht. Liszt verschmähte die orchestralen Hilfstruppen anderer Virtuosen; alle diese dareinredenden, sich herandrängenden Orchester-Instrumente hätten am Ende doch nur die freie Entwickelung ganz neuer, unerhörter Kräfte und Effekte des Claviers, wie es sich unter den Händen Liszt's der staunenden Welt hören liess, unbequem gestört.“

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sprang er ebenso kühn um. Während in der ersten Zeit fast nur der dritte und vierte Finger gebraucht wurden und während seit Ph. Em. Bach als Regel galt, dass der kleine Finger die Obertasten nur selten und der Daumen sie nur im Nothfalle berühren solle, dass der Daumen nach dem fünften Finger niemals untergesetzt, der fünfte Finger nach dem Daumen niemals übergesetzt werde, waren für Liszt nicht diese Regeln, sondern das Zweckdienliche, das zum Ziele Führende entscheidend. Bald benutzt er den früheren Fingersatz, bald geht er kühn über ihn hinaus, wenn es die Figuren erfordern[1]). Um nur Einiges anzudeuten, sei erwähnt, dass er manche hervortretende Tongruppe mit einem und demselben Finger (dem zweiten oder dritten) spielt; dass er hinter dem fünften den ersten Finger untersetzt und hinter dem ersten den fünften Finger übersetzt; starke Octavengänge spielt er mit dem ersten und dritten oder vierten Finger, auch wohl in der Art, dass bei chromatischen Octavengängen die rechte Hand die Untertasten, die linke dagegen die Obertasten übernimmt; bei Trillern nimmt er nicht die neben einander liegenden Finger, sondern entfernt liegende, z. B. 1 und 3, 2 und 4, auch wohl 1 4 2 3; starke Terzen- und Sexten-Triller vertheilt er unter beide Hände, so dass die rechte Hand die Neben- und die linke Hand die Haupttöne erhält. — Er schrieb auch sehr vollgriffig und gab einer Hand oft vier bis sieben Töne anzuschlagen, was durch ein sehr schnelles Brechen der Accorde bewerkstelligt wurde. Die Töne dieser Accorde legte er sehr weit auseinander, so dass er durch das Mitklingen der Aliquot-Töne ausserordentliche Volltönigkeit erzielte. Die Melodie lässt er manchmal in mehrfach verdoppelten Octaven erscheinen, während dazu eine die ganze Claviatur einnehmende brillante Begleitung ertönt. Der Gebrauch des Pedals wurde in ergiebigster Weise ausgenutzt. Eben so beutete er die Chromatik und kühne Accord-Verbindungen zu blendenden und überraschenden Effecten aus.

Diese wenigen Andeutungen mögen hier genügen; einen richtigen Begriff von Liszt's Spiel erhält man überhaupt nicht durch Beschreibung, sondern durch eigenes Hören, denn „das Instrument", wie Schumann sagt, „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".

Nicht Alles, was Liszt wagte, lässt sich theoretisch rechtfertigen; wer will aber mit ihm darüber rechten? Auch hier gilt des Dichters Wort:

---

1) Seine Fingersatzordnung findet man in seinen Werken oft angedeutet. Ganz besonders kann man ihn aber studiren in der von ihm besorgten Ausgabe von Viole's Clavier-Etuden („Gartenlaube" 10 Hefte).

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

„Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zu rechter Zeit."

Den Schülern ist es zu empfehlen, zunächst durch das Studium der klassischen Richtung eine solide Grundlage zu gewinnen und erst dann zur romantischen Schule überzugehen. Bornirtes Zopfthum aber ist es, wenn manche Lehrer mit vornehm sein sollendem Achselzucken über moderne Compositionen den Stab brechen.

---

§. 17. Wegweiser tür den Clavier-Unterricht*).

Schulen.

Brähmig, B., Praktisch-theoretische Pianoforte-Schule. I. II. Cursus.
Cramer, J. B., Pianoforte-Schule, herausgegeben von J. Knorr.
Damm, G., Clavier-Schule und Melodienschatz.
Hünten, Fr., op. 60. Clavier-Schule.
Köhler, L., op. 80. Kinder-Clavierschule.
Krug, D., op. 75. Schule der Technik. 3 Thle.
Methode der Methoden von Fétis, Moscheles und Kullack.
Proksch, J., Versuch einer rationellen Lehrmethode.
Reiser, H., Clavierschule für Kinder.
Rohde, Ed., Kinder-Clavierschule.
Schmitt, J., Erster Lehrmeister. I—III. Cursus; zweiter Lehrmeister. 2 Abthlgen.
Wandelt, L., Lehrgang, Cursus I, No. 1. 2.
Wohlfarth, H., Kinder-Clavierschule.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VI. Stufe.

a. *Etuden.*

Bertini, H., 12 petits morceaux.
Kothe, B., Clavier-Uebungen.
Löschhorn, A., op. 65. Heft 1.

b. *Uebungsstücke.*

Clementi, M., op. 36. Sechs Sonatinen. No. 1—3.
Czerny, Ch., op. 139. Uebungsstücke, 1. Heft; op. 174. Le plaisir, 12 Hefte.
Chwatal, F. X., op. 58 No. 1. Confitures musicales.
Diabelli, A., op. 168. Morgenstunden. 7 Hefte.
Haydn, J., 12 petites Pièces.
Hummel, J. N., op. 51. 6 sehr leichte Stücke.
Hünten, Fr., op. 21. Rondinos No. 1 und 4.
Köhler, L., Volksmelodien aller Nationen. 1. 2. Heft; Volkstänze.
Lanner, Fr., Goldnes Melodien-Album. 5 Hefte.
Schmitt, Jac., op. 325. Musik. Schatzkästlein. 4 Hefte.
Schumann, R., op. 68. Jugendalbum. I. Abthl. No. 1—5.
Volkmann, R., op. 27. Lieder der Grossmutter. Kinderstücke. 1. 2. Heft.

c. *Vierhändiges.*

Brunner, C. T., op. 262. Kleine Tonbilder.
Chwatal, F. X., op. 95. Sonatine im Umfang von 5 Tönen; op. 142. La Felicitation. (Leuckart.) op. 64. 3 Sonaten, davon No. 1.
Czerny, Ch., op. 472. Leichte Uebungsstücke. 4 Hefte.
Diabelli, A., op. 149. Uebungsstücke über 5 Noten; op. 163. Sechs Sonatinen in 5 Tönen.

---

*) Der „Wegweiser" hat selbstverständlich nur Unterrichtszwecke im Auge und darum sind nicht alle hier genannten Werke als musikalisch-mustergiltige zu bezeichnen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Haydn, J., Serenade. (Leuckart.)
Knorr, J., Anfangsstudien, I. Heft. Stücke auf 5 Noten.
Köhler, L., op. 124. Leichte Stücke; op. 41. Sonatine.
Löschhorn, A., op. 86, Heft 1, 2, 3. 15 Clavierstücke für Anfänger.
Reinecke, C., op. 54, Heft 1. Clavierstücke im Umfange von 5 Tönen bei stillstehender Hand zur Bildung des Taktes u. Gefühls.
Schmitt, J., op. 208. Drei Sonaten; op. 209. Zwei Sonatinen; op. 325, 4 Hefte.

V. Stufe.

a. *Etuden.*

Bertini, H., op. 100; op. 101. Le Répos.
Czerny, Ch., op. 139. Uebungstücke. II. u. III. Heft.
Heller, St., op. 47, I. Heft. Für Fortgeschrittenere.
Löschhorn, A. op. 65. 3. Heft.
Viole, R., „Gartenlaube", 100 Etuden herausgegeben v. Fr. Liszt. I. II. Heft. Diese Etüden-Sammlung ist in ihrer Fortsetzung auf allen Stufen zu gebrauchen.

b. *Uebungsstücke.*

Beethoven, L. von, op. 49 No. 1. 2. (Leuckart.) Diese Ausgabe von Beethovens Sonaten ist die billigste u. schönste Einzelausgabe.
Bendel, Fr., op. 118 No. 2. Une Promenade.
Brunner, C. T., op. 111. Rondo.
Chwatal, F. X., op. 185. In die Ferne; op. 52 No. 1. Variationen über den Sehnsuchtswalzer.
Clementi, M., op. 36 No. 4—6.
Diabelli, A., op. 50, Sonatinen. 1—4. Heft.
Haydn, J., Serenade.
Herz, op. 48 No. 1 u. 3. Fantasien.
Hünten, Fr., op. 30. Rondinos No. 1. 2.; op. 128 No. 1. Valse. No. 2. Variationen.
Jungmann, A., op. 107 No. 2. Savoyarden-Lied; op. 225 No. 3. Schalmaienklänge.
Kuhlau, Fr., op. 55. Sechs Sonatinen No. 1—3; op. 20. Drei Sonatinen. op. 40. Rondos.
Kuhé, W., op. 138. Zigeuner-Trinklied.
Kullack, Th., op. 62 u. 81. Kinderleben. 1. u. 2. Heft.
Lecarpentier, A., Bagatelle.
Martin, C., op. 23. Variationen.
Mozart, W. A., Sonate facile C dur; Rondo D dur.
Oesten, Th., op. 48 No. 2. 3. Morceaux.
Reissiger, C. G., op. 51. Rondo; op. 57 No. 1. 3. Rondo.
Reynald, G., op. 6. Bilder in Tönen No. 1. 2. 4.
Röhr, L., op. 15, 1. Heft. Album-Blätter.
Schmitt, J., op. 249. 8. Sonatine in A.; op. 248, 1. u. 2. Sonatine.
Schnabel, C., op. 23, 1. Heft. Rondo; op. 24, 3. Heft. Rondo.
Spindler, Fr., Immergrün No. 1. 3. op. 225 No. 2 u. 4. Bunte Schmetterlinge; op. 123. Blätter u. Blüthen No. 1—10; op. 117. Alpenveilchen No. 1. 2.
Schubert, Fr., Marsch aus: die Verschwornen von Fr. Lanner.
Schumann, R., op. 68. Jugendalbum. 1. Heft. Fortsetzung.
Voss, Ch., op. 94 No. 1. 2. Rondo; Un petit Morceau.

c. *Vierhändiges**).

Beethoven, L. van, op. 6. Sonate in D.
Bertini, H., op. 87 Etuden.

---

*) Da das vierhändige Spiel in der Regel zur Befestigung des Taktes und zum Blattspiel benutzt wird, so empfiehlt es sich, leichte Stücke, etwa die der Vorstufe, zu wählen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Beyer, Fr., op. 112. Rondo nach Motiven aus Don Juan.
Boieldieu, Ouverture „Calif von Bagdad".
Chotek, F., op. 38. Rondinetto a. Belisar.
Clementi, M., Sonaten No. 1. 2.
Czerny, Ch., op. 50 No. 1. Sonatine.
Diabelli, A., Sonaten op. 24, 32.
Dussek, J. L., op. 67. Drei Sonaten.
Hünten, Fr., op. 28, 31.
Köhler, L., op. 18. Volksmelodien II. Heft; Volkstänze.
Krug, D., op. 48. Rondo a. d. Propheten.
Kuhlau, F., op. 44.
Mozart, W. A., Sonatinen in D- u. B dur.
Otto, J., op. 110 No. 2. Frohsinn.
Philipp, B. E., Die kleinen Virtuosen. 2 Rondos.
Reinecke, C., op. 54. II. Heft.
Schmitt, J., op. 31, 39.
Schumann, R., op. 85 No. 1, 6, 12.
Seifert, R., 2 Stücke aus Tannhäuser.
Spindler, Fr., op. 111. Polka; op. 90. Immortellen.
Volkmann, R., op. 11. Musik. Bilderbuch. 1. Heft. Die leichteren Stücke.
Weber, C. M. v., op. 3. Petites Pièces, 2 Hefte.

V.—IV. Stufe.

a. *Etuden.*

Czerny, Ch., op. 636, Vorschule der Geläufigkeit.
Heller, St., op. 47 No. 2.
Löschhorn, A., op. 66 No. 1.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. *Uebungsstücke.*

Beethoven, L. van, op. 79. Sonatine.
Burgmüller, Fr., op. 73. Pensées expressives; op. 62 No. 3. Rondo brill.
Chwatal, F. X., op. 212 No. 2. Alpenträume.
Clementi, M., op. 37, 38. Sonaten; Sonate No. 15 in D dur.
Czerny, Ch., op. 49 No. 1. Sonate facile.
Chopin, Fr., op. 68. 4 Mazurkas; op. 69. Deux Valses.
Die leichtesten Compositionen Chopin's, für Begabtere.
Haydn, J., Sonaten No. 7, 23. (Ausgabe Weinholtz.)
Hünten, Fr., op. 30 No. 3 u. 4; op. 15; op. 42; op. 28 No. 1. 2.; op. 129. Le Topas 1. 2.
Kafka, J., op. 127. Ein Morgen in Luzern; op. 135. Fatime. op. 138. Tyroler Heimathsklänge.
Kalkbrenner, Fr., La Femme du Marin.
Köhler, L., op. 24. Festgabe No. 2, 1, 3.; op. 64. Salon-Walzer ohne Oktavenspannung.
Mozart, W. A., Sonaten No. 7, 14, 19. (Ausgabe Weinholz.)
Schmitt, J., op. 248, 249, 8 Sonatinen.
Schnabel, C., op. 23 No. 1. Rondoletto; op. 24. Rondoletto.
Schumann, R., Jugendalbum II. Heft.
Serieux, Ch., op. 7. Valse gracieuse; op. 16. Valse.
Stückrad, C. G., op. 1. Serenade.
Voss, Ch., Esmeralda.

c. *Vierhändiges.*

Clementi, M., Sonaten No. 4, 5.
Chwatal, F. X., op. 64 Sonaten No. 2 u. 3.
Diabelli, A., op. 33. Sonate D dur.; op. 37. Son. C dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Döhler, Th., op. 40 No. 3. Romance
Duvernoy, J. B., op. 118 No. 2. (Meyerbeer.)
Henselt, A., op. 28 No. 1. Petite Valse.
Kessler, J. C., op. 49. Petits tableaux musicals.
Köhler, L., Handstücke, 2. Heft.
Ramann, B., op. 10. Vier Charakterstücke.
Schmitt, J., Die beiden Dilettanten. 6 Hefte.
— op. 247. 2 Rondinos.
Schubert, Fr., Deutsche Tänze.
Schwenke, C., 3 Rondinos über Opernthemata. No. 1. Rossini, No. 2. Auber, No. 3. Donizetti.
Spindler, Fr., op. 111. Polka.
Struve, A., op. 48. Kleine Lieder. I. II. Heft.
Weber, C. M. von, op. 10. Sechs Sonaten.
Weiss, J., op. 35, Le jeune Pianiste classique 3 Hefte.

IV. Stufe.

a. *Etuden.*

Czerny, Ch., Schule der Geläufigkeit. 1. Heft.
Heller, St., op. 45 No. 1. 2.
Löschhorn, op. 66. 2. u. 3. Heft.

b. *Uebungsstücke.*

Ascher, Jos., op. 40. Fanfare militaire.
Beethoven, L. van, Zwei Rondos in C u. G.; Variationen über: Mich brennt ein heisses Fieber; op. 33. Bagatellen.
Bendel, Fr., op. 115. Polka.
Clementi, M., Sonate No. 15.
Chopin, Fr., op. 7. Mazurkas; op. 18. Valse; op. 34 No. 1. Valse Amoll.
Chwatal, F. X., op. 130 No. 1. Cavatine von Caraffa; No. 2. Ländler von Gumbert.
— op. 139 No. 1 Paraphrase über: Auf Flügeln des Gesanges.
Dobrzyńsky, J. F., op. 48. Resignation.
Dussek, J. L., La chasse.
Field, J., Nocturnes. No. 1—6.
Franz, Rob., Hebräische Melodie.
Golde, A., op. 15. Mazurka.
Haydn, J., Sonaten No. 2, 8, 16, 20, 22, 33. (Weinholz.)
Heller, St., op. 25 u. 26. Deux Paraphrases.
Henselt, A., op. 28 No. 1. Petite Valse; Souvenir de Varsovie.
Herbert, Th., op. 3. Meermädchen, Paraphr. a. Oberon.
Hünten, Fr., op. 160. Valse; op. 142. Fantasie a. d. Puritanern; op. 26. Variationen.
Jadassohn, S., op. 18. Trois petits Morceaux; op. 12 No. 1. Scherzino; op. 22. Trois Valses.
Jungmann, A., op. 117. Heimweh.
Kalliwoda, J. W., op. 185. No. 1. Styrienne. No. 2. Polka. No. 3. Mazurka.
Kafka, Joh., op. 155. Nocturne, nach einer Canzonette v. Rossini;
Krug, D., Schubert's Lieder leicht übertragen.
Kuhé, W., op. 139 No. 1. Schuberts Wanderer.
Kuhlau, Fr., op. 55. Sonaten No. 4—6.
Kullack, Th., op. 20 No. 1. La Coquette; op. 39 No. 2. Adieux à la mer.
Mayer, Ch., op. 83. Valse-Etude; op. 121. Jugendblüthen, 4 Hefte.
Mayer, Ch., op. 292. Böhmisches Lied.
Mendelssohn, F., Lieder ohne Worte; die leichtesten davon.
Meyer, L. v., Böhmisches Lied.
Mozart, W. A., Romance in As. Sonaten No. 1, 2. 3, 5, 6, 8, 12, 13.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Normann, L., Schwedische Lieder von Lindblad übertragen. No. 5. Der Postillon.
Osborne, G. A., op. 61. La Plue de Perles.
Reinecke, C., op. 47. Drei Sonatinen, davon No. 1. 2.
Reynald, G., op. 12 No. 2. Aus der Rosenzeit.
Seifert, R., op. 11. Ständchen.
Serieux, Ch., op. 2. Scherzo; op. 12. Canzonetta.
Schad, J., op. 39. Fleur des Alpes.
Schulhoff, J., op. 33. Polka; op. 5; op. 8 No. 2; op. 2 No. 1. 3.
Schumann, R., op. 68, 2. Heft. Fortsetzung.
Spindler, Fr., Vöglein im Walde; op. 68. Im Buchenhain; op. 76 No. 2 Immergrün; op. 88. Galopp; op. 73. Volkslieder. No. 7. Der Tyroler u. sein Kind.
Tedesco, J., Schlachtgebet.
Voss, Ch., op. 67. Le Flaneur; op 49, 57.
Weiss, Jul., op. 24. Album. 6 Transcriptionen ohne Oktavenspannung.
Wollenhaupt, H. A., op. 54. Valse; op. 71. Galopp.

c. *Vierhändiges.*

Beethoven, L. van, op. 20. Septett; Ouv. Prometheus.
Boieldien, Ouv. Die weisse Dame.
Clementi, M., Sonate No. 3 in Es.
Croisez, A., op. 63 No. 1. Rondo français; No. 2. Marche suisse.
Czerny, Ch., op. 398 No. 3. Le gôut moderne.
Diabelli, A., op. 38. Sonate Bdur.; op. 156. Sonate. Sehnsucht n. d. Frühlinge.
Haydn, J., 12 Symphonien, davon No. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12.
— Symphonie No. 17.
Kothe, Aloys, op. 2. Marsch.
Marschner, H., op. 81. Rondo scherzando.
Mayer, Ch., op. 209. Rosenkränze. No. 1.
Mendelssohn, F., Marsch a. d. Sommernachtstraum.
Mozart, W. A., Ouv. Figaro, Titus, Don Juan. (Leuckart.)
— Sonate Cdur. (Holle.)
Otto, Jul., op. 106 No. 3. Auf zum Tanz.
Reinecke, C., Ouv. zu „Nussknacker u. Mäusekönig".
Saran, A., op. 3. Drei Polonaisen. No. 1. Fm. No. 2. Edur. No. 3. Fd
Schubert, Fr., op. 24, 27, 51, 55, 121, Märsche
Schulhoff, J., op. 25. Chanson.
Schumann, R., op. 85. 12 vierhändige Stücke.
Stiehl, H., op. 30. Deux Morceaux.
Volkmann, R., op. 11. Heft 2. Musikalisches Bilderbuch.
Weber, C. M. v., op. 60. Acht Stücke, Ouv. Preciosa.

IV.—III. Stufe.

a. *Etuden.*

Bertini, H., op. 29 u. 32. (Holle.)
Heller, St., op. 45 No. 3; op. 46 No. 1, 2, 3.
Löschhorn, A., op. 67 No. 1.

b. *Uebungsstücke.*

Alkan, V., op. 16. 6 Morceaux;
Bach, J. Seb., Auswahl von A. B. Marx u. von Ritter.
Beethoven, L. van, Sonaten op. 14 No. 1, 2; op. 2 No. 1; op 10 No. 1; op. 22. (Leuckart.)
Bendix, Victor E., op. 1. Fünf Clavierstücke.
Chopin, Fr., op. 7. Mazurkas.
Czerny, Ch., Var. über den Sehnsuchtswalzer. (Holle.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Döhler, Th., op. 26. Valses.
Decker, C., Erlkönig.
Grädener, C. G. P., op. 24. Fliegende Blättchen.
Haydn, Sonaten.
Henselt, Rhapsodie in Fm.
Herz, H., op. 68. Le trois Graces. No. 1—3. Variationen.
— op. 32. Caprice in Adur; op. 15. Premier Divertissement; op. 33. Rondeau caractéristique.
Hummel, J. N., op. 11. Rondo in Es.
Kania, E., op. 24. Romance styrienne.
Kullack, op. 3. Valse.
Löschhorn, A., op. 35. Ballade Hmoll.
Mendelssohn, F., Lieder ohne Worte. 1—8. Heft. Die leichteren.
— Gondellied.
Mozart, W. A., Sonaten No. 33. Adagio u. Gique; Rondo Amoll.
Moscheles, J., op. 34. Rondo Adur; op. 71. Rondo expressif.
Scarlatti, Dom., Sonaten.
Scholtz, H., op. 26. Serenade.
Schubert, Trauermarsch übertragen von H. Scholtz.
Schulhoff, J., op. 20. Valse in Des.
Schumann, R., op. 99 No. 9. Novellette.
Talexy, Adrian, op. 19. Etude Mazurke.
Taubert, W., Keine Lust ohne treues Lieben.

c. *Vierhändiges.*

Abt, Fr,, op. 77. Jugendalbum.
Bargiel, W., op. 24. Drei Tänze.
Beethoven, L. van, Märsche bearbeitet von Th. Kirchner. 4 Hefte.
— op. 45. Drei Märsche.
Chopin, Fr., op. 40. 2 Polonaisen (arr.)
Classische Tonstücke (enth. Bach, Händel, Mozart, Graun, Haydn). 4 Hefte. (André.)
Czerny, Ch., op. 111 No. 2. Decameron; op. 87. Var. über den Walzer von Gallenberg.
Diabelli, A., op. 169. Die Kenntniss aller Dur- u. Molltonarten.
Gade, N. W., op. 18. 3 Clavierstücke in Marschform.
Haydn, J., Symphonien No. 2 u. 10.
— Der Meister u. der Schüler.
Krug, D., Les Opéras en vogue. 12 Hefte.
Mozart, W. A., Symphonien.
— Sonaten für Clavier u. Violine arrangirt von Geissler.
— Ouv. zur Zauberflöte.
Moscheles, J., op. 30. Rondo in A.
Otto, Jul., op. 106 u. 110. Sechs Rondos.
Radecke, R., Ouv. zu König Johann.
Schubert, Fr., Ouv. zu Rosamunde; Fierrabras; op. 40. Sechs Märsche.
Volkmann, R., op. 24. Ungarische Skizzen.

III. Stufe.

a. *Etuden.*

Bertini, H., op. 66. 1—3. Heft.
Cramer, J. B., Etuden. 1. 2. Heft.
Heller, St., op. 16. 5 Hefte.
Löschhorn, A., op. 67. 2. 3. Heft.
Mayer, Ch., Neue Schule der Geläufigkeit. 1—8. Heft.
Müller, A. E., op. 29. 1. 2. Heft. Caprices.
Schmitt, J., op. 16. Etudes.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. *Uebungsstücke.*

Bach, J. Seb., Das wohltemperirte Clavier. (Die leichteren Stücke); die englischen Suiten.
Beethoven, L. van, Sonaten op. 2 No. 2, 3; op. 10 No. 2, 3; op. 7, 13, 26.
Bendel, Fr., Spinnrädchen, Dornröschen.
Berens, H., op. 69. Rosen- u. Dornenstücke, 1. 2. Heft.
— op. 68. Valse; op. 71. Mazurka.
Clementi, M., Sonaten No. 1, 6, 7, 8, 11, 13, 18.
Chopin, Fr., op. 29. Impromptu; op. 40. Polonaisen; Marche funèbre aus op. 35; op. 17. Mazurkas; op. 42. Valse; op. 32. Nocturnes; op. 15. Drei Nocturnes; op. 64 No. 1, 2, 3. Valses; op. 6. Mazurkas; op. 27 No. 2. Nocturne in Des; op. 37 No. 1. Nocturne Gm.; op. 26. Zwei Polonaisen.
Döhler, Th., op. 24. Nocturne in Des; op. 39. Tarantelle.
Dussek, J. L., op. 35, 47, 61. Sonaten
Evers, C., Octaven-Etude.
Händel, G. F., Suite No. 7. „Ein Traum". Gmoll; Variationen über ein Volkslied.
Haydn, J., Sonate No. 1 in Es. (Weinholtz.)
— Symphonien bearb. v. J. Schäffer.
Heller, St., op. 53 u. 85; Tarantelle op. 77. Saltarello.
Henselt, A., Wiegenlied; La Gondola.
Hiller, Ferd., op. 40. Impromptu.
Kontski, A., op. 150. Souvenir de Cracovie.
Kullack, Th., op. 22. La Gazella; op. 5. Elfenreigen; op. 46 No. 1, 2; op. 104 No. 1. Nocturne.
Liszt, Fr., Schubert's Lieder: Ständchen, Lob der Thränen, der Aufenthalt; La Regatta; Stabat mater.
Löschhorn, A., op. 25. La belle Amazone.
Mächtig, Ch., op. 1. Aus der Heimath; op. 3. La belle Gracieuse.
Mayer, Ch., op. 106. Myrthen 1—6; op. 138. Grand Scherzo-Etude.
Mendelssohn, F., op. 16. Drei Fantasien; Lieder ohne Worte.
Mozart, W. A., Sonate No. 17 Ddur $^6/_8$.
Pauer, E., op. 30. La Cascade
Raff, Joach., op. 64. Capriccio.
Reissiger, C. G., op. 37. Rondo grazioso.
Rubinstein, A., Le Bal. No. 6. Polka.
Scholtz, Herm., op. 20. Albumblätter. No. 1—12.
— op. 29. Praeludien.
Schubert, Fr., op. 94. Momens musical.
Schulhoff, J., op. 4. Zwei Polkas; op. 30. Souvenir de Varsovie; op. 39. Souvenir de Kieff; op. 17. Galopp.
Schumann, R., op. 2. Papillons; op. 99. Bunte Blätter No. 12, 14, 11, 4, 5.
— op. 85; op. 15. Kinderscenen; op. 124. Albumblätter; No. 16. Schlummerlied; Novelletten.
Taubert, W., op. 41 No. 1. Campanella.
Thalberg, S., op. 64. Valse, Les Capricieuses; op. 17. Fantasie über russische Lieder.
Ulrich, H., op. 14 No. 1. Barcarole.
Vierling, Georg, op. 40. Drei Clavierstücke. No. 2. 3.
Weber, C. M. v., op. 81. Les Adieux; Aufforderung zum Tanz; Rondo in Es.

c. *Vierhändiges.*

Ascher, Jos., op. 24. Danse espagnole.
Beethoven, L. van, Symphonien bearb. von Otto Dresel. No. 1, 2, 4. op. 16. Quintett; op. 18. Quartette; op. 1. Trios No. 1, 2, 3; Ouv. Coriolan, Fidelio, Egmont.
-- Trio op 87 (für Oboen u. englisch Horn) bearb. v. H. Ulrich.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Cherubini, *L.*, Ouv. Anacreon, Medea, Lodoiska, Wasserträger, Abenceragen.
Cramer, *J. B.*, op. 96. Zwölf neue Etuden in Form von Nocturnen.
Croisez, *A.*, op. 60. Araberlied, Fantasie.
Glinka, *M.*, Komarinskaja, Scherzo.
Haydn, *J.*, Quartette arr. v. Klage; Trios arr. v. Bnrchard.
Hiller, *Ferd.*, op. 106. Operette ohne Text.
Mayer, *Ch.*, op 209 No. 2 u. 4. Rosenkränze.
Mendelssohn, *F.*, Andante cantabile et Presto agitato; 1. Symphonie.
Moscheles, *J.*, op. 101. Serenade et Tarantelle; op. 102. Homage à Weber.
Mozart, *W. A.*, Sonate in F dur.
— Clavier-Quartette bearb. v. H. Ulrich. No. 1. Gm. No. 2. Es dur; Clavier-Quintett Es dur.
— Streichquartette bearb. v. Gleichauf.
Nicolai, *O.*, Ouverture zu „Die lustigen Weiber von Windsor".
Schubert, *Fr.*, op. 66. Gr. Marche heroique; op. 107. Rondo in A; op. 30. Sonate.
Schumann, *R.*, op. 66. Bilder a. d. Osten. 1. 2. Heft.
— op. 109. Ballscenen.
Spohr, *L.*, Ouverture „Jessonda"; Notturno.
Spontini, Ouv. Vestalin, Cortez, Olympia.
Wagner, *R.*, Marsch a. Tannhäuser.

III.—II. Stufe.

a. *Etuden.*

Mayer, *Ch.*, op. 159. Drei Etuden.
Philipp, *B. E.*, op. 28. Songe et Vérité.
Tausig, *Carl*, Tägliche Uebungen herausgegeben v. H. Ehrlich, I. II. Heft. Berlin, Bahn.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. *Uebungsstücke.*

Beethoven, *L. van*, op. 31. Sonate No. 1, 2, 3.
Blumenthal, *J.*, La Source.
Chopin, *Fr.*, op. 1. Premier Rondeau.
Czerny, *Ch.*, op. 754 No. 5. Romance.
Feska, *A.*, op. 19. Sylphide.
Henselt, *A.*, op. 15. Frühlingslied; Romance.
Herz, *H.*, op. 48. Var. über „La Violetta".
Hiller, *Ferd.*, op. 44 No. 1. Polonaise. No. 2. Valse.
Hummel, *J. N.*, op. 55. La bella Capricciosa; op. 107 No. 1. 2. 3. Bagatelles; op. 109. Rondo Hmoll.; op. 13. Sonate.
Kalkbrenner, *Fr.*, op. 26. „Le Fou".
Köhler, *L.*, op. 62. Les Perles de l'Opéra.
Liszt, *Fr.*, Schubert's Lieder „Am Meer"; Soirées de Vienne No. 1, 2, 5, 6, 7; „Feuille d'Album".
Mayer, *Ch.*, op. 84. Air italien; op. 215. Six Morceaux; op. 218.
— Nouveau Tremolo.
Mendelssohn, *F.*, Scherzo à Capriccio in Fismoll.
Moscheles, *J.*, op. 101. Romance et Tarantelle.
Radecke, *R.*, op. 19. Nocturne.
Schulhoff, *J.*, op. 10. Böhmische Lieder.
Schumann, *R.*, op. 124. Albumblätter; op. 85. 12 Clavierstücke für 2 Hände bearbeitet von C. Reinecke.
Weber, *C. M. v.*, Polacca in E; Polonaise in Es.

c. *Vierhändiges.*

Beethoven, *L. van*, 3. 5. 6. Symphonie, bearb. v. Otto Dresel.
— Clavier-Trios bearbeitet von H. Ulrich; op. 1 No. 1 in Es, No. 2. G dur. No. 3. Cmoll; op. 11 in B dur; op. 70 No. 1 D dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Beethoven, L. van, Serenade op. 25, D dur bearbeitet von H. Ulrich.
Ehlert, L., Hafis-Ouverture.
Hummel, J. N., op. 74. Septett bearb. von Jansen.
Kalliwoda, J. W., Symphonie No. 5.
Krug, Gust., op. 10. Drei Sonaten.
Moscheles, J., op. 47. Sonate Es dur.
Onslow, G., op. 7. Sonate Emoll; op. 22. Sonate Fmoll.
Reissiger, C. G., Ouv. Felsenmühle, Yelva.
Rossini, G., Ouv. Wilhelm Tell.
Schubert, Fr., op. 63. Marche-Divertissement; op. 54. Divertissement à la Hongroise.
— op. 99. Trio iu B; op. 100. Trio in Es; op. 114. Clavierquinett (Forellen-Quintett); op. 163. Quintett C dur; op. 166. Octett; op. 168. Quartett bearb. von H. Ulrich.
Taubert, Ernst Eduard, op. 22 No. 1. 2. Unter fremden Musikanten.
Weber, C. M. v., Ouverturen Freischütz, Euryanthe, Oberon, Jubelouverture.

II. Stufe.

a. *Etuden.*

Clementi, M., Gradus ad Parnassum.
Cramer, J. B., Etuden, 3. 4. Heft.
Czerny, Ch., op. 807. 100 neue Studien. 1—10. Heft.
Moscheles, J., op. 70, 1—2. Heft.

b. *Uebungsstücke.*

Bach, J. Seb., Das wohltemperirte Clavier.
— Compositionen f. d. Orgel übertr. von Liszt.
Bargiel, W., op. 13. Scherzo.
Beethoven, L. van, op. 24 No. 1, 2; op. 53; op. 81; op. 36; 32 Var. über ein Thema von Diabelli.
— op. 18. Streichquartette übertr. von J. Schäffer.
Brahms, Joh., op. 23. Var. über ein Thema v. Schumann.
Chopin, Fr., op. 47. Ballade; op. 31. Scherzo.
Dreyschock, A., Rhapsodie No. 4.
Ehlert, L., op. 24. Novellette.
Hesse, A., op. 78. Rondo.
Hiller, Ferd., op. 78. Sonate; op. 144. Moderne Suite 1—6.
Hummel, J. N., op. 116. Oberons Zauberhorn; op. 56. Rondo in A dr.
Kiel, Fr., Var. u. Fuge op. 17.
Kirchner, Theod., op. 7. Albumblätter; op. 5. Grüsse an m. Freunde.
— op. 11. Skizzen; op. 12. Adagio quasi Fantasia.
Kullack, Th., op. 37. Perles d'écume; op. 28. Les Danaïdes.
Litolff, H., op. 81. Spinnlied.
Mayer, Ch., Rondo in Hmoll; Toccata; op. 253. Mazurka.
Mendelssohn, F., op. 33. Drei Capricen; op. 14. Rondo capriccio in E; op. 29. Rondo in Es; op 37; Allegro giojoso Capriccio in Hm.
Liszt, Fr., Drei Schubert'sche Märsche; Mendelssohn'sche Lieder übertragen.
Radecke, R., op. 8. La Fontaine.
Saran, A., op. 5. Fantasie in Form einer Sonate.
Schubert, Fr., op. 15. Fantasie; die letzten Sonaten, No. 3. B dur; op. 142 vier Impromptus.
Schulhoff, J., op. 13. Triller-Etude.
Schumann, R., op. 6. „Davidsbündler" No. 1, 2; op. 12. Fantasiestücke; op. 16. Kreisleriana; op. 23. Nachtstücke; op. 32. Romanze, Scherzo, Gigue u. Fuge.
Thalberg, Sig., op. 15. Caprice Emoll; op. 19. Caprice Es dur; op. 32. Andante Des dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Urich, H., op. 14 No. 2. Ballade.
Vierling, G., op. 9. Capriccio.
Weber, C. M. v., op. 39; Sonate Asdur op. 24; Sonate Cdur op. 49. Sonate Dmoll
Willmers, R., op. 8. Sehnsucht am Meere; op. 28. 2 Etudes de Concert.

c. *Vierhändiges**).

Beethoven, L. van, 7. 8. 9. Symphonie; Ouv. zu Leonore. No. 3. Cdur; op. 4. Quintett; op. 29. Quintett.
— Concerte bearbeitet von H. Ulrich: op. 15. Cdur; op. 19. Bdur; op. 37. Cmoll; op. 57. Cdur; op. 58. Gdur; op. 61. Ddur; op. 73. Esdur.
– op. 18. Streichquartette bearbeitet von H. Ulrich.
Brahms, Joh., Ungarische Tänze. I. II. Heft.
Chopin, Fr., op. 43. arrang.; op. 53. Polonaise Asdur. (arr.)
Gade, N. W., Ouv. Im Hochlande; Nachklänge an Ossian. Symphonie Cmoll.
Hiller, Ferd., op. 35, 6 Capriccetti 2 Hefte.
Hummel, J. N., op. 92. Sonate As dr; op. 5 u. 106 arr.
Liszt, Fr., op. 6. Gr. Valse; Symphonische Dichtungen 1—10.
Mendelssohn, F., Ouv. Sommernachtstraum; Melusine; Ruy-Blas, Meeresstille u. glückliche Fahrt; Hebriden; Symphonie in Adur; Octett; op. 92. Allegro brill.
Messemaekers, L., op. 49. Gr. Duo.
Meyerbeer, J., Ouv. Dinorah, bearb. von Th. Herbert.
Moscheles, J., Hommage à Händel, arr.
Mozart, W. A., Clavier-Concerte bearbeitet von Hugo Ulrich. No. 1—22.
Reinecke, C., op. 35. Sonate.
Schubert, Fr., op. 140, op. 144; Symphonie in C; unvollendete Symphonie in Hmoll; op. 103. Fantasie Fmoll.
— Quartette bearb. von H. Ulrich u. Hübschmann: op. 29. Amoll; op. 125 No. 1. 2. Esdur, E dur; op. posth. in Dmoll (mit den Variationen.)
Schumann, R., Symphonien in B, C, Es, Dmoll; op. 52. Ouverture; op. 85; Quartett op. 47.
Spohr, L., op. 86. Weihe der Töne.
Wagner, R., Tannhäuser-Ouverture arr. von H. v. Bülow; eine Faust-Ouverture.
Weber, C. M. v., op. 24. Son. in Cdur; op. 39. Son. in As, arrangirt.

I. Stufe.

a. *Etuden.*

Chopin, Fr., op. 10 Heft 1 u. 2; op. 25 Heft 1 u. 2.
Dreyschock, A., op. 29. Morceau de Concert.
Henselt, A., op. 2. Etuden, davon besonders beliebt: Vöglein-Etude; op. 5. Davon gern gespielt: Ave Maria.
Kullack, Th., Schule des Oktavenspiels. 3 Hefte.

b. *Uebungsstücke.*

Beethoven, L. van, op. 57. Sonate appassionata; op. 105. Bdur. Concerte.
Chopin, Fr., op. 2. Variationen über ein Thema a. Don Juan; op. 11. Concert; op. 14. Krakowiak; op. 53. Polonaise; op. 55. Nocturnes No. 2; op. 66. Fantasie Impromptu; op. 60. Barcarolle.
Henselt, A., op. 1. Variationen in E.; op. 3. Poëme d'amour; op. 16 Tableau musical.
Hummel, J. N., op. 18. Fantasie; Concert in Amoll.

---

*) In Besug auf die Bearbeitung klassischer Compositionen wird hier namentlich auf „Leuckart's Hausmusik“ dringend aufmerksam gemacht. In schöner und billiger Ausgabe enthält diese Sammlung das Herrlichste, was wir besitzen, in den weitaus besten Arrangements.

ZENEAKADÉMIA

Liszt, Fr., Don-Juan-Fantasie; Galop chromatique; Rhapsodies hongroises No. 1 u. 2; Tscherkessen-Marsch; Lucia-Fantasie; Erlkönig; Marsch aus Tannhäuser; Faust-Walzer.
Mendelssohn, Fr., op. 54. Variationen; Clavier-Concert Gmoll.
Moscheles, Concert No. 3 Gmoll.
Scholtz, H., op. 30. Concert-Polonaise.
Schumann, R., op. 20. Humoreske; op. 13. Symphonische Studien; op. 11. Sonate Fismoll; op. 16. Kreisleriana; op. 18. Arabeske; op. 22. Sonate Gmoll.
Thalberg, L., op. 14. Don-Juan-Fantasie; op. 33; Fantasie aus Moses; Fantasie a. d. Hugenotten.
Weber, C. M. v., Concert-Stück.

§. 18. Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes[1]).

Griechische Sprache als Kirchensprache.

Das Christenthum trat zuerst durch die griechische Sprache in die Welt ein, und darum waren es die Städte und Länder, in denen griechische Bildung herrschte, wie Alexandrien, Antiochien, Kleinasien, Thracien und Griechenland, wo die ersten christlichen Gemeinden blühten. Auch im Abendlande wurde anfangs die griechische Sprache gebraucht, weil dieselbe in den grossen Städten geläufig war. So schrieb der Apostel Paulus an die Christen zu Rom in griechischer Sprache und Marcus verfasste in Rom das Evangelium in derselben Sprache. Dafür zeugt auch der Umstand, dass viele griechische Wörter in die lateinische Liturgie übergegangen sind, so z. B. finden wir in dem Charfreitagsgesange „Popule meus“ die Worte: Agios o theos, Agios ischyros, Agios athanatos (Heiliger Gott, Heiliger Starker, Heiliger Unsterblicher)! Ferner finden wir Worte, wie Kyrie eleison, evangelium, homilia, catechesis, baptisma, eucharistia, paracletus, angelus, diabolus, parasceve, pentecoste, epiphania,

1) Berücksichtigte Literatur:
1. Dr. B. Hölscher, Das deutsche Kirchenlied vor der Reformation. Münster 1848.
2. Kienemund, Kurze Geschichte des kathol. Kirchengesanges. Mainz 1850.
3. Fr. Bollens, Der deutsche Choralgesang der kath. Kirche. Tübingen 1851.
4. C. S. Meister, Das deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Freiburg, Herder 1862.
5. Jos. Kehrein, Kirchen- u. religiöse Lieder a. d. 12—15. Jahrh. Paderborn 1853.
6. Hoffmann v. Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. Hannover, Rümpler. 3. Ausgabe 1861.
7. Ph. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von Luther bis auf Nicolaus Hermann. Stuttgart.
8. —— Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes. Frankfurt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

clerus, episcopus, presbyter, diaconus, ecclesia, biblia etc. sehr oft angewandt.

Lateinische Sprache als Kirchensprache.

Als sich aber das Christenthum im Abendlande mehr ausbreitete, fing man an, die lateinische Sprache zu benutzen. Tertullian († um 240) war der erste Schriftsteller, der sich ihrer zum Theil bediente. Durch Ambrosius († 397), Augustinus († 430) und Hieronymus († 420) wurde dieselbe zur Kirchensprache in liturgischer und dogmatischer Hinsicht ausgebildet. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich die Liturgie und der Gesang in den verschiedenen Ländern im Laufe der Jahrhunderte verschieden gestaltete. Um die nothwendige Einheit herbeizuführen, stellte Papst Gregor (590—604), wie wir bereits früher ausgeführt haben, die römische Liturgie und mit ihr den liturgischen Gesang fest. Als dann in Deutschland das Christenthum durch Bonifacius (718—755) eingeführt wurde, kam auch dort der lateinische Ritus und der gregorianische Gesang zur Herrschaft, um dessen Ausbreitung sich Pipin der Kleine († 768), Carl der Grosse († 814) und die Klöster zu Fulda, St. Gallen, Regensburg u. s. w. besondere Verdienste erwarben. Dies darf durchaus nicht befremden gegenüber einer ganz rohen und unausgebildeten Sprache, deren Laute nicht einmal durch Buchstaben auszudrücken waren. Die lateinische Sprache war darum damals die Sprache der Wissenschaft, die Sprache der Gelehrten, und nahm zur deutschen Sprache etwa dieselbe Stellung ein, wie heute das Hochdeutsche zum Plattdeutschen. Ein gewiss competenter und vorurtheilsfreier Mann, Rud. von Raumer, sagt hierüber [1]):

Beschaffenheit der deutschen Sprache.

„Die deutsche Sprache war, wie die frühere griechische und lateinische, in den Vorstellungen des Heidenthums erwachsen. Hatte sie, wie das deutsche Volk selbst, vor den beiden älteren Schwestern den Vorzug grösserer Frische und Lebendigkeit voraus, so war sie doch gerade mit diesen ihren Vorzügen auf einem ganz anderen Wege begriffen als die christlichen Grundanschauungen. Es galt also, in sehr wesentlichen Punkten, dem Zuge ihrer natürlichen Entwickelung entgegen zu treten und ihn in ein neues Bett zu leiten. Dazu bedarf es in der Regel einer Reihe von ausgezeichneten Geistern, die auf dasselbe Ziel hinarbeiten. Welche Männer sehen wir bei der christlichen Umgestaltung der römischen Sprache thätig! und doch brauchte diese Umgestaltung volle vier Jahrhunderte, ehe sie vollendet war. Unter den Männern, die das Christenthum in Deutschland zuerst pflanzten und befestigten, ist nun keiner, der sich auch nur entfernt mit den grossen lateinischen Kirchenvätern, mit Augustinus und Hieronymus messen könnte.“

---

1) „Die Einwirkung des Christenthums auf die Althochdeutsche Sprache“. Stuttgart 1845. pag. 165.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Wenn die katholische Kirche später und bis heute die lateinische Sprache als Kirchensprache beibehielt, so geschah es aus triftigen, hier nicht zu erörternden Gründen. Gleichwohl trug sie auch den nationalen Gesängen Rechnung und gestattete sie bei Wallfahrten, Prozessionen, vor und nach der Predigt, nach der Wandlung und dem Segen, bei Abendandachten, Stillmessen u. dgl. Man kann also, wenn man gerecht sein will, nur sagen, dass die Kirche dem deutschen Kirchenliede nicht die gleiche Sorgfalt angedeihen liess, wie dem gregorianischen Gesange, indem sie dessen Ausbildung einzelnen Personen des Priester- und Ordensstandes überliess und nach und nach das Bewährte und dem Volke bereits Liebgewordene sanktionirte, ganz ähnlich, wie es bei den lateinischen Hymnen vor Gregor geschah.

Quellen des deutschen Kirchenliedes.

Die Quellen, aus welchen das deutsche Kirchenlied sich entwickelte, sind folgende:

1. Man übersetzte lateinische Hymnen und benutzte dazu die gregorianischen Melodien, entweder im Original oder vereinfacht, wie dies z. B. an dem Liede: „Komm, Geist und Schöpfer (Veni creator spiritus)“ zu ersehen ist [1]). Auch bildete man wohl neue Melodien nach dem Muster der gregorianischen. Dieser Gesang ist darum die Hauptquelle des deutschen Kirchenliedes und bewährt also auch hier seine bildende Kraft und kulturhistorische Bedeutung.

2. Man benutzte zu Uebersetzungen geistlicher Lieder profane Melodien, wie dies z. B. bei dem Liede „O Haupt voll Blut und Wunden“ der Fall war. Bekanntlich ist der Text eine Uebersetzung des Hymnus: Salve caput cruentatum vom hl. Bernard (Abt von Clairvaux † 1153) und die Melodie, von J. L. Hasler herstammend, war ursprünglich zu einem weltlichen Madrigale geschrieben.

Wenn diese Melodie trotzdem heute zu den schönsten kirchlichen gezählt wird und einen Glanzpunkt in Bach's Passion bildet, so erklärt sich dies daraus, dass früher die weltliche Musik von der kirchlichen wenig unterschieden war, indem die jüngere Schwester von der älteren Form und Inhalt lieh [2]).

3. Man benutzte weltliche Volksmelodien zu geistlichen Texten. So legte man H. Isaak's Melodie zu „Innspruck, dich muss ich lassen“ ein Lied zu St. Annen unter.

---

1) Vgl. Beilage 21.

2) Wollte man, auf obige Thatsache fussend, den Schluss ziehen, dass auch heute kirchliche und weltliche Musik einander gleichen können, so wäre dies ein Irrthum und obiges Lied ist nie ein Beweis dafür. Text und Melodie müssen sich entsprechen, müssen adäquat sein. Hasler's Melodie passte nicht zu dem weltlichen Texte und darum kam das Madrigal ausser Gebrauch, das forderte die gesunde Vernunft und der geläuterte Geschmack. Die Vermengung des Kirchlichen und Weltlichen ist ein Fehler, der als solcher erkannt und vermieden werden muss.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Protestanten gebrauchten später den Text: „Nun ruhen alle Wälder“.

4. Neue Texte entstanden ferner durch Umarbeitung weltlicher Volkslieder. „Den liebsten Bulen, den ich han“ (ein Weinlied) änderte man z. B. in: „Den liebsten Herren, den ich han“ um. Aehnliche Umarbeitungen lassen sich viele nachweisen.

5. Manche Melodien entstanden wohl auch dadurch, dass, wie C. S. Meister nachweist, unberufene Sammler den Sopran einer vierstimmigen Bearbeitung für die eigentliche Melodie ansahen, während sie doch nach der Sitte der Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts als Cantus firmus im Tenor lag.

6. Endlich wurden sowohl Texte als Melodien neu geschaffen.

I. Die Zeit bis zu dem 12. Jahrhundert.

Anfänge des Kirchenliedes.

Die ersten Anfänge des deutschen Kirchenliedes dürfen wohl in dem vom Volke vielfach wiederholten Rufe „Kyrie eleison“ gesucht werden, wovon sich auch (nach Hoffmann v. F.) der frühere Name „Kirleis, Leise, Leich“ herschreibt. Wenn sich aber derselbe Gelehrte darüber missbilligend äussert, dass das Volk lange Zeit auf diesen Ruf allein beschränkt blieb, so übersieht er gänzlich, dass die Lieder in den alten Tonarten noch heute dem Volke schwer fallen, um wie vielmehr musste das bei den Deutschen in dem Zeitraume von 800—1000, von welchen der Sänger Johannes Diaconus (vergl. pag. 14) ein so wenig schmeichelhaftes Bild entwarf, der Fall sein? —

Sequenzen.

Man darf wohl ferner annehmen, dass die ersten Lieder in eben derselben Weise entstanden, wie die Sequenzen. Wie Notger Balbulus (ein Mönch in St. Gallen † 912), so schliesst Hoffmann, „die sogenannten Neumen oder Jubilationen, diese textlosen Jubeltöne, welche auf das Alleluja in der Messe folgten, mit beziehungsreichen Texten versah [1]), so dachte man zu gleicher Zeit, nach der Mitte des 9. Jahrhunderts nämlich, daran, die zu einem blossen festlichen Schrei und Jubel gewordenen Töne des Kyrie eleison ebenfalls mit neuen geistlichen deutschen Worten zu bekleiden und sie so bedeutungsvoll und gleichsam lebendig zu machen.“ Ein Zeugniss für diese Annahme besteht auch darin, dass den ältesten

---

1) Reymund Schlecht weist dies in seiner „Geschichte der Kirchenmusik“ Beilage 10 nach. Der Reichthum an Sequenzen war übrigens sehr gross (Mone führt in seinem Werke: Hymni latini medii aevi 1853, allein 420 auf, und Notger selbst schrieb deren 78), nach der Revision der liturgischen Bücher durch Pius V. wurden aber nur 5 beibehalten, nämlich: 1. Victimae paschali, 2. Veni sancte spiritus, 3. Lauda Sion, 4. Stabat mater, 5. Dies irae.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Liedern als Schluss jedesmal das „Kyrie eleison“ als Refrain beigefügt ist.

Zeitraum 800—1000.

Solche Lieder gab es schon sehr früh. Meister theilt einen Gesang zu Ehren des hl. Petrus in Facsimile aus dem 9. Jahrhundert mit, welcher lautet:

Unsar trohtin [1]) hat farsalt [2])
sancte Petre giivalt,
daz er mac ginerjan [3])
ze imo dingenten man [4])
Kyrie eleison.
Christe eleison.

Die 2. und 3. Strophe findet man bei Bollens, Kehrein, Hoffmann u. s. w. Die beigegebene Neumen-Schrift ist bis jetzt weder durch Schubiger noch durch Lambillot entziffert worden.

Aus jener Zeit wird auch ein deutsches Lied zu Ehren des hl. Gallus genannt, von dem St. Gallener Mönche Ratpert († um 900) zu dem bestimmt ausgesprochenen Zweck verfasst, „dass das Volk es singe“. Das Lied ist im Originale verloren gegangen. Es existirt aber davon noch eine lateinische Uebersetzung von dem Mönche Eccehard († um 1036), welcher auch noch andere deutsche Lieder zu Ehren des hl. Ulrich kannte. Der berühmte Sprachgelehrte J. Grimm veröffentlichte aus der Bibliothek zu Oxford 26 Uebersetzungen von Hymnen aus dem 9. Jahrhundert, die aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht für den Gesang bestimmt waren, sondern nur zum Verständniss des Textes dienen sollten.

Zeitraum 1000—1200.

II. Aus der Zeit vom 10—12. Jahrhundert sind uns erhalten:

1. Lobgesang auf die hl. Jungfrau:
„Aaron inin ede“
nach einer Handschrift des Klosters Mölk durch Hoffmann mitgetheilt.

2. Weihnachtslied:
„Er ist gewaltic unde stark“,
mitgetheilt von Pfeiffer aus der Heidelberger Liederhandschrift, 1844.

3. Das Osterlied:
„Krist sich ze marterenne gap“,
mitgetheilt durch Pfeiffer.

4. Das Osterlied:
„An dem oesterlichen Tage Maria Magdalêna giene ze dem grabe“. (Hoffmann.)

5. Das Osterlied:
„Christ erstanden“.

---

1) Herr, 2) übergeben, 3) retten, erhalten, 4) den zu ihm hoffenden Mann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Eine Handschrift dieses prachtvollen Liedes befindet sich im Kloster Neuburg und auf der Universitätsbibliothek zu Wien; es wurde früher bei den Osterspielen in der Kirche gebraucht. Luther sagt von ihm (Tischreden): „Aller Lieder singt man sich mit der Zeit müde, aber das Christ ist erstanden muss man alle Tage singen".

6. Das Pfingstlied

„Nun bitten wir den hl. Geist."

Dieses Lied findet Erwähnung in einer Predigt [1]) des Klosterbruders Berthold von Regensburg († 1272). „Wänt ihr Hêrschaft," sagt der Redner, „daz der kyrleise durch gestüppe (um Nichts willen) erdâht si, der dâ sprichet?

Nu biten wir den Heiligen geist
umbe den rechten glauben allermeist,
daz er uns behüte an unserem ende
sô wir heim suln vârn uz diesen elende.
Kyrie eleison.

„Ez ist gar ein nüz sanc, ir sult es iemer dester gerner singen unde sult ez alle mit ganzer andâht unde mit inigem Herzen hin ze gote singen unde rufen. Ez war gar ein gut funt unde ein nützer fund, unte er war ein wiser man der daz selbe liet von êrste vant".

Zum weiteren Beweise, dass das Volk wirklich sang, führt Hoffmann folgende Thatsache an.

Der hl. Bernard predigte 1146 auch in Deutschland das Kreuz. Von seinen Reisebegleitern wurde ein uns erhaltener Bericht verfasst, in dem es heisst: „Bei jedem einzelnen Wunder (das der hl. Bernard wirkte) rief das Volk und liess seine Stimmen zum Lobe Gottes durch die Wolken erschallen:

„Christ uns genâde
Kyrie eleison
Die Heiligen alle helfen uns".

Und in einem Briefe derselben Berichterstatter an den Bischof Hermann von Constanz heisst es später: „Am meisten schadete jedoch, als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, dass euer „Christ uns genâde" aufhörte, und Niemand da war, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eigenen Lieder nach Art eurer Landsleute."

III. Aus dem XIII. Jahrhudert stammen:

1. „In Gottes Namen fahren wir" 13. Jahrhundert.

eines der beliebtesten Wallfahrtslieder, dem später der Text „dies sind die hl. zehn Gebot" untergelegt wurde. Meister Gottfried von Strassburg († zwischen 1240—50) erwähnt dieses Gesanges bereits 1210 in seinem „Tristan". Derselbe Dichter schrieb auch einen „Lobgesang auf die hl. Jungfrau", welcher

1) Predigten, herausgegeben von Kling, Berlin 1824.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

aber mehr der geistlichen als der kirchlichen Poesie beizuzählen ist. In gleicher Weise waren in dieser Periode thätig die Minnesänger:

Walther von der Vogelweide (1198—1228); Eberhard von Sax, Predigermönch in der Schweiz (1212—1236); der Marner, ein Schwabe (1246—67); Heinrich von Meissen, genannt Frauenlob († 1317) u. a. (Vergleiche Hagen, Minnesänger IV. Bd.)

Waren die Poesien der Minnesänger auch zunächst nicht für die Kirche, sondern zur frommen Erheiterung und zur Erbauung im häuslichen Kreise bestimmt, so ist doch als sicher anzunehmen, dass durch dieselben rückwirkend auch die kirchliche Dichtkunst gefördert wurde. Auch darf wohl angenommen werden, dass manches ihrer Lieder in das Volk drang und bei Wallfahrten Anwendung fand.

2. „Ein Kindlein so löbelich".

Luther sagt von dem Liede: „Es muss freilich der hl. Geist den, der diesen Gesang gemacht hat, also zu singen gelehrt haben." Und Urban Regius, Luthers Zeitgenosse, bezeugt „denn die Christenheit von alters her allezeit auf die Weihnachten fröhlich gesungen hat: „Ein Kindlein so löbelich".

3. Ave Maria, eine rôse âne dorn".

Siehe Hoffmann pag. 63.

4. „Es sungen drei Engel ein süssen Gesang".

Nach der Chronik von Hornek über die Schlacht am Marchfelde (den 26. August 1278) zwischen Ottokar von Böhmen und Kaiser Rudolph wurde dieses Lied auf dem Schlachtfelde gesungen, dessen Schluss

„Sant Marni, muoder unde Mait
alle unsre not sei dir geschleit"

er wörtlich anführt.

5. In dulci jubilo, nu singet u. seid fro",

wohl die älteste Art eines Mischliedes, das später vielfach Nachahmung fand.

IV. Aus dem XIV. Jahrhundert[1]) stammen:

14. Jahrhundert. 1. Die Uebersetzungen von Lauda Sion, Pange lingua und Adoro te, welche vom hl. Thomas v. Aquin

---

1) Wichtig in Bezug auf das deutsche Kirchenlied sind in dieser Periode die Geissler- oder Flagellanten-Fahrten, die zwar schon 1290 in Italien auftauchten, aber erst 1349 in Deutschland zu einer Art ansteckender Schwärmerei wurden, nachdem durch langwierige Kriege, durch Erdbeben, Heuschrecken, Pest und Misswachs namenloses Elend über die Menschheit gekommen war. Nach verschiedenen Berichten von Zeitgenossen war der Verlauf einer solchen Prozession, die 33½ Tage dauerte, etwa folgender. Die Geissler gingen paarweise, voran der Meister mit einer rothseidenen Fahne, auf welcher die Geisselung Christi gezeichnet war. Jeder trug auf dem Kopfe einen weissen Hut mit rothem Kreuz, am blossen Oberkörper eine schwarze Kutte, in der linken Hand

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(geb. 1224) verfasst wurden, nachdem im Jahre 1264 das Frohnleichnamsfest eingeführt worden war. Sie gehören zu dem Besten was wir besitzen.

2. Christi Mutter stund mit Schmerzen (Stabat mater.)

Diese Sequenz wurde von dem Franziskaner Jacoponus gedichtet, der 1306 starb. Wieland sagt über diese Dichtung im Merkur von 1781: „Der fromme Ordensmann, der dieses Lied in der Einfalt seiner Seele, aber gewiss aus Drang des wahrsten Gefühls in innigster Theilnehmung, Wehmuth und Bussfertigkeit, mit einem Herzen, das von Glauben und Liebe überwallte, hervorstammelte, machte gewiss keinen Anspruch auf den Lorbeer des Apoll, aber seine Strophen haben blos als stammelnde Seufzer eines einfältig-redlichen Mönches eine Wahrheit, eine Wärme und ein Sublimes, wobei jeder nicht gefühllose Zuhörer des schlechten Lateins gern vergisst". Antony theilt dazu 3 Melodien mit [1]).

---

ein hölzernes Kreuz, in der rechten eine Geissel. So zogen sie singend, betend und geisselnd von Stadt zu Stadt. Vor der Stadt oder dem Dome angekommen entkleideten sie den Oberkörper, warfen sich auf die Erde und beteten. Darauf erhoben sie sich auf die Kniee, der Meister sang vor und die anderen nach:

„Tretent herzu swer büezen welle!
so vliehen wir die Heize Helle
Lucifer ist ein boeser Geselle".

Und zum Schlusse sangen sie:

„Jesus ward gelabet mit gallen,
der süln wir an ein crûze vallen:"

Darauf geisselten sie sich wiederholt. Der Meister gab Jedem einen Geisselhieb sprechend:

„Stant uf durch der reinen martel êre
und hüete dich vor dee sünden mêre."

Endlich erhoben sie sich singend:

„Nu hebent uf die üwern Hende,
daz got diz groze sterben wende!
Nu hebent uf üwere arme,
daz sich got über uns erbarme."

Gewöhnlich wurde darauf noch eine Predigt gehalten und ein Brief vorgelesen, der angeblich durch einen Engel nach Jerusalem gebracht wurde, worin zur Sühne der Verbrechen die Geisselfahrten vorgeschrieben werden. Man sang zum Schlusse das Lied: „Es sungen drei Engel ein süssen gesang", und begab sich in die von Bürgern angebotenen Wohnungen.

Da sich diesen Geisslerfahrten später unreine Elemente beimischten, und die Geissler diesen Bussübungen grössere Wirkungen zuschrieben als den Sakramenten, verbot sie Papst Clemens VI., und noch das Concil von Constanz (1414—18) musste strenge Massregeln gegen diese fanatische Sekte anordnen.

Sind auch aus diesem Grunde nur Fragmente ihrer Lieder auf uns gekommen, so muss doch konstatirt werden, dass durch die Geissler das Singen deutscher Lieder gefördert wurde, und dass gewisse Lieder, namentlich: „In Gottes Namen fahren wir", „Es sungen drei Engel", und die Uebersetzungen von Media vita und Stabat mater eine allgemeine Verbreitung fanden.

1) Antony, Lehrbuch des gregor. Gesanges. Münster 1829.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3. Gott sei gelobet und gebenedeit.

4. Uns kommt ein Schif gevaren, wahrscheinlich von Tauler † 1361.

5. Inmitten wir im Leben sind. (Media vita.)

Dichter und Komponist dieses schönen Gesanges ist Notger Balbulus, Mönch zu St. Gallen. Veranlassung gab ihm der Anblick von in Todesgefahr schwebenden Bauleuten. Die deutsche Uebersetzung fällt wohl in dieselbe Periode. Da man dasselbe auch zu abergläubischen Zwecken benutzte (man glaubte, es schütze vor dem Tode und könne den Untergang des Gegners herbeiführen), sah sich das Concilium von Cöln 1316 genöthigt, den Gebrauch einzuschränken.

6. Dies irae.

Deutsche Uebersetzungen dieser herrlichen Sequenz von Thomas von Celano (Franziskanermönch um 1250) kommen schon sehr früh vor. Bollens sagt darüber: „Mit den schlichtesten, einfachsten Worten schildert sie auf ergreifende, erschütternde Weise Gottes Weltgericht am jüngsten Tage, und die ernsten Töne der Melodie ziehen schauerlich, wie ein Leichenzug an uns vorüber“.

7. Das Osterlied.

„Du Lenze guot“

von Conrad von Queinfurth, Pfarrer zu Steinkirch, † 1382; er liegt in der Franziskanerkirche [1]) zu Löwenberg in Schlesien begraben. Interessant ist die 5. Strophe, welche lautet:

In fröuden groz lat ir iuch hieute hören
lat klingen hellen süezen klanc
ir leien in kirchen, ir pfaffen in den kören
zem widergelt si zur gesanc
und singet: „Christus ist erstanden
wol hiute von des todes banden“.

Hieraus geht unwiderleglich hervor, dass das Volk seine Lieder nicht blos ausserhalb der Kirche, wie Einige meinen, gesungen, und dass dieser Gebrauch nicht nur am Rhein, sondern auch in Schlesien üblich war.

In jene Zeit fallen ferner die Uebersetzungen lateinischer Hymnen durch den Mönch Johannes von Salzburg † 1396, von dem auch eigene Lieder und Nachbildungen lateinischer Hymnen herstammen. (Vergl. Hoffmann pag. 239—245.)

15. Jahrhundert.

V. Im 15. Jahrhundert dichtete Heinrich von Laufenberg, Priester zu Freiburg in Breisgau (1437), viele Lieder, von welchen Hoffmann 47 verschiedene pag. 248—49 anführt. Wackernagel giebt den Text pag. 624—663, darunter das bekannte:

„Ein kint gborn ze Bethlehem“.

---

1) Dient gegenwärtig als Caserne.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Eine Handschrift von Nicolaus von Cosel in der Breslauer Universitäts-Bibliothek enthält das Lied:

„Also heilig ist der Tag".

Am Ende dieses Jahrhunderts, von 1470 an, erschienen viele Lieder gedruckt und zwar entweder als Anhang zu Gebetbüchern und Agenden, oder auf besonderen Blättern. Solcher Drucke zählt Meister (pag. 36—40) 39 namentlich auf, auch sind sie in Ph. Wackernagel's Bibliographie genau beschrieben.

Aus dem Vorausgegangenen, so lückenhaft es auch der gebotenen Kürze wegen gegeben werden musste, geht unwiderleglich hervor, dass die kath. Kirche schon vor der Reformation zahlreiche Kirchenlieder besass, und dass mithin die oft aufgestellte Behauptung, der deutsche Kirchengesang sei erst durch die Reformatoren eingeführt worden, auf einem Irrthum beruht. Luther selbst giebt dafür Zeugniss. In den geistlichen Liedern, Wittenberg 1535 sagt er: „Nun folgen etlich geistliche Lieder, von den Alten gemacht .... diese alten Lieder, die hernach folgen, haben wir auch mit aufgerafft, zum zeugniss frommer Christen, so vor uns gewest sind." Und in der Vorrede zu den „Christlichen Gesängen lateinisch und deutsch zum Begrebniss, Wittenberg 1542" sagt er: „Zudem haben wir auch, zum guten Exempel, die schöne Musica oder Gesänge, so im Babstum in Vigilien, Seelenmessen und Begrebniss gebraucht sind, genommen, der etliche in dies Büchlein drucken lassen und wollen mit der Zeit mehr nehmen. Doch anderen Text darunter gesetzt ... der Gesang und die Noten sind köstlich, schade wäre es, das sie sollten untergehen." „Gleich wie auch in allen andern stücken thun sie (die Katholiken) es uns weit zu vor. Haben die schönsten Gottesdienst, Stiffte und Klöster .... Also haben sie auch wahrlich viel treffliche schöne Musica oder Gesang; sonderlich in den Stifften und Pfarrehn." Ueber denselben Gegenstand sagt Melanchthon in der Apologie der Augsburgischen Confession: „Dieser Gebrauch ist allzeit löblich gehalten in der Kirche. Denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen Orten weniger deutsche Gesänge gesungen worden: so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk deutsch gesungen. Darum ists so neu nicht."

Luther's Urtheil über kath. Lieder.

Um aber gerecht zu sein, muss zugestanden werden, dass der deutsche Choralgesang durch die Reformation einen bedeutenden Aufschwung nahm und rückwirkend auch die Katholiken veranlasste, das Vorhandene zu sammeln und Neues zu schaffen.

Ohne mich in eine Polemik in Bezug auf Luthers Thätigkeit als Lieder-Dichter und Componist einzulassen, sei nur folgendes Thatsächliche konstatirt.

Man schrieb Luther einige dreissig Lieder nach Text und Melodie zu. In Bezug auf die Texte weist Hoffmann nach,

Luther als Lieder-Componist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dass viele nur umgearbeite kath. Lieder seien [1]). In Bezug uaf die Melodien ging man immer mehr herunter, bis Koch und Winterfeld deren noch drei annahmen:

1) Wir glauben all an einen Gott.
2) Jesaia dem Propheten das geschah.
3) Eine feste Burg ist unser Gott.

Das erste Lied weist Meister als in der Breslauer Handschrift schon 1417 vorhanden nach. Die Beweisstelle für das zweite Lied lautet bei Walther: „Dass Luther alle Noten auf den Text nach dem Accent und Concent meisterlich und wohl gerichtet habe," worunter doch nur eine rhythmische Bearbeitung verstanden werden kann. Es bleibt darum nur noch eines übrig, und darüber sagt Arrey von Dommer pag. 181 seines Geschicht-Handbuches: „Von all diesen Annahmen ist keine einzige auf unumstössliche Beweise gegründet, kein Zeitgenosse des Reformators hat sich unzweideutig darüber ausgesprochen, und er selbst hat weder in einem seiner vielen Briefe noch in einer seinen Vorreden zu Gesangbüchern, als Erfinder irgend einer Melodie sich bekannt. Einzelne Aeusserungen von Zeitgenossen, auf welche hin man Luther mehrere Melodien zugeschrieben hat, sind von so allgemeiner Art, dass sie fast gar keine Beweiskraft haben." Das älteste protestantische Gesangbuch ist das von

Walther. Walther, welches 43 Nummern enthält (darunter 5 lateinische) und mit einer Vorrede von Luther versehen 1524 in einzelnen Stimmen gedruckt erschien. Die Melodie liegt nach damaligem Gebrauche im Tenor. Ausserdem gehören dazu noch Discant, Alt, Bass und Vagans (II. Tenor). Das in der Münchener Bibliothek befindliche Exemplar, welches ich einzusehen Gelegenheit hatte, ist unvollständig, indem Stimmen fehlen. Neue Auflagen dieses „Gesangk Buchleyns" erschienen in den Jahren 1537—44 und 51 in vermehrter Ausgabe. Weit

Senfl. höher als Walther steht Senfl, der zweite Mitarbeiter Luthers, obwohl auch dieser nicht eigentlicher Erfinder geistlicher Melodien zu sein scheint. Als dritter ist hier der be-

Gondimel. reits früher erwähnte Lehrer Palestrinas, Claudio Goudimel, zu nennen. Im Jahre 1552 beschäftigte sich der in Genf lebende französische Edelmann Beza damit, die Psalmen ins Französische zu übersetzen, soweit dies nicht bereits durch Marot geschehen war. Dieser Psalter fand Eingang in die Calvinische Kirche und erschien mit Tonsätzen von Claudio Goudimel im Jahre 1565. Ambrosius Lobwasser, Professor der Rechte zu Königsberg, übersetzte denselben ins Deutsche und so gelangten die Tonsätze Goudimel's auch in Deutschland zu grosser Verbreitung und erlebten vielfache Auflagen. Der Erfinder der Melodie blieb unbekannt; die

---

1) Die alten Choralbücher gebrauchen dafür gewöhnlich den Ausdruck „christlich corrigiert".

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Harmonie ist einfach, Note gegen Note, gehalten, der Cantus firmus liegt meist im Tenor.

In musikalischer Beziehung zeichneten sich ferner aus: Componisten u. Dichter.
Rhaw [1]), Arnold von Bruck, Praetorius, Scheidt, Schein, Rosenmüller, Paul Frank, Eccard Stobäus. Als Liederdichter erwarben sich Ruf: Paul Spretten (Speratus † 1554), Decius (gegen 1524 Prediger zu Stettin), Michael Weiss (aus Neisse gebürtig), Ringwald, Nicolai, Paul Flemming, S. Dach, A. Tscherning, J. Rist, Georg Neumark († 1681), Paul Gerhard u. s. w. Bei der massenhaften Production — man füllte in neuerer Zeit ganze Bände blos mit Anfangszeilen — konnte es natürlich nicht fehlen, dass durch Unberufene viel Mittelmässiges und Gehaltloses zu Tage gefördert wurde, doch besitzt die protestantische Kirche wircklich schöne Lieder in grosser Zahl.

Gegenwärtig herrscht ein heftiger Streit darüber, welche Auswahl der Liedertexte für die Gesangbücher getroffen werden soll, indem eine Richtung die Lieder in alter Form, eine andere aber in moderner abgeschwächter Form und lichtfreundlicher Richtung verlangt. Eigentliche Ursache dieses Streites ist die beständige Umbildung der Sprache [2]) und der Fortschritt des Rationalismus in religiöser Beziehung. — Ein anderer Streitpunkt, der viele Federn in Bewegung setzte und bis jetzt nicht ausgetragen ist, betrifft die Melodie. Es ist die Frage, ob dieselbe in ungleichen Notenlängen d. h. rhythmisch, oder in gleichlangen (als Cantus planus) vorgetragen werden soll. Offenbar ist der rhythmische Choral schwunghafter, lebendiger und wirksamer als der in gleichlangen Tönen vorgetragene. Der letztere empfiehlt sich dagegen durch seine leichte Ausführbarkeit.

Die wichtigsten katholischen Gesangbücher sind folgende:

Aelteste kath. Gesangbücher.
1. Michael Vehe. „Ein New gesangbüchlein geystlicher Lieder, vor alle gutthe Christen nach ordnung Christlicher kirchen. Gedruckt zu Leiptzigk durch Nickel Wolrab. 1537 [3]). Es ist das erste mit Noten versehene Gesangbuch der Katholiken und enthält 44 Lieder mit Melodien, in einem Anhange noch 5 ohne Melodie. Die Lieder sind theils alte, theils neue von Querhammer und G. Wicel. In der Vorrede ist folgende Stelle bemerkenswerth: Es sei „von vylen guten Christen fleissigs ansuchen geschehen, vnd offt begert worden zu uerschaffen das etliche geistliche vnuerdechilich gesang-

1) Von Rhaw, der zuerst Musiker und später Buchdrucker war, wurde bei Gelegenheit der Disputation Luthers mit Dr. Eck eine zwölfstimmige Messe aufgeführt.

2) Der Vorschlag Th. Wackernagels, Luthers Sprache als Kirchensprache festzuhalten, dürfte wohl schwerlich allgemeine Zustimmung finden.

3) Vehe war Predigermöch und Propst der Stiftskirche zu Halle. Das Buch wurde durch Hoffmann in getreuem Abdruck bei Rümpler in Hannover 1853 herausgegeben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lyder würden angericht, welche von gemeynen Leyen Gott zu lob vnd ehren, zu auffweckung des geysts, vnd anreytzung der andacht, möchten in vnd ausser der kirchen, vor vnd nach der predig, auch zur zeit der gemeinen bitfarten, vnd zu anderen heyligen gezeitten gesungen werden, hat michs für gut angesehen solchs büchlein (welches kein schandt oder schmachlyd in sich schleusst) durch den truck zu mehren vnd vylen mit zu theylen."

2. Johannes Leisentritt[1]): „Geistliche Lieder vnd Psalmen der alten Apostolischer recht vnd warglaubiger Christlicher Kirchen, so vor vnd nach der Predigt auch bei der heiligen Communion, vnd sonst in dem Haus Gottes, zum theil in vnd vor den Heusern, doch zu gewonlichen zeitten, durchs gantze Jar, ordentlicher weiss mögen gesungen werden. Gedruckt zu Budissin, durch Hans Wolrab, 1567.

Dieses Werk ist das Hauptwerk des 16. Jahrhunderts und erschien neu aufgelegt noch in den Jahren 1573 und 1584. Der erste Theil enthält 223 Lieder mit 152 Melodien, darunter 22 lateinische. Der 2. Theil enthält nur 28 Lieder, und zwar Marien- und Heiligengesänge, in der 3. Auflage jedoch 121 mit 90 Melodien. Bemerkenswerth ist, dass die Titel der 2. und 3. Auflage den Passus enthalten „auch bei dem Ampt der Heyligen Mess."

3. Caspar Ulenberg[2]), die Psalmen Dauids in allerley Teutsche gesangreimen gebracht. Gedruckt zu Cöln, 1582.

Das Buch enthielt 150 Psalmübersetzungen mit 80 Melodien.

4. Das Münchener Gsgb. v. 1586.

5. Das Dillinger Gesangbuch 1589.

6. Das Gesangbuch von Nicolaus Beuttner 1602. Der Verfasser war Lehrer und Kirchendiener zu Geroltzhoven in Frankenland.

7. Das Maintzer Cantual 1605.

8. Das Andernacher Gesangb. 1608.

9. Cöln-Speyerer Gesangbuch 1610.

10. Das Constanzer Gsgb. 1613.

11. Georg Vogler's Katechismus' in auserlesenen Exempeln 1625, enthält auch zahlreiche Gesänge mit Melodien.

12. Das Gesangbuch von Gregorius Corner[3]) 1625. Das Buch enthält 422 numerirte Lieder, ist also das umfangreichste.

13. Bamberger Gesangbuch 1628. Das erste, vierstimmig bearbeitete.

14. Trutz Nachtigall v. Fr. Spee[4]). Cöln, 1629.

---

1) Leisentritt, „Thumdechant zu Budissin", geb. zu Olmütz 1526, † zu Budissin 1596.

2) Ulenberg † als Canonikus zu Cöln 1617.

3) Geboren zu Hirschberg in Schlesien, war Abt zu Göttweih in Oesterreich.

4) Spee war Jesuit und eifriger Gegner der Hexenprozesse.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

15. Harfe Davids mit deutschen Saiten bespannt. Augsburg 1659. Mit diesem Werke, in welchem schon viele verweltlichte Melodien enthalten sind, beginnt der Niedergang des deutschen Kirchenliedes, gestehen die Herausgeber in der Vorrede doch zu, dass sie die berühmtesten Componisten aufgefordert hätten „anziehende und angenehme“ Melodien für ihr Werk zu schreiben.

In gleichem Schritte mit der instrumentirten Kirchenmusik ging nun das deutsche Kirchenlied dem Verfalle entgegen, so dass man den Zustand am Anfange dieses Jahrhunderts als einen ganz trostlosen bezeichnen kann. Die Reaktion konnte nicht ausbleiben. Und so sehen wir in neuerer Zeit eine ganze Reihe vortrefflicher Choralbücher erscheinen, die uns die Schätze der Vorzeit wieder erschliessen [1]).

Bei Beseitigung der gerügten Uebelstände hat die Schule in erster Linie mitzuwirken. Es wird aber nur dann gelingen, wenn mit zäher Ausdauer und ruhiger Besonnenheit vorgegangen wird, denn Ueberstürzung und unangebrachter Eifer bringen den Organisten wohl in Conflikt mit der Gemeinde, nützen aber sonst nicht viel.

Wichtigkeit des religiösen Volksgesanges.

Zum Schlusse möchte ich noch kurz hinweisen auf den grossen Einfluss, den das Kirchenlied, wie die Kirchenmusik überhaupt, auf das Volk ausübt. Die Kirche ist die eigentliche Kunstschule für den gemeinen Mann. Wenn nun einerseits Niemand den wohlthätigen Einfluss ächter Kunst auf die Cultur bestreitet, so wird doch andererseits noch viel zu wenig betont, dass die Afterkunst, namentlich süss triviale und frivole Musik, auf die Geistes- und Herzensbildung, auf Religion und Sitte, die schädlichste Einwirkung übt. Mendelssohn sprach in Bezug auf die französische Musik (vergl. Reisebriefe) die merkwürdigen Worte aus: „Ein Volk, dem man fortwährend Gemeines und Niedriges bietet, muss zu Grunde gehen.“ Die furchtbare Wahrheit dieses Ausspruches erfüllte sich in den Jahren 1870—71 in wahrhaft erschreckender Weise. Auch der Zusammensturz des deutschen Reiches am Anfange dieses Jahrhunderts hängt in den letzten Ursachen zusammen mit der Frivolität, die allgemein

---

1) Katholische Werke. Trierer Diözesan-Gesangbuch. Bone's „Cantate“. Töpler, Alte Choralmelodien, Soest, Nasse. C. Greith, Gesangbuch, St. Gallen, Köppel; M. Brosig, Gesangbuch, Leipzig, Leuckart; Oppelner Gesangbush, Leobschütz, C. Kothe. (Dasselbe nimmt grundsätzlich eine vermittelnde Stellung ein.) Kocher, Zionsharfe II. Thl., Stuttgart, Metzlersche Buchhdl.

Protestantische Literatur. J. Seb. Bach, Choralbuch, Leipzig, Breitkopf u. Härtel; Rink, Choralbuch, Darmstadt, Leske; Töpfer, Choralbuch, Erfurt, Körner; Ritter, Choralbuch, Erfurt, Körner; Jacob u. E. Richter, Reformatorisches Choralbuch, Berlin, A. Stubenrauch, 2. Thle.; C. Kocher, Zionsharfe, I. u. III. Thl., Stuttgart, Metzlersche Buchhandlung; Kade, Choralbuch für Mecklenburg; M. G. Fischer, Choral-Melodienbuch mit Zwischenspielen, Erfurt, Körner.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

im Leben wie in der Kirchenmusik und im deutschen Kirchenliede Platz gegriffen hatte. Wer offenen Auges ist, wird diese Beispiele um ein Bedeutendes vermehren können. Nomina sunt odiosa. Was folgt daraus? Ich meine: Wer seine Kirche und sein Vaterland warm und eifrig liebt, wird seine ganze Kraft einsetzen, um in der Kirche einen guten und edlen Volksgesang zu erstreben, denn es giebt nichts Rührenderes und Erhabenderes als eine mit Wärme, Inbrunst und Begeisterung singende Gemeinde.

Hilfsmittel zum Studium der Musik-Geschichte.

Alard, *D.*, Die klassischen Meister des Violinspiels. Sammlung auserlesener Stücke mit Clavierbegleitung. Mainz, Schott. 30 Hefte à 20 *gr.* bis 1 *rthl.* Enthält u. a. Bach, Corelli, Kreutzer, Tartini, Viotti.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart, herausgegeben von der musik. Sektion der königl. Akademie zu Berlin. 16 Lief. à 10 *gr.* Berlin, Bahn. Enthält: Bach, Clementi,Fasch, Fux, Keiser, Lotti, H. Schütz u. A.

Baumgart, Phil. Em. Bach's Clavier-Sonaten. Leipzig, Leuckart. 6 Hefte à 1 *rthl.* 20 *gr.* Jede Sonate wird auch einzeln abgegeben.

Becker, *C. F.*, Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des 16. Jahrh. Dresden. Enth.: Gallus, Gastoldi, Josquin, Lasso, Morales u. A.

— Die Hausmusik in Deutschland im 16. u. 17. Jahrh. Leipzig 1840. (antiqu. 1 *rthl.*) Die Beilagen enthalten: Isaak, Senfl, Hasler, Schein u. a.

— Kirchengesänge berühmter Meister a. d. 15—17. Jahrh. 1—5. Heft. Dresden. à Heft ½ *rthl.*

— Ausgewählte Tonstücke für das Pianoforte von berühmten Meistern a. d. 17. u. 18. Jahrh. Leipzig, Friese. Enthält: Couperin, Kuhnau, Muffat, Scarlatti u. A.

Bock, *Gustav*, Musica sacra (1—4. Bd. von Commer herausgegeben.) Berlin, Bote & Bock. In Partitur u. Stimmen. 16 Bände.

Braune, *O.*, Caecilia, Sammlung von Compositionen it. Meistet. Berlin, Bahn. 2 Jahrgänge in je 5 Lief. à ⅔—1 *rthl.*

Chrysander, *Fr.*, Jahrbücher für musik. Wissenschaft. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à Bd. 2 *rthl.* 24 *gr.*

— Bach's Clavier-Werke. Wolfenbüttel, Holle. 4 Bde. 7 *rthl.*

Commer, *Fr.*, Collectio operum musicorum bavatorum saeculi XVI. 12 Bände à 3½—6 *rthl.* 1—4. Bd. bei Bahn in Berlin, 5—8. bei Schott in Mainz, 9—12. bei Bahn.

— Musica sacra, 1—4. Bd. Bei Bote & Bock. Der 1. Bd. enthält Orgelsachen, der 2. Gesänge für Männerstimmen, der 3. für gemischten Chor, der 4. für eine Altstimme. Vom 5—13. Bd. erschien die Sammlung bei Bahn in Berlin, Partiturausgabe à Bd. 5 *rthl.*

— Sammlung von Orgelstücken aus dem 16., 17. u. 18. Jahrhundert. Leipzig, Leuckart. 6 Hefte à 7½—20 *gr.*

Coussemaker, *E. de*, L'art harmonique aux XII et XIII. siècles. Paris 1865. A. Durand et Didron.

— Memoire sur Hucbald etc. Paris 1841. Techener, 50 fr.

Dachs, *Jos.*, Etudes classiques. Wien, Spina. 2 Hefte à 20—25 *gr.* Enthält Couperin u. Scarlatti.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

David, Ferd., Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. u. 18. Jahrh. für Violine u. Pianoforte bearbeitet. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Hefte à 1 ℳ. 15 gr. — 1 ℳ. 20 gr. Enthält u. a. Bach, Benda, Biber, Corelli, Tartini, Viotti.

Dehn, S. W., Sammlung älterer Musik a. d. 16. u. 17. Jahrh. Berlin, Bahn. 12 Lfg. compl. 3 ℳ.

— Die Busspsalmen Orlando Lassos. Berlin. 4 ℳ.

Denkmäler der Tonkunst. Bergedorf bei Hamburg, H. Weissenborn.

1. Bd. Motetten von Palestrina, herausg. v. H. Bellermann.
2. - Carissimi, Oratorien: Jephta, Salomo, Baltazar, Jonas, herausg. von Chrysander.
3. - Corelli, Sonaten für 2 Viol., Viola u. Bass, herausg. von Joachim.
4. - Couperin's Clavier-Werke, herausg. v. Brahms.
5. - Motetten von Palestrina. H. Bellermann.
6. - Te Deum, her. v. Chrysander.
7. - Corelli, Sonaten, herausg. von Joachim.
8. - Couperin, Clavierstücke.

Eitner, R., Monatshefte. Berlin, Bahn. à Bd. 2 ℳ.

— Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke bis 1800. Berlin 1871, Bahn.

Erk, L. u. Filitz, Choralsätze a. d. 16. u. 17. Jahrh. Essen, Bädeker. 1 ℳ. 20 gr.

Händel's Clavier-Werke, 27 Hefte, herausgegeben von Carl Reinecke. Hamburg, H. Pohle.

Kothe, B., Musica sacra, für Männerstimmen, Part. u. Stimmen. 3 Hefte à 1 ℳ. 14 gr. Leipzig, Leuckart. Ausser modernen Compositionen enthält die Sammlung solche von Palestrina, Lassus, Hasler, Pitoni, Arcadelt, Handel, Nanini, Menegali, Lotti, Cordans, Martini u. Baini.

— „Cäcilia", eine ähnliche Sammlung wie die vorstehende für gemischten Chor. 4 Hefte, Part. u. St. à 15 gr. Regensberg, Coppenrath.

— Orgelstücke in den alten Tonarten. Regensburg, Pustet.

Liliencron, R. v., Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13—16. Jahrhundert. Leipzig, Vogel. 4 Bde. Der 5. Bd. enthält Melodien, von Jul. Jos. Maier besorgt.

Lindner, E. O., Die erste stehende deutsche Oper. Berlin 1855, Schlesinger. 2 ℳ.

Lück, St., Sammlung ausgezeichneter Compositionen. Trier 1859, Braun. 2 Bde. à 1 ℳ.

Maier. Jul. Jos., Auswahl Englischer Madrigale. Leipzig 1863, Leuckart. 3 Hefte 2 ℳ.

— Classische Kirchenwerke für Männerchor. Bonn 1847, Simrock. 3 Hefte à 2 fr.

Mortimer, P., Der Choralgesang zur Zeit der Reformation. Berlin, Reimer.

Neithardt, Musica sacra, f. Männerstimmen. 12. Bd. Berlin, Bote & Bock. 2⅚ ℳ.

Nottebohm, Beethovens Studien bei Haydn, Albrechtsberger u. Salieri. Leipzig, Rieter-Biedermann.

Pauer, E., Alte Clavier-Musik in chronologischer Folge, 12 Hefte à 20—25 gr. Leipzig, Senff.

Proske, C., Musica divina. Regensburg, Pustet. 4 Bde. compl. 18 ℳ.

— Selectus novus Missarum etc. Regensburg, Pustet. 2 Bde. 3½ ℳ. antiq. 1 ℳ. 24 gr.

— Missa papae Marcelli. Schott in Mainz. 2 ℳ. 15 gr.

Reissmann, Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung. Kassele 1861, Bertram. 1 ℳ. antiq.

Riegel, Fr., Kirchliches Orgelspiel a. d. 16. u. 17. Jahrh. 1. Heft Dorische Tonart. Brixen 1869, A. Weger. 1 ℳ. 6 gr.

Rochlitz, F., Sammlung vorzüglicher Gesangstücke etc. Mainz, Schott's Söhne.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1. Bd. 1. Abthl. vom Jahre 1380—1550. 5 Fl. 24 kr.
2. Abthl. vom Jahre 1550—1600. 7 Fl. 12 kr.
2. - vom Jahre 1600—1700, 2 Abthlen. à 7 Fl. 12 kr.
3. - vom Jahre 1700—1760, 3 Abthlen. à 7 Fl. 12 kr.

Schelle, Eduard, Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die sixtinische Capelle. Ein musikhistorisches Bild. Wien, J. P. Gotthard 1872.

Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik. Regensburg 1871, Coppenrath Enthält 88 Beilagen aller Stilgattung.

Schlesinger, Musica sacra, Sammlung kirchlicher Musik etc. Part. u. Stimmen. Berlin (1853), Schlesinger. 1. Bd. 1—24. 4 ℛℬ., 2. Thl. 25—48. 6 ℛℬ. (Auch einzelne Nummern werden abgegeben.)

Schneider, Dr. K. E., Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung. Leipzig 1863, Breitkopf u. Härtel. 8 ℛℬ.

Schöberlein, Dr. L., Musica sacra für höhere Schulen. Göttingen 1869, Vandenhoeck u. Ruprecht. 15 ℊr.

Schrems, Musica divina, 2. Jahrgang. Regensburg, Pustet. Erscheint in einzelnen Nummern zu äusserst billigen Preisen.

Spitta, Ph., Joh. Seb. Bach. I. Bd. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 5⅔ ℛℬ.

Teschner, G. W., Kirchengesänge etc. gesetzt durch Hans Leo Hasler. Berlin 1865, M. Bahn. 2 ℛℬ.

— Preussische Festlieder auf das ganze Jahr für 5—8 Stimmen von J. Eccard u. J. Stobbäus. Leipzig (1858), Breitkopf u. Härtel. 8 ℛℬ.

— Vier Weihnachtslieder von Michael Prätorius. Berlin (1869), Schlesinger. 17½ ℊr.

Töpler, M., Gesänge für den Männerchor zum Gebrauche für die Mitglieder des Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangvereins zu Brühl. Bonn 1850, 1851, 1853, 1854, 1857, 1860, 1861, 1862, 1864, 1865, bei Carl Georgi.

Tucher, Gottlieb, Freiherr von, Kirchengesänge der berühmtesten älteren ital. Meister. Wien 1827, Spina. 2 Lief. à 20 ℊr.

Tucher, G., Melodien des evang. Kirchengesanges im 1. Jahrhundert der Reformation mit dazu vorhandenen Harmonisirungen. Leipzig 1848, Breitkopf u. Härtel.

Weitzmann, C. F., Geschichte des Clavierspiels u. der Clavier-Literatur. Stuttgart 1863, Cotta. 2 ℛℬ.

Winterfeld, Carl von, Der evangel. Kirchengesang u. sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. 3 Thle. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 46 ℛℬ.

— Johann Gabrieli u. sein Zeitalter. Berlin, Schlesinger. 3 Bde. 12 ℛℬ.

Witt, Th. de, Motetten von Palestrina. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 3 Bde. à 5 ℛℬ.

Wolf, Ferd., Ueber die Lais, Sequenzen u. Leiche. Heidelberg 1841, C. F. Winter.

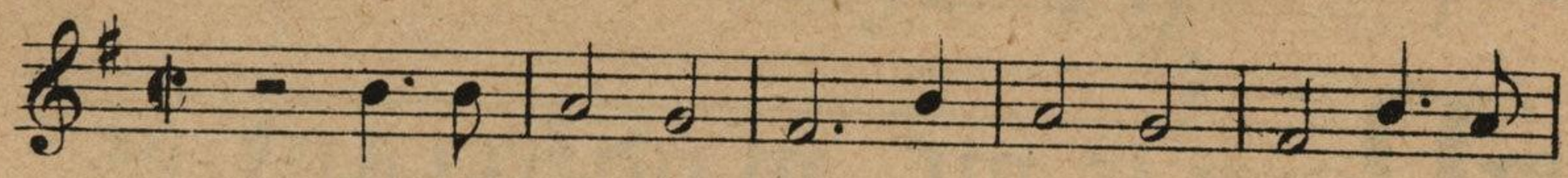
Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

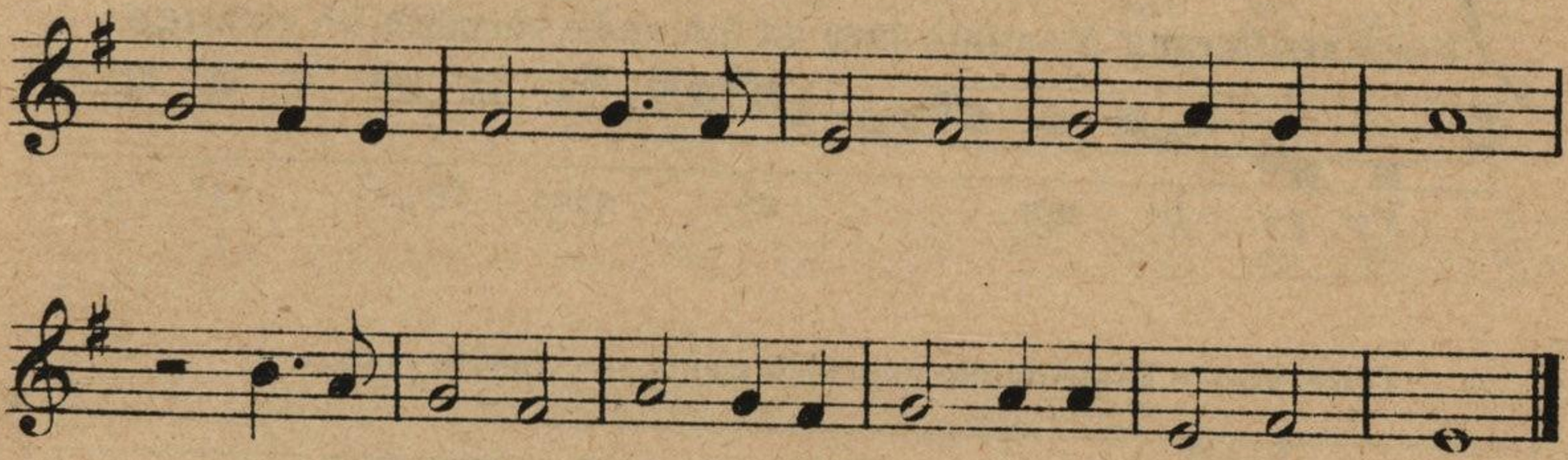
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeneművészeti Főiskola Budapest

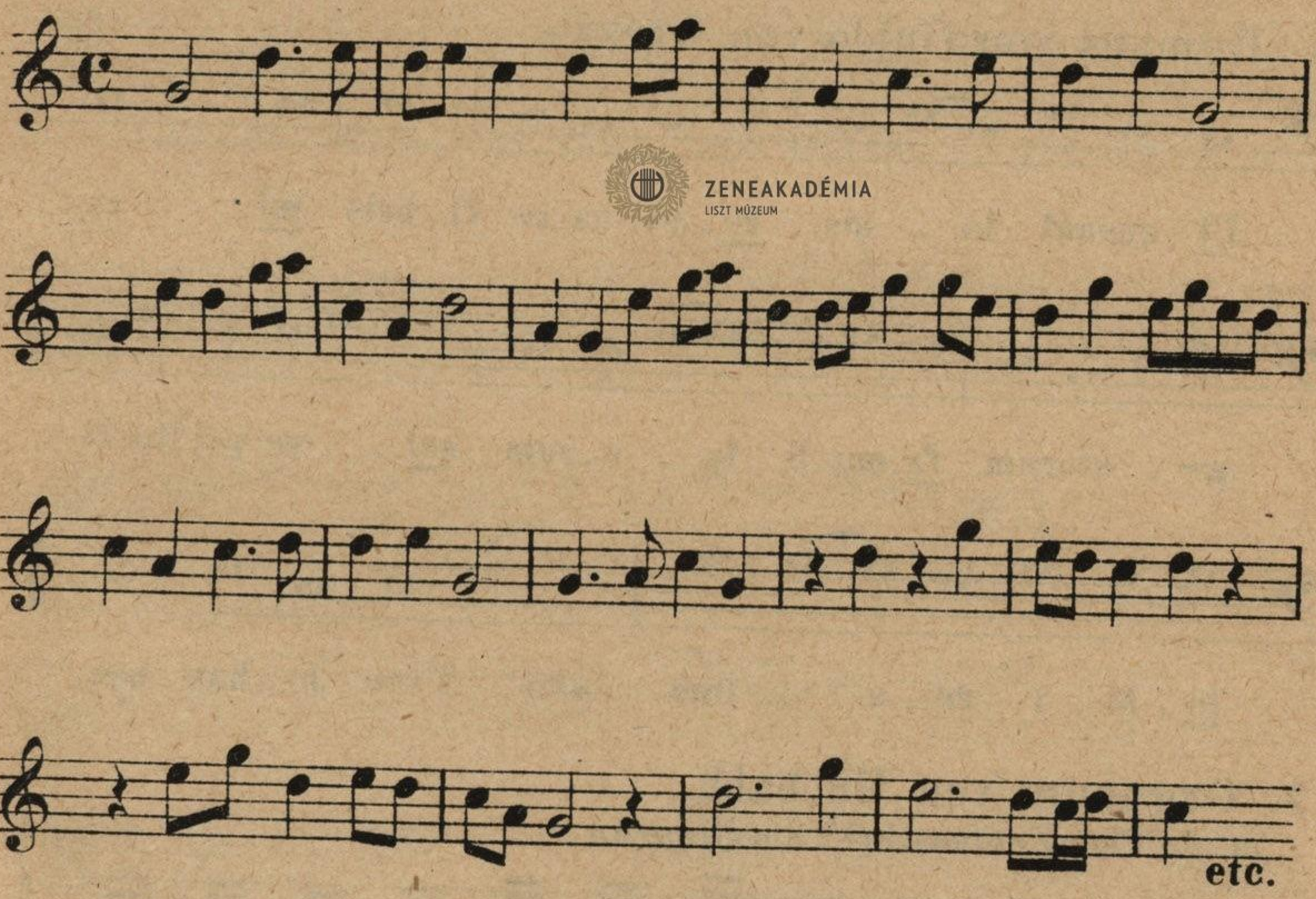
BEILAGEN.

1. Melodie zu einer Ode von Pindar, rhythmisirt von Fétis.

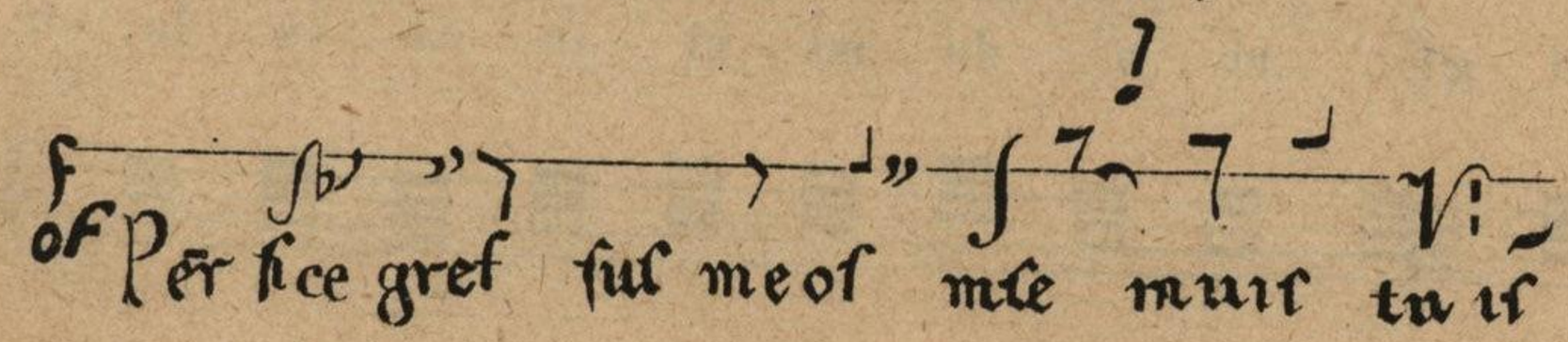




2. Ein Tsi-Tschong der Chinesen, mitgetheilt von Irvin.



3. (Die Linie denke man sich roth.)



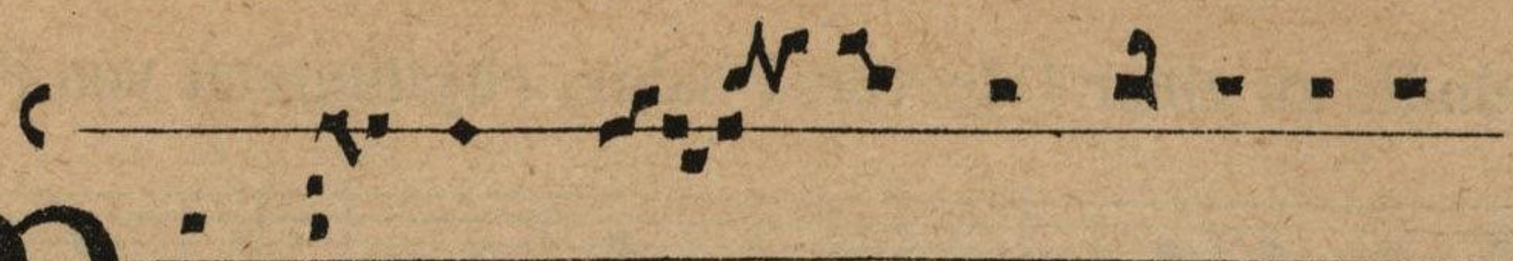
Stich und Druck der Höder'schen Officin in Leipzig.

F. E.C.L. 2477

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2
4.

(Die obere Linie denke man sich gelb, die tiefere Linie roth.)



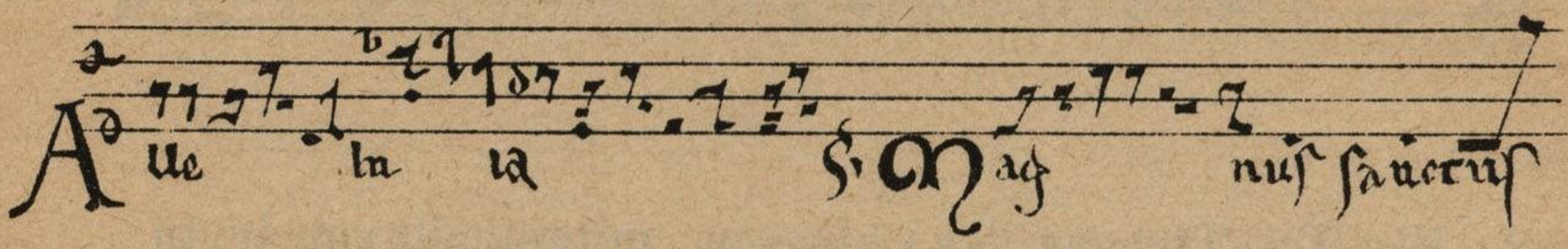
℟ Popu le me us qd fecı aut &c.

Die Entzifferung Martini's dazu ist folgende, vermuthlich richtige:

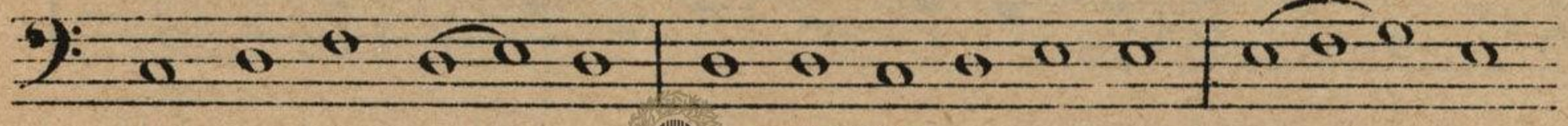
Po_pu_le me_ _ _ us quid fe_ci aut

5.

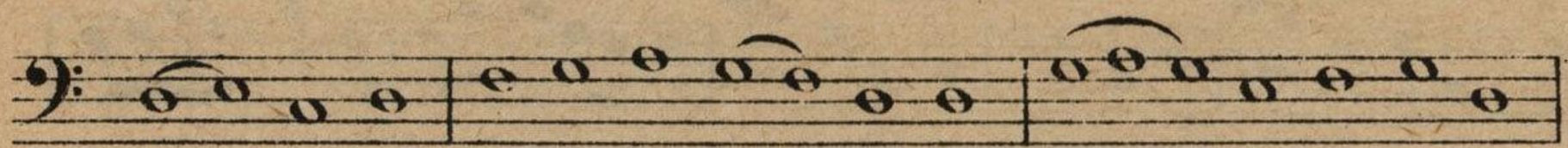
(Die vierte Linie denke man sich grün, die zweite roth.)



6. Hymnus von Guido von Arezzo.



Ut queant la_xis re_so_na_re fi_bris mi_ _ra



ge_storum fa_mu_li tu_o_rum sol_ _ve pol_lu_ti

la_bi_i re_a_ _tum san_ _cte Jo_han_nes.

7. Organum von Hucbald.

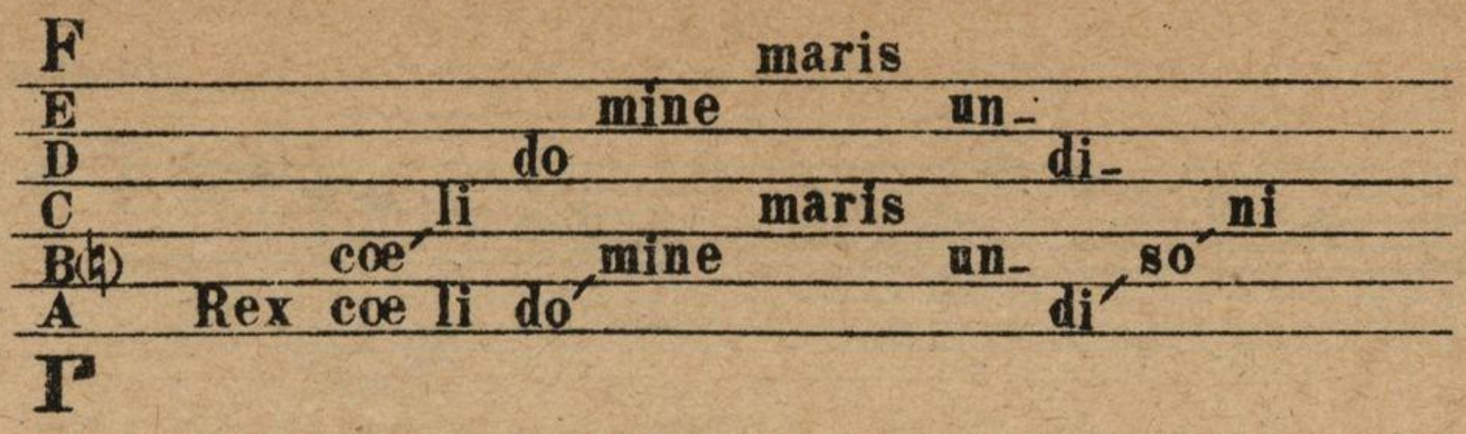
a.)(in Choralnotenschrift übertragen.)

Sit glo_ _ri_a do_mi_ni in sæ_cu_la. etc.

F. E. C. L. 2477

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

8.



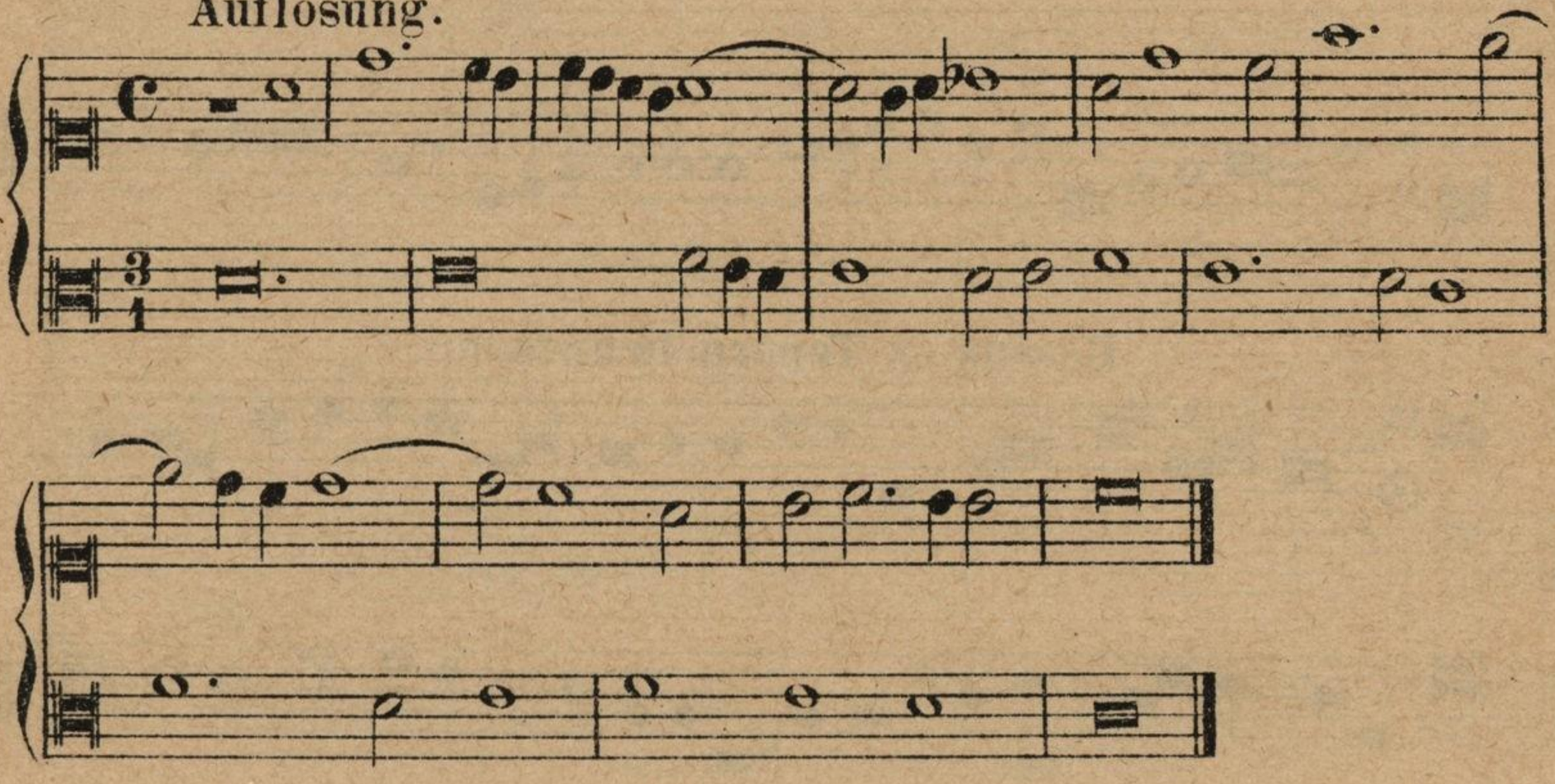
Übertragung des Vorstehenden.

9. Organum von Guido von Arezzo.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

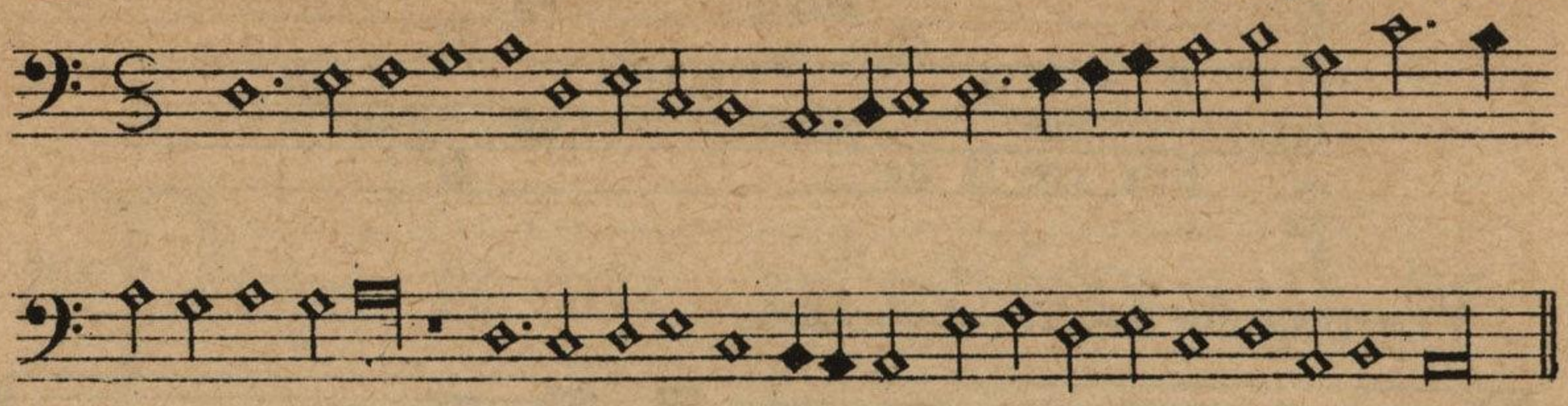
10.

Auflösung.

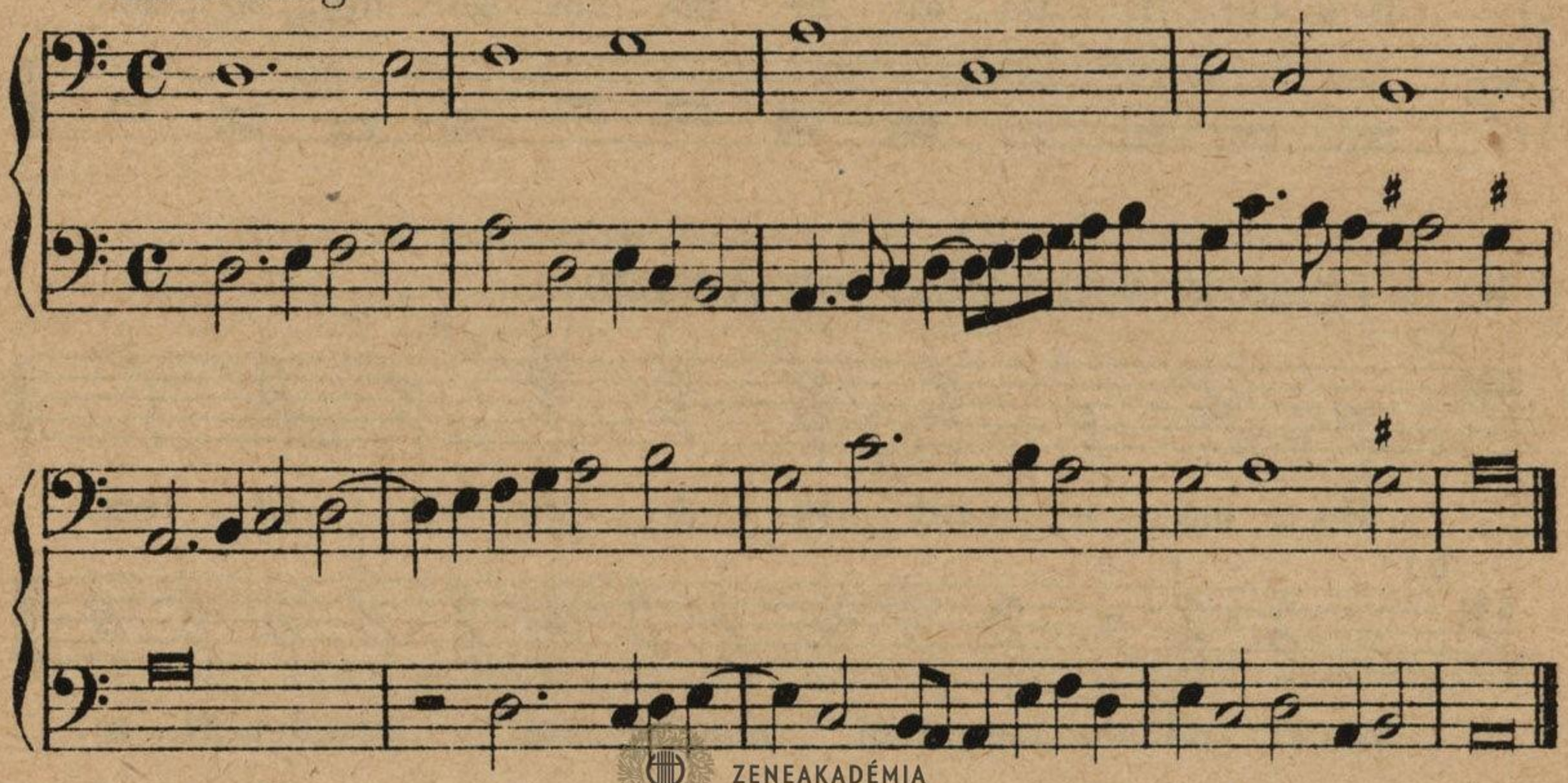


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

11. **Josquin de Pres.**



Auflösung.

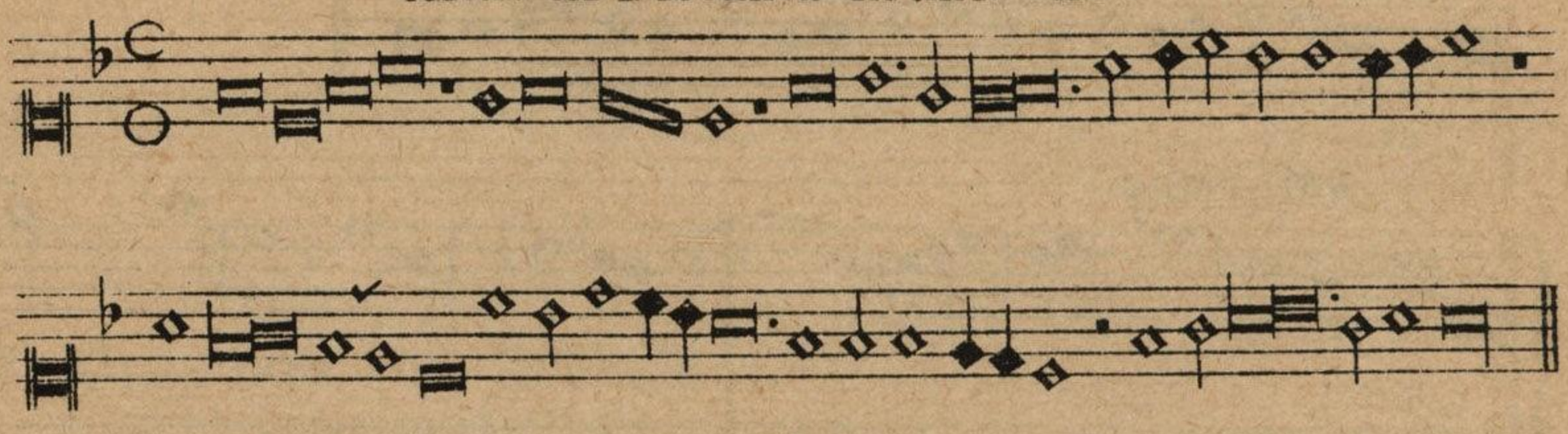


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

12. Ex Missa prolationum Johannis Ogekhem.

(Seb. Heyden, de arte canendi pag. 70.)

Altus ex Discantu in unisono.

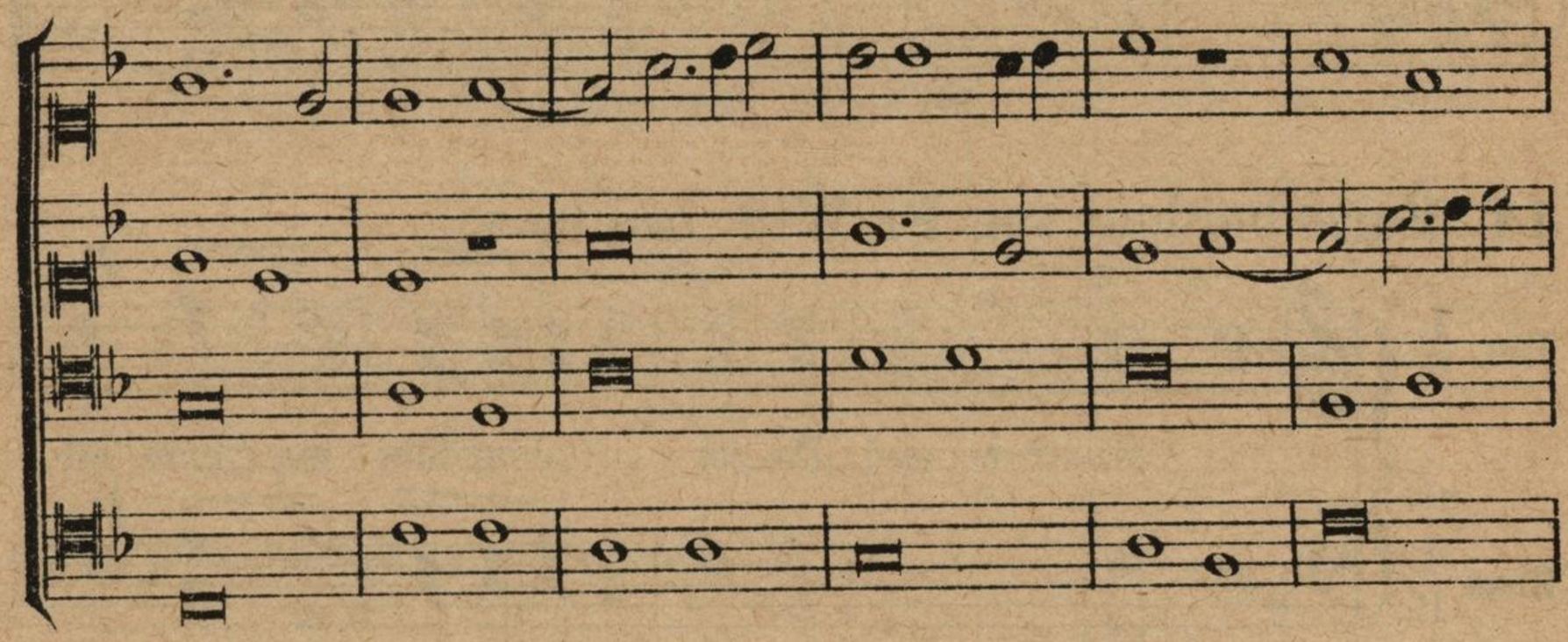


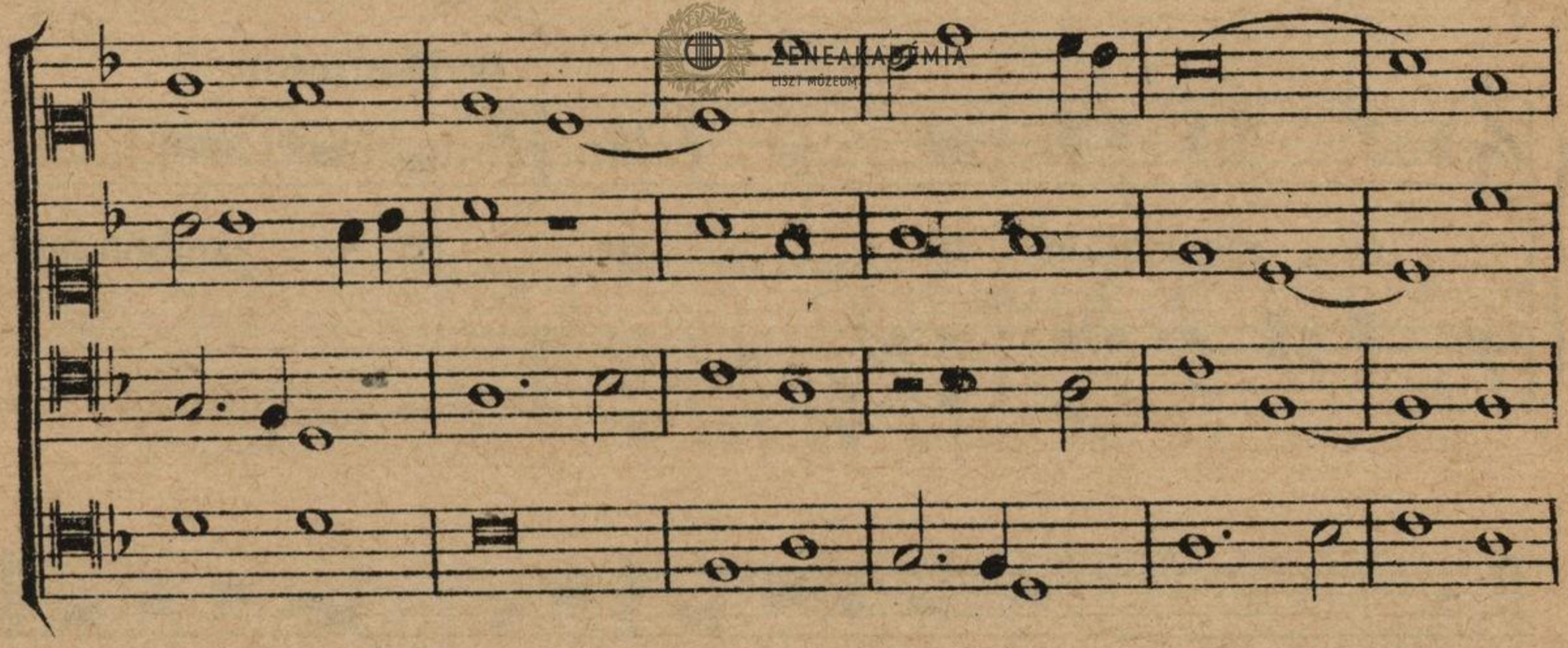
Bassus ex Tenore in unisono.

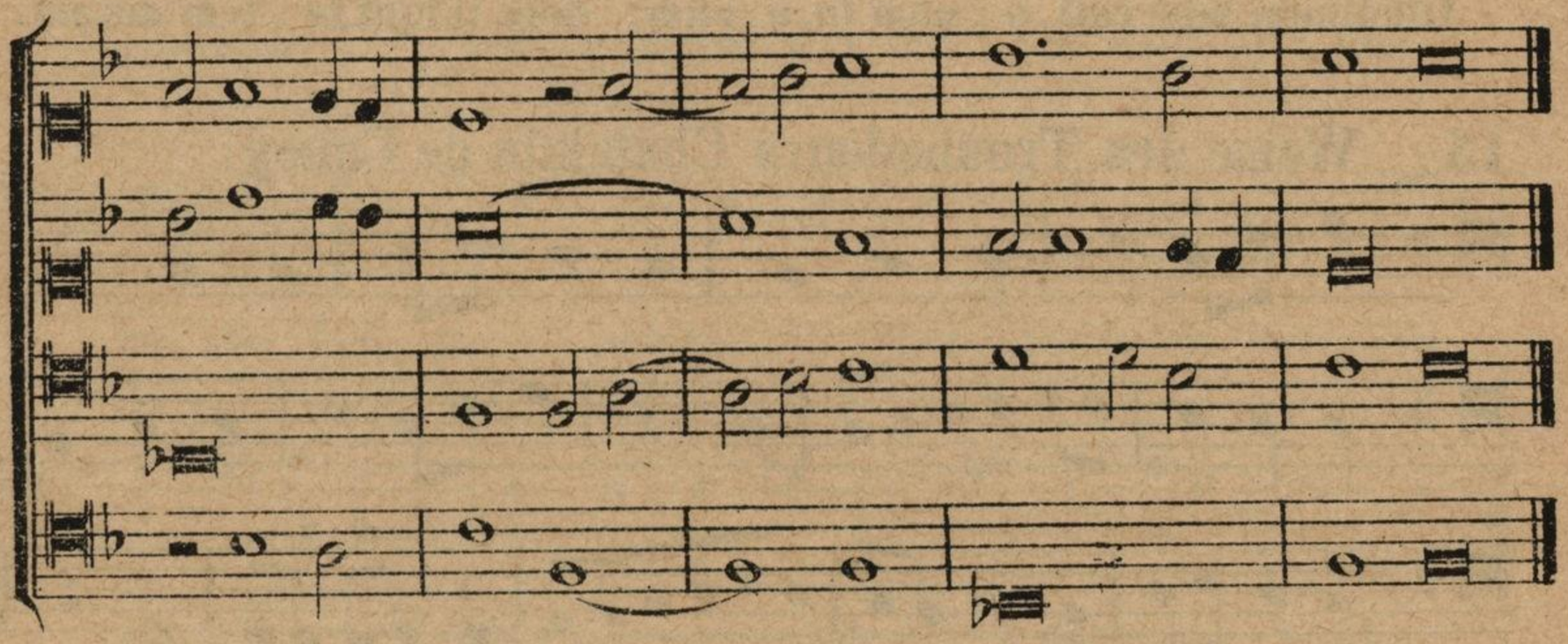
F.E.C.L. 2477

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Übertragung.







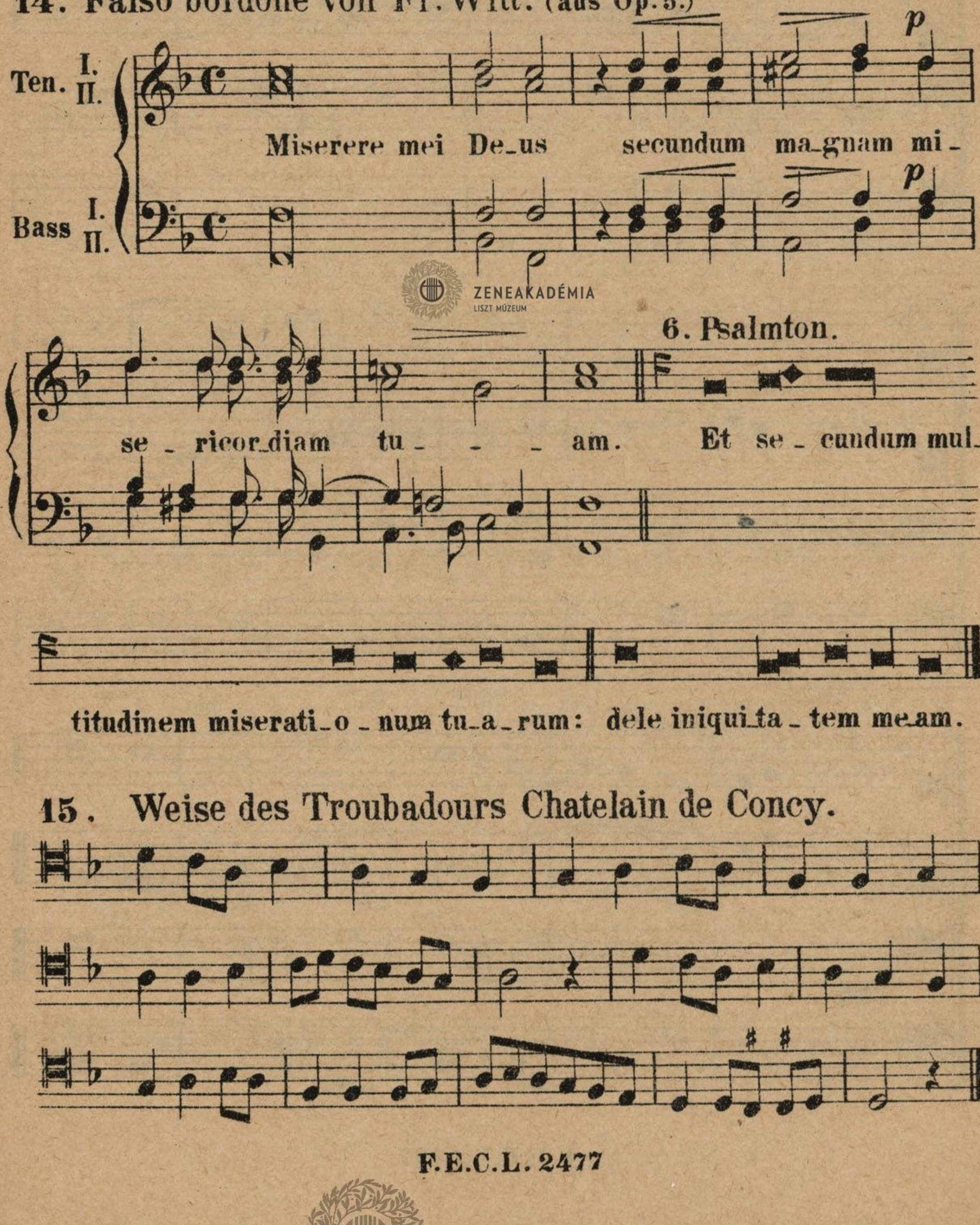
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

13. Falso bordone von J. Ant. Bernabei. (aus Mus. div.)

1. Psalmton.

14. Falso bordone von Fr. Witt. (aus Op. 5.)



15. Weise des Troubadours Chatelain de Concy.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

16. Lied um das Jahr 1287. Von dem „Unverzagten“.

Der kuninc Ro_dolp mynnet Got vnd ist an tru_wen
Der kuninc Ro_dolp richtet wol vnd haz_zet val_sche

ste_te der ku_ninc Ro_dolp hat sich ma_nigen
re_te der ku_ninc Ro_dolp ist eyn helt an

scanden wol vür sa_ _get
tu_gen_den unvürt_za_ _get

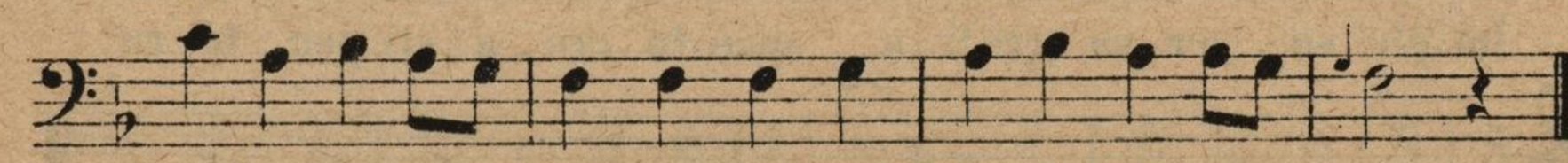
Der ku_ninc Ro_dolp

e_ret Got unde al_le wer_de vrouwen der

ku_ninc Ro_dolp let sich di_ke in ho_en e_ren

scouwen ich gan ym wol daz ym nach sy_ner

mil_te heil ge_ _scicht der meyster syn_gen

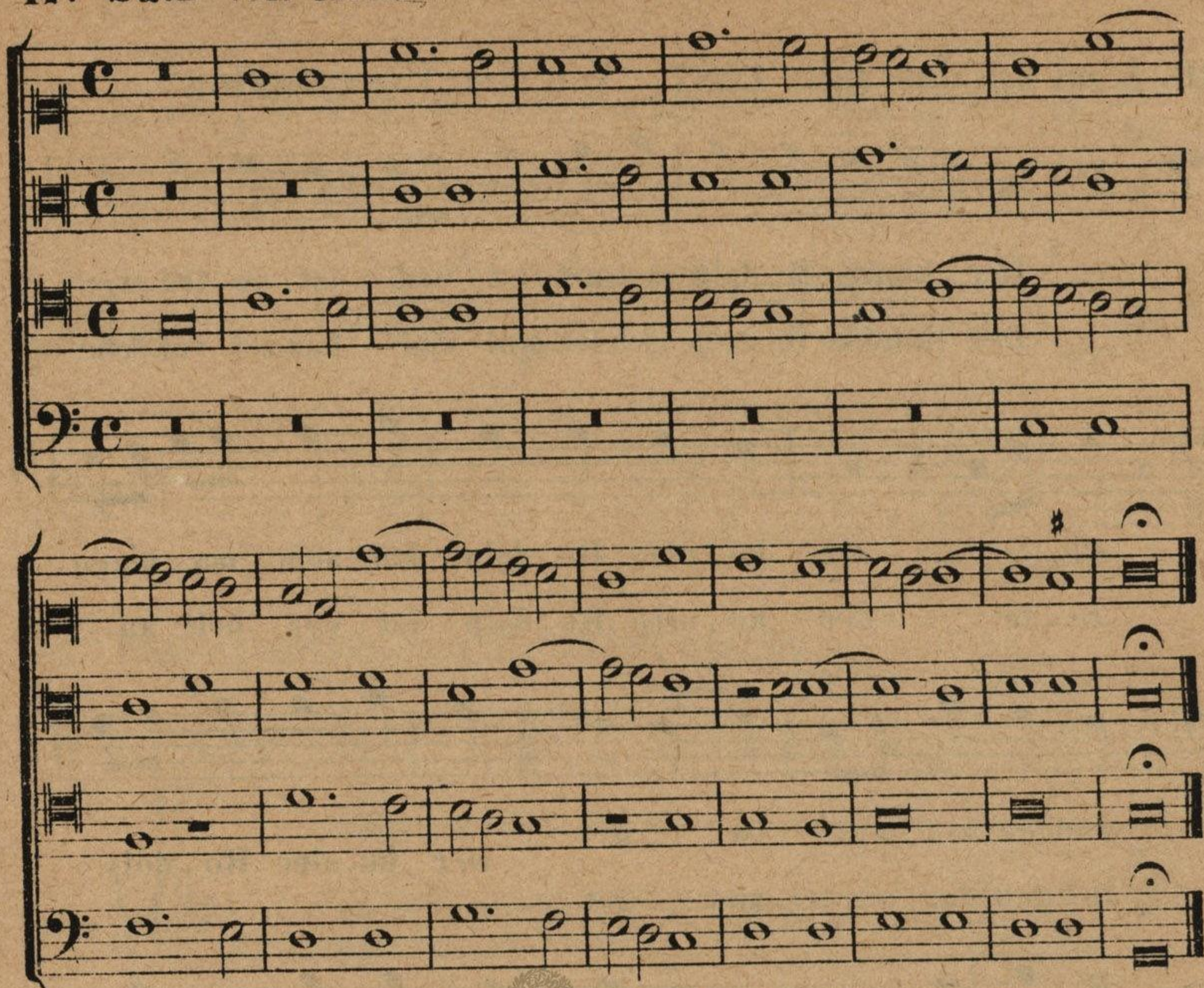


gigen sagen daz hort her gerne unde git yn darumme nicht.

F.E.C.L. 2477

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

17. Satz von Heinrich Isaak.

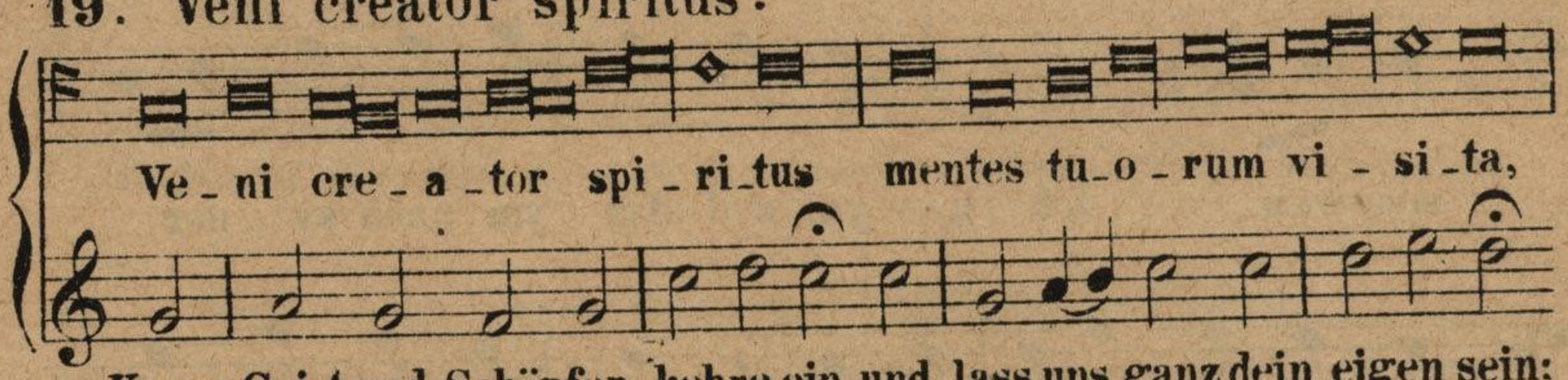


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

18. Tabulatur-Schrift.

Übertragung.

19. Veni creator spiritus.



Komm Geist und Schöpfer, kehre ein und lass uns ganz dein eigen sein;

er_füll mit Himmels_freudigkeit die Herzen, die dein Hauch er_neut.

F.E.C.L. 2477

157

K 257

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA
Leltározva: 1948. nov hó
251 tsz. alatt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZEF AKADEMIJA