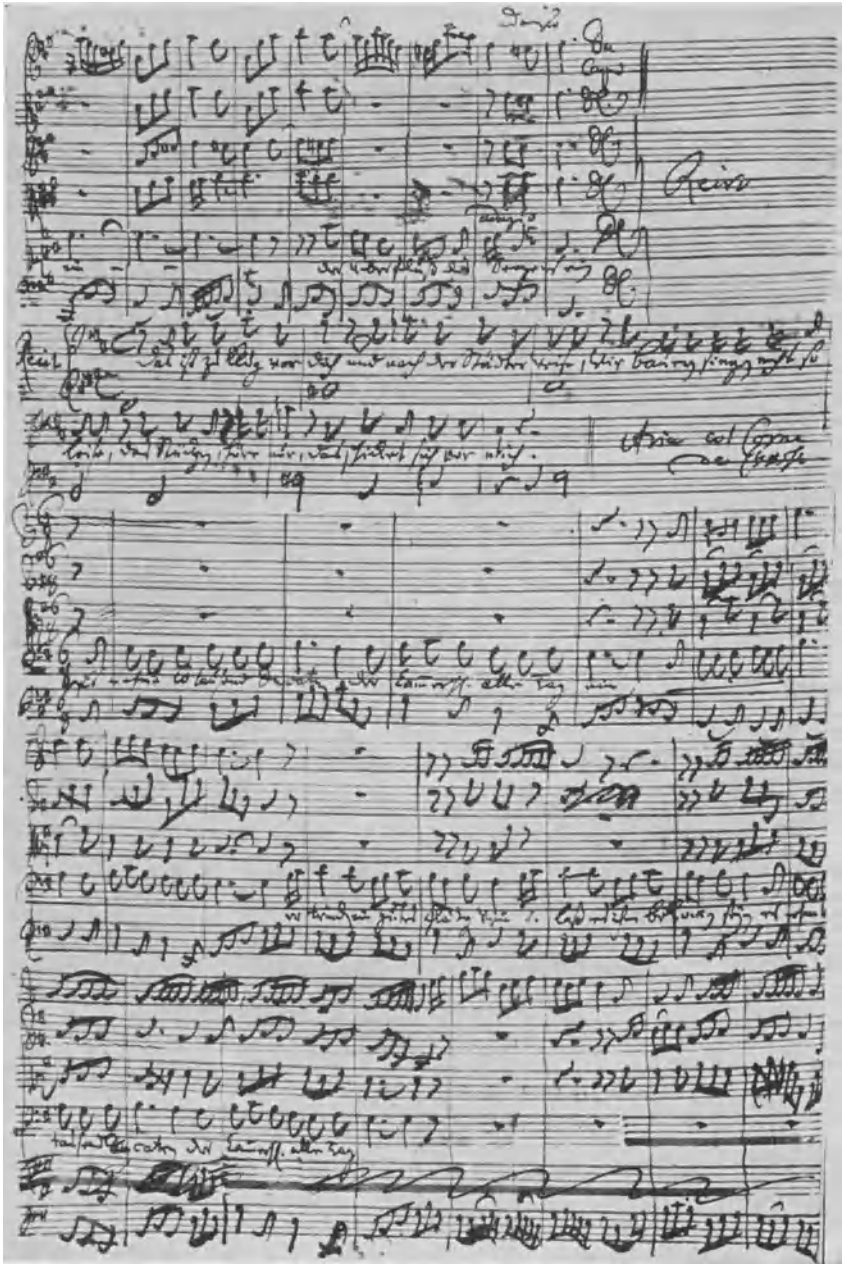
J. Müller-Blattau

Geſchichte der deutſchen Muſik



Joh. Seb. Bachs Handschrift. Aus der Bauernkantate
(Preuß. Staatsbibliothek, Berlin)

Geſchichte der deutſchen Muſik

Von

Joſef Müller-Blattau

Mit zahlreichen Notenbeiſpielen

1938

Chr. Friedrich Vieweg / Berlin-Lichterfelde

ISBN 978-3-663-00580-3 ISBN 978-3-663-02493-4 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-663-02493-4

Softcover reprint of the hardcover 1st edition 1938

Titelzeichnung und Einband von Fritz Stübing

Alle Rechte vorbehalten

Reclam-Druck Leipzig

Inhalt

Seite

Vorwort 7

Die Muſik in altgermaniſcher Zeit 9

Die Muſik des deutſchen Mittelalters (bis zum Tod Luthers und Senfls)

Das Erbe der Vorzeit. Spielmannskunſt und Volkslied . . . 18
Die Muſik der chriſtlichen Kirche. Das geiſtliche Lied in deutſcher Sprache 30
Die Muſik des Rittertums. Vom Minneſang zum Meiſtergeſang 44
Die Anfänge der bürgerlichen Muſik und Muſikpflege 60
Deutſches Leben im Lied um 1530 78

Die Muſik im Zeitalter des großen Krieges (von Haßler über Schütz zu Bach)

Der Aufbruch der Inſtrumentalmuſik. Das neue Verhältnis von Wort und Ton 93
Die großen Meiſter: Schein, Scheidt, Schütz 105
Die deutſchen Stämme und Landſchaften im Lied 120
Muſik der Höfe. Italieniſcher und franzöſiſcher Einfluß . . . 137
Die Muſik der deutſchen Kantoren und Organiſten 148
Bach und Händel 158

Die Muſik der Goethezeit (1750–1830)

Seite

Die Altersfolgen der Komponiſten 172
Kenner und Liebhaber. Die großen Leitgedanken 189
Haydn — Mozart — Beethoven. Deutſche Klaſſik 197
Das deutſche Lied. Franz Schubert, Carl Loewe 223
Die deutſche Oper und das deutſche Oratorium 240
Robert Schumann und die muſikaliſche Romantik 253
Die Formen der bürgerlichen Muſikkultur 261

Verfall und Erneuerung der deutſchen Muſik (von 1830 bis zur Gegenwart)

Franz Liſzt und der muſikaliſche Fortſchritt 270
Das Werk Richard Wagners 277
Die „abſolute Muſik". Bruckner und Brahms 286
Das deutſche Muſikleben und das Erbe deutſcher Muſik . . . 293
Von Gegenwart und Zukunft deutſcher Muſik 305

Regiſter 311

Vorwort

Eine neue einbändige, handliche Geſchichte der deutſchen Muſik iſt gerade in unſerer Gegenwart hochnotwendig. Immer wieder wurde in Schulungslagern, bei Vorträgen, im Unterricht aus den Reihen unſerer jungen Generation eine ſolche Darſtellung gefordert. Sie ſoll die Sendung der Muſik in der Geſchichte des deutſchen Volkes aufzeigen und den Weg bahnen zur Erkenntnis des Deutſchen in der Muſik. — Damit aber wird ſie zugleich von einer neuen Sinngebung der Muſikgeſchichte zeugen, indem ſie zur klärenden Forſchung und deutenden Darſtellung die völkiſche Wertung hinzufügt. Nun erſt wird der Erbſtrom der Geſchichte lebendig in die Gegenwart einſtrömen, die Verantwortung für ſie wecken und den Willen zur Zukunft feſtigen und befeuern. Das Schickſal der Muſik iſt vom Schickſal unſeres Volkes nicht zu trennen. — So etwa war die Zielſetzung gegeben!

„Ich hab's gewagt mit Sinnen" darf ich nun ſagen. W. H. Riehl, der als erſter Geſchichte und Leben der Muſik als einen entſcheidenden Teil der Geſchichte und des Lebens unſeres deutſchen Volkes ſah und beſchrieb, wurde mein Vorbild. Seinem Andenken widme ich dies Werk.

Die großen Anregungen, die von H. J. Moſers wagemutiger dreibändiger „Geſchichte der deutſchen Muſik" ausgingen, ſind ebenſo bedachtſam genutzt. Die Leſer unſeres Buches werden dort, wo ſie ſich in Einzelheiten ausführlicher unterrichten wollen, gern zu dieſem Werk greifen. Daß unſer Buch als Ganzes indes kein „kleiner Auszug" daraus iſt, ſondern eigene Wege geht, zeigt allein ſchon die Gliederung des Inhalts.

Die deutſche Muſik iſt nirgend für ſich allein betrachtet, ſondern ſtets als Glied der großen Kulturgeſchichte unſeres Volkes. Wo es nur anging, wurde vom lebendigen Beiſpiel ausgegangen. Konnte ein ſolches wegen ſeines Umfangs nicht ganz abgedruckt werden, dann iſt im Literaturverzeichnis am Ende eines jeden Kapitels ein Weg zur Ergänzung gezeigt. Dabei iſt die „Muſikgeſchichte in Beiſpielen" von Arnold Schering (zitiert als Sch.) als das einzig vorbildliche Werk dieſer Art durch Nummernangabe immer wieder herangezogen. Auf die Wiedergabe von Muſik-, Muſiker- und Inſtrumentenbildern wurde verzichtet, dafür aber am Ende eines jeden Kapitels auf entſprechende Tafeln der „Muſikgeſchichte in Bildern" (zitiert als M. i. B.) hingewieſen, auf die Scherings Beiſpiele auch jeweils Bezug nehmen. Beide Werke ſind

bei Breitkopf und Härtel erschienen und in jeder Bibliothek vorhanden. Für das Lebensgeschichtliche sei ergänzend auf die „Großen Deutschen", verwiesen, jene von Willy Andreas und Wilhelm v. Scholz (im Propyläen-Verlag) herausgegebene vierbändige Sammlung von Lebensbeschreibungen großer Männer, in deren Reihe die Meister der deutschen Musik würdig vertreten sind. Die Einzelbeiträge sind in unserm Literaturverzeichnis nicht einzeln aufgeführt.

Mit der Wiedergabe der Handschrift einiger großer Meister soll auf Bedeutung und Eigenart der musikalischen Urschriften aufmerksam gemacht werden. Die Musiker-Handschriften von Bach bis Schumann, die Georg Schünemann im Atlantis-Verlag herausgab und besprach, bieten weiteres, unerschöpfliches Material.

Über die musikalischen Formen ist alles Wesentliche kurz gesagt. Ausführliche Analysen und eine mit vielen Beispielen belegte Einführung in die Musiklehre enthält der erste Band der vom Verfasser herausgegebenen „Hohen Schule der Musik" (Akad. Verlags-Gesellschaft Athenaion). Die „Musikalischen Formen in historischen Reihen" (20 Hefte im Verlag Vieweg) stellen die Geschichte der wichtigsten Formen mit einer Fülle von Beispielen dar.

Im ganzen wendet sich unsere Geschichte der deutschen Musik ohne fachliche Beschränkung, aber auch ohne billige Popularität an den Studierenden, den Musiker und Musiklehrer, den Musikfreund, den in der Schulungsarbeit Stehenden und darüber hinaus an alle diejenigen, denen die Pflege der deutschen Musik am Herzen liegt und die Anteil nehmen an ihrem Schicksal in Geschichte, Gegenwart und Zukunft. Gewählt, beschrieben und gewertet ist das für Entwicklung und Eigenart unserer deutschen Musik Wesentliche. Ausführlich ist gerade die Vor- und Frühgeschichte behandelt; wer sich hier über Einzelnes und über das „Germanische Erbe" in der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Musik unterrichten will, der greife zu des Verfassers Sonderdarstellung unter diesem Titel im gleichen Verlage. Im weiteren Fortgang aber ist immer wieder das Gleichgewicht erstrebt zwischen der Beschreibung des zukunftsträchtigen Schaffens unserer großen Meister, der Darstellung des ganzen Musikstandes der betreffenden Zeit und der Erkenntnis der unauflöslichen Verbundenheit der Musik mit der Gesamtgeschichte des deutschen Volkes.

In dieser seiner Eigenart soll das Buch zu ernster Besinnung, zu eindringender Selbstbeschäftigung und fruchtbarer Gemeinschaftsarbeit anregen. Möge es freudige und bereite Leser finden!

Freiburg i. Br. im Mai 1938

J. Müller-Blattau

Die Muſik
in altgermaniſcher Zeit

Am Anfang einer Geſchichte der deutſchen Muſik muß die Frage nach der Vorgeſchichte, nach der Tonkunſt in altgermaniſcher Zeit geſtellt und beantwortet werden. Als altgermaniſch bezeichnen wir dabei (mit Andreas Heusler) jenes Germanentum, das von kirchlichem Chriſtentum und antiker Bildung noch nicht greifbar beeinflußt iſt. Aber keine unmittelbare Quelle gibt Aufſchluß über Klang und Weiſe. Die ſpärliche mittelbare Überlieferung der vorgeſchichtlichen Inſtrumentenfunde und der Muſikwörter der alten Sprache iſt einſtweilen ſchwer deutbar. Nur *eine* Grundlage iſt gegeben und unantaſtbar, die alte Sprache ſelbſt. Sie weiſt uns den Weg.

Sie iſt nur eine der Lebensäußerungen unſerer Vorfahren, mit den andern, die wir als Wirtſchaft, Krieg, Verfaſſung, Mythos, Religioſität kennen, zu einem unlöslichen Geſamtgefüge verbunden. Geſpeiſt ſind ſie alle aus einem gemeinſamen Grunde, den keine Beſchreibung ganz trifft: dem Charakter und Genius der Raſſe. Er kommt auf all den genannten Gebieten zum beſondern und einzigartigen Ausdruck.

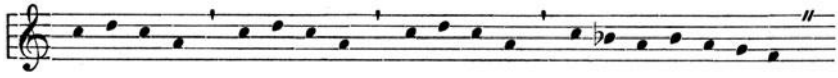
Das Verhältnis zur Erde, zu Grund und Boden in Jagd, Viehzucht und Ackerbau iſt die erſte entſcheidende Tatſache für das geiſtige Leben der Germanen. Dieſe unvergleichliche Naturverbundenheit kennt keine Trennung des Draußen und des Drinnen. Die Götterkräfte, die draußen in der Natur wirkſam ſind, wirken auch im Menſchen. Aber auch das Wort des Menſchen, von ſeiner Ganzheit getragen, hat noch die Kraft, auf die Dinge der Außenwelt zu wirken. Es erſchafft leibhaft, wovon es ſpricht; es bewirkt, was es tönend ausſagt. Das *Zauberlied* iſt die erſte Gattung germaniſcher Dichtung.

In den Merſeburger Zauberſprüchen ſind uns Reſte erhalten. Die erzählende Einkleidung laſſen wir beiſeite, geben nur den Spruch, mit dem der Gott das verletzte Roß beſpricht:

ben zi bena, bluot zi bluoda,
lid zi gelidin, ſoſe gelimida ſin.

Knochen zu Knochen, Ader zu Ader,
Glied zu Gliedern, als ob ſie geleimet wären.

Die rhythmiſche und die klangliche Fügung weiſen darauf hin, daß der Spruch „geſungen" wurde. Das gleichmäßige Auf und Ab der kurzen Zeilen, die Wiederkehr der gleichen Worte auf dem Hochton legt eine Weiſe nahe, wie ſie uns etwa aus dem Heilſegen unſeres Kinderliedes noch heraufklingt:



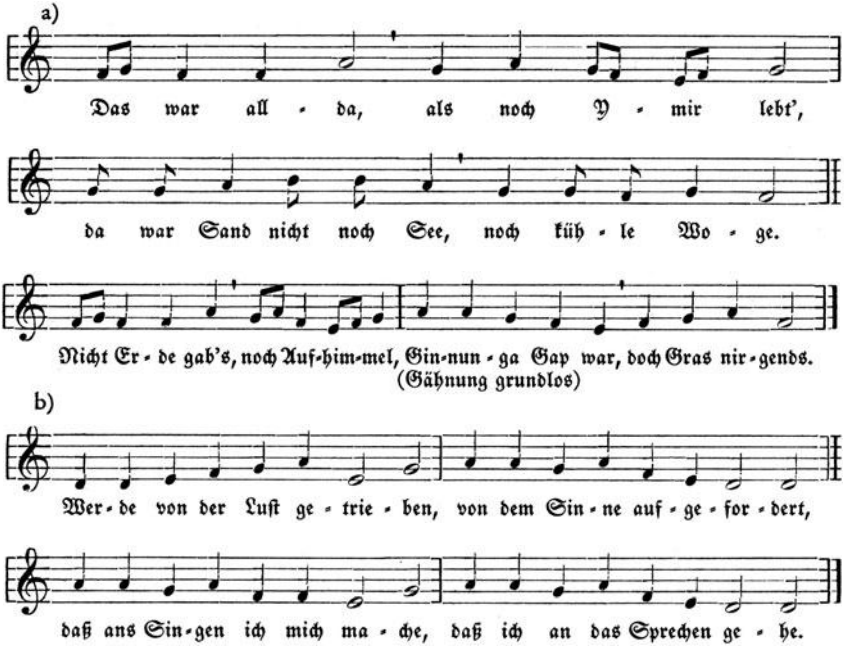
Nicht die Tonfügung als ſolche, ſondern nur die Art der Melodie iſt uns wichtig. Was wir für jenen Zauberſpruch erwarten, bietet ſich in ihr: ein „Singen", in dem das Muſikaliſche noch nicht ſelbſtändig, noch nicht aus dem Urgrund des Sprachlichen gelöſt iſt. Die Weiſe iſt eintönig: ſie umkreiſt nur den Haupt-Sprachton; ſie iſt „geleiert": ſie beſteht aus lauter gleichſchwebigen Kleinzeilen, die beliebig oft wiederkehren können, bis eine abſinkende endgültigen Schluß macht. Unſere Kinder-Wiegenlieder ſind von der gleichen Art.

Im ungeſchichtlichen Bereich unſeres Kinderliedes alſo erhielten wir erſten Aufſchluß. Mancher Reſt vorgeſchichtlicher Muſik hat ſich dorthin gerettet, vor allem die urtümlichſten Inſtrumente, die rein magiſche Bedeutung haben. Dort finden wir noch jene Raſſeln und Klappern in lebendigem Gebrauch, die vorgeſchichtliche Ausgrabungen in geringer Anzahl zutage förderten. Sie dienten einſt der Abwehr dämoniſcher Weſen. Im Volksleben ſind jene aufgereihten Klapperbleche, die man in Feld und Garten aufhängt, um die Spatzen zu verſcheuchen, der letzte ungeſchichtliche Reſt.

Die zweite Hauptgattung der alten Dichtung iſt das Erzähllied (Heldenlied). Die Verwendung des Stabreims, die Art des Versbaus ſind nur den Germanen eigen. Fügt man je zwei jener zweihebigen Kurzzeilen zuſammen, ſo entſteht die Langzeile. Aber war im Zauberſpruch Gleichlauf und Wiederkehr das Weſensgemäße, ſo iſt es hier, im Erzähllied, die wechſelnde Füllung des ſtets gleichen Rahmens. Man ſpreche ſich nach Heuslers Vorbild Verſe aus dem Hildebrandslied vor: kein Vers iſt dem andern gleich. Der Stabreim ſtützt und überhöht die Gipfel des Nachdrucks; die beliebige Zahl der Senkungen läßt die Sprache ſich voll ausleben. Nirgendwo muß die natürliche Dauer oder Stärke der Silben verändert werden, ein Widerſtreit zwiſchen Versmaß und Sprache iſt in der Stabreimdichtung ausgeſchloſſen.

Gibt es hierzu Spuren der Weiſen? Zurückgezogen hat ſich die alte Überlieferung in Randgebiete des alten germaniſchen Raums. Auf Island, im fernen Finnland werden noch bis zum heutigen Tag alte Lieder auf alte Weiſen geſungen. Auch dies iſt eine faſt ungeſchichtliche Reſtüberlieferung, die Glauben verdient. — Vor allem: Was kann überliefert ſein? Nicht die höchſt eigentümliche Geſtalt jeder Langzeile beſonders, ſondern nur ihre Rahmen; der

Grundriß, der nie wechſelt und darum gerade reichſte Variierung ermöglicht. Nun ſpricht die Überlieferung:



Dort in der isländiſchen Weiſe zu Verſen der Edda iſt wieder nur das einfache Heben und Senken der Stimme im Grundriß f—g : g—f und im Raum der Quart (h!) ausgetönt, in der zweiten Langzeile etwas verändert. Hier in der finniſchen Runen-Melodie zu den Verſen des Kalewala-Epos ſteigt die Stimme zur Quint, die zweite Langzeile beginnt ſofort auf dem Haupt-Sprachton. Wir werden ſpäter ſehen, daß die ſpärliche mittelalterliche Überlieferung damit in Grundzügen genau übereinſtimmt.

Wer ſang dieſe Lieder und wo erklangen ſie? Aus dem kriegeriſchen Geiſt der Germanen war das Gefolgsweſen entſtanden. Um den Fürſten ſcharten ſich freie Männer als ſeine „militäriſche Hausgenoſſenſchaft"; durch die Treue waren ſie ihm auf Leben und Tod verbunden. Das Heldenlied iſt geiſtiger Ausdruck und geſelliger Schmuck dieſes Lebens. Der Platz des Sängers iſt der Hof des Gefolgsherrn, der Anlaß Mahl und Gelage. Zu Füßen ſeines Herrn ſitzend, grüßt er das Luſtholz, die Harfe, und erhebt hellen Geſang zur Hallenfreude die Metbank entlang. Er ſingt von der Welt Urſprung in alter Zeit, von der Helden Taten und Vorbild. Der Lohn ſeines Geſanges iſt der für die Mannen der Gefolgſchaft übliche: Kleinode, Ringe, Land. Sein Name iſt

„Scop" (ahd. scof), sein höchster Ruhm das Wissen um die alten Lieder, das Erfinden neuer zum Preis des Gefolgsherrn. Schriftliche Überlieferung ist dem Wesen dieser Kunst fremd.

Ein Instrument war mitbeteiligt; seine Rolle ist klar. Es dient nur dem Umgrenzen und Antönen des Rahmens der Zeilenmelodie; es trägt das Gesetz, das der Sänger dann mit schöpferischer Freiheit handhabt. „Harfe" nannten wir es oben. Das ist zunächst der umfassendste Name. Aber die uns geläufige kleine Dreiecksharfe ist bei weitem seltener als die Hrotta (Chrotta), eine Leierform, die bei den Kelten Crwth heißt. Darum beschreibt Ammianus Marcellinus, als er von den britischen „Bardi", den geschichtlichen Nachfahren der alten Sänger berichtet, bei ihren Heldenliedern (heroici versus) auch die Art des Absingens: zu süßen Weisen der Lyra (cum dulcibus lyrae modulis). Und Diodorus Siculus nennt die Instrumente der Preis- und Spottlieder lyrenähnlich. Dazu stimmt jene Rotta, die man in einem alemannischen Kriegergrab des frühen Mittelalters fand (Völkerkunde-Museum, Berlin), und das Zupfinstrument auf einer Münchener Miniatur des 10. Jahrhunderts genau: als Saitenträger dienen zwei Arme, die am Klangkörper in der Deckenebene ansetzen und mit einem Querjoch verbunden sind. Die Zahl der Saiten, die über den Steg zum Saitenhalter laufen, wechselt.

Von einem andern Restgebiet germanischer Überlieferung, den Färöer Inseln am Seeweg England – Island, berichtet uns ein alter Schriftsteller (Lucas Debes 1673): „Auf ihren Hochzeiten und in den Weihnachtstagen haben sie Kurzweil an einem einfältigen Tanz, in einem Kreise, einander mit den Händen erfassend und alte Heldenlieder singend." So ist es dort auch noch heute. Der Reigen von Sigurd und Brunhild, der heute wieder viel bei uns gesungen wird (vgl. z. B. Liederbuch des BdM., S. 62), ist ein altes Färinger-Lied.

Wir schließen zurück auf die altgermanische Zeit. Es ist kein Zweifel, daß bei einem Volk, das so ganz aus den ursprünglichen Kräften seines Blutes lebte, Gesang ganz unmittelbar auch mit äußerer rhythmischer Bewegung verbunden war. In unserem eigenen Kinderlied hat sich das erhalten bis auf den heutigen Tag. Am Kinde erleben wir auch noch den tiefen Ernst eines solchen „Tanzens". Das Wort darf nicht irreführen: nicht Tanz als geselliges Vergnügen ist gemeint, sondern feierliche Begehung. Eine althochdeutsche Glosse überträgt „ritus" und „cultus" als piganc (= Beigang, Umgang). Und das altenglische Wort lâc erläutert ludus, sacrificium, victima, munus. Nehmen wir dazu lâcan (= springen, hüpfen) und das gotische laiks, laikan für griechisches „Choros", so weist all dies auf kultische Handlungen und damit verbundene Umzüge, Tanzgesänge und Spiele.

In den Festen des Jahres und des menschlichen Lebens sind Gesang und Tanz, in ihnen ist ihr kultischer Sinn verankert. – Die ersten Geschichts-

ſchreiber germaniſchen Lebens, Tacitus vor allem, berichten von ſolch heiligen Zeiten; der ungeſchichtliche Volksbrauch hat ſie ins Mittelalter hinein bewahrt. Wir wiſſen durch ihn, daß Winter- und Sommerſonnenwende, Frühlingsanfang und Herbſtbeginn durch feierliche Umzüge mit beſonderem Brauchtum, mit Geſang und Tanz gefeiert wurden. Weiſen und Wortgut aus altgermaniſcher Zeit ſind uns nicht mehr erhalten. Doch halte ich jenen Sommerkanon, den ein engliſcher Mönch im 13. Jahrhundert aufſchrieb und durch frommen Text „retten" wollte, für einen Gemeinſchaftsgeſang beim Frühlingsumzug.

Ganz urtümlich ſind die Kurzzeilen des Grundbaus zum Text: Sing cucu. Sie tönen im Schrittmaß der Worte den Grundton und die Quint der Tonart aus; beide Zeilen werden im Singen wechſelweiſe vertauſcht. Was darüber im Stimmtauſch geſungen wird, hat wohl nicht mehr das gleiche ehrwürdige Alter. Aber die Singweiſe als Ganzes gibt doch einigen Aufſchluß. — Das eintönige Feſthalten von Grundton und Quint, wie wir es beim Dudelſack noch finden, iſt die alte Singart des Bordunierens, von deren Fortleben im wäliſchen Volksgeſang noch Giraldus Cambrenſis (Girald du Bary) im 13. Jahrhundert berichtet. Und auch das Singen im Quintabſtand könnte zur altgermaniſchen Volksmuſikübung gehören.

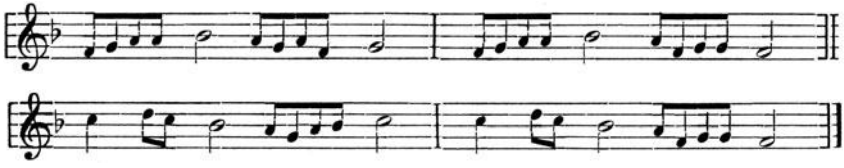
Von Hochzeits- und Totenliedern erzählen uns viele Berichte aus frühmittelalterlicher Zeit. Das engliſche „bryd-lâc" (Brautleich) weiſt auf Geſang und Tanz und läßt an Abſchiedslieder der Geſpielinnen der Braut, Geleitlieder der Männer denken. Kultiſch beſtimmte Reigenlieder waren es wohl, denn auch das mhd. Wort für Eheſchließung (hîleich) meint Geſang und feſtliches Geleit. — Bei der Trauerfeier um Beowulf, den toten König, reiten um den Leichenhügel zwölf Edelinge. Sie preiſen des Helden Taten. Andere Berichte melden vom Opfermahl zum Gedächtnis der Toten mit Geſang und Tanz; als „heidniſcher" Brauch lebt ſolches durchs ganze Mittelalter fort. Auch das alte Wortgut beſtätigt die Sitte: altengliſch lîcleoth (lîchlied) und lîcſang (chlagiſanc).

Die höchſte Feier des Lebens war dem Germanen der Kampf. Von wildem Geſang und Waffenlärm der Germanen berichten viele bekannte Zeugniſſe. Das wenigſt bekannte (Plutarch) weiſt auf die urſprüngliche feierliche Bedeutung: „Nicht in ungeordnetem und wahnſinnigem Sturm und nicht mit ungefügem Schlachtruf, ſondern indem ſie mit gleichmäßigem Sprung und im Takt die Waffen zuſammenſchlugen, ließen die Ambronen oftmals ihren Namen erſchallen, ſei es, um ſich ſelbſt anzufeuern, ſei es, um durch die Verkündigung dieſes Namens die Feinde zu erſchrecken." Nicht ungefüger Lärm alſo, ſondern rhythmiſches Getöſe, nicht tieriſches Gebrüll, ſondern wuchtender Schlachtruf iſt, wovon die Fremden ſchaudernd berichten. Der „barditus", den Tacitus beſchreibt, wird in die Schilde hineingeſungen und dadurch ins Übermenſchliche, Grauſenerregende geſteigert. Darum heißt es im

altengliſchen Helena-Epos: „Mit Worten und Schilden erhoben ſie das Heergeſchrei.“ Ein ſpätes Ruf-Bruchſtück aus einer der Sagas lautet:

Treffet, treffet, Königs Mannen
feſte, feſte die Bauersleut!

Neben dem Kampf als Lebens- und Schickſalsentſcheidung kennen die Germanen auch den Kampf als heiliges Spiel. Den wichtigſten Beleg für den Schwerttanz verdanken wir wieder Tacitus; zweifellos treffen wir in ihm auf eine der älteſten und wichtigſten germaniſchen Tanzformen. Er iſt in ſeiner Miſchung von feierlich-verſchlungenem Linienſpiel (das an die germaniſche Ornamentik erinnert), körperlichem Bewegungsantrieb und mimiſch-dramatiſchen Einzelheiten eine echte Ausdrucksform männlichen Weſens. Der Schwerttanz als Spiel mannbarer Jünglinge bleibt mittelalterliche Sitte und lebt im Volksbrauch bis auf die Gegenwart. Eine alte Weiſe iſt uns überliefert. Sie iſt gewiß nicht aus altgermaniſcher Zeit, doch den alten Weiſen verwandt; als einziges Beiſpiel einer wortloſen Tanzweiſe bilde ſie hier den Beſchluß.



Eine neue Frage iſt damit geſtellt: nach jenen Inſtrumenten, die nicht zum Geſange gehandhabt wurden, ſondern ſelbſtändige Bedeutung haben. Die Urform der Blasinſtrumente iſt das Naturhorn. Im Gebrauch der Germanen folgte (nach Mecklenburger Moorfunden) bronzene Umkleidung an Mundſtück, Schallſtück und Mitte. Schließlich werden ſie ganz aus Bronze gefertigt und ſehr eng gebaut. (Daß das mittelalterliche Elfenbeinhorn — Olifant — Einfuhr aus Byzanz iſt und mit der Kultur der Germanen nichts zu tun hat, ſei nur angemerkt.)

Der Gebrauch ſcheidet drei Arten, welche die mittelalterliche Überlieferung und der Volksgebrauch erhärten. Das einfache Stierhorn (ſpäter Metallhorn), von rauhem Klang, unſicherm Ton und großer Schallkraft, war das eigentliche Signalinſtrument bei Jagd und Schlacht. In ſeiner ſchlichteſten Form blieb es in der Geſchichte ſchließlich als Nachtwächterhorn erhalten.

Das faſt mannshohe, aus Metall gefertigte Heerhorn (her — horn, wîc — horn im Mittelalter) hatte den lauteſten und dröhnendſten Klang, den wir uns denken können. Der Ton muß, wie aus Mythos und Sage hervorgeht, furchterregend geweſen ſein. Heimdalls, des Himmelswächters Rieſenhorn, das unter der Welteſche vergraben iſt, erklingt, wenn die Götterdämmerung be-

ginnt. In der Gudrun-Sage erzittern bei dem Ton von Wates Horn alle Steine der Burg.

Die kleinſte Gattung kennen wir in geſchichtlicher Zeit als Hift- oder Signalhorn; es iſt heute noch Ausrüſtung und Berufszeichen der Wächter, Türmer und Hirten. Als Eigentum des Gefolgsherrn iſt es das Zeichen ſeiner Würde; der Verluſt des Horns iſt ebenſo ſchimpflich wie der des Schwertes. Aus koſtbarſtem Stoffe gefertigt und reich verziert iſt uns in dem Goldhorn von Gallehus ein beſonders ſchönes Einzelſtück erhalten.

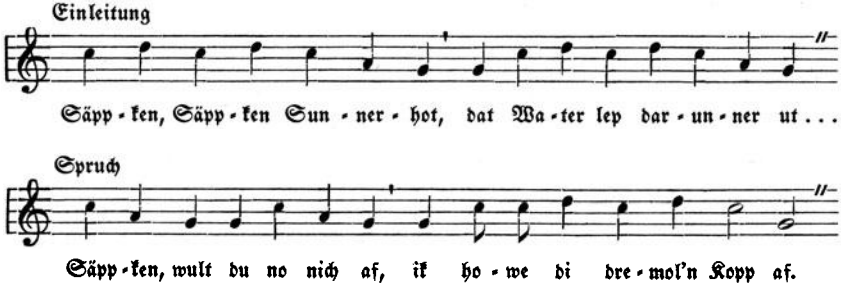
Den Gipfel der Entwicklung aber ſtellen die bronzenen Luren dar. Man fand ſie in Mooren Dänemarks, Schwedens, Mecklenburgs, Pommerns; der Name iſt däniſch, ihre Entſtehungszeit etwa um das Jahr 1000 v. Ztw. anzuſetzen. Sie gehören paarweiſe zuſammen; ſind dann in Größe (1,50 bis 2,40 Meter), Form, Verzierung und Stimmung gleich und im Gegenſinne gewunden, wie die Hörner eines Stiers.

Aus mehreren Stücken kunſtvoll zuſammengeſetzt, ſteigt der Körper in kühnem Schwung ſpiralig nach oben und wendet ſich über dem Haupt des Bläſers nach vorn. Die mit einer großen, oft reichverzierten Sonnenſcheibe verſehene Schallöffnung ſchaut genau nach vorn. Am Mundſtück und an der Scheibe hängen kleine Bronzeblättchen, die beim Anblaſen mitklirrten. — Der paarige Gebrauch, der auch durch Felsbilder aus der Bronzezeit belegt iſt, die Fundorte, die Sonnenſcheibe weiſen auf kultiſche Bedeutung: die Gezeiten der Sonne wurden durch ſie verkündet.

Auf dem altertümlichen Titelbild einer Sammlung von Schweizer Kuhreihen bläſt ein Hirt mit dem übermannsgroßen Alphorn der untergehenden Sonne zu. In der einfachen Sprache dieſes Bildes iſt der letzte Reſt kultiſcher Zuordnung des Inſtruments erhalten. Das Alphorn, das Tacitus vielleicht ſchon kennt, das im Skandinaviſchen „lur" heißt, iſt nichts anderes als eine rieſige Holztrompete, gefertigt aus zwei aufeinandergepaßten Holzrinnen und mit Baſt umwickelt. In dieſer Form iſt es ein typiſches Inſtrument der Hirtenkultur; das erhärtet ihr hohes Alter. Die Naturtonreihe des Inſtruments weiſt eine überhöhte Quart („Alphorn-Fa") auf.

Die Kinder aber fertigen noch heute ſich kleinere Pfeifeninſtrumente in ähnlicher Weiſe an. Man klopft im Frühjahr lange Streifen friſcher Baumrinde ab und windet ſie zu Röhren zuſammen. Daraus werden einfache Pfeifchen gefertigt. Das Baſtlöſen zur Herſtellung eines ſolchen Inſtruments verbindet ſich im weſtfäliſchen Kinderlied mit einem alten Pfeifenzauber, der faſt nach Art jenes Merſeburger Zauberſpruchs ſogar eine erzählende Einkleidung hat. Der Tonraum iſt pentatoniſch, die leirigen Kurzzeilen bewegen ſich auf c' d' c' a g, deſſen Tonreihe auf die Fünfquintfolge f c g d a zurückgeht. Dieſe Melodiegeſtalt entſpricht der ſchon gekennzeichneten gleichſchwebigen

Art dieſer Zeilen. Denn auch ſie hat nur einen Mittelton, um den ſie pendelt, keinen Ziel- und Schlußton.



Solcher Art mag auch der Tonraum der älteſten Grifflochpfeifen geweſen ſein. Ein einziges knöchernes Stück hat ſich bei einer Grabung in Hammeren auf Bornholm gefunden. Es hat fünf Grifflöcher; die Art des Anblaſens iſt jedoch nicht mehr feſtzuſtellen. Aber da die Grifflochflöte im frühen Mittelalter belegt iſt und zugleich zum älteſten Beſtand der Kinderinſtrumente gehört, iſt ein Rückſchluß auf die altgermaniſche Zeit wohl erlaubt. — Die Trommel aber, die vom 13. Jahrhundert an mit dieſer Flöte gepaart erſcheint, rechnet trotz der reichen Funde an tönernen Bechertrommeln nicht urſprünglich in den nordiſch-germaniſchen Kulturkreis, noch weniger die Muſchel- oder Schneckentrompete. Die ſtammt aus meeresnahen ſüdlichen Gegenden Europas, iſt freilich weit ins Feſtland eingedrungen und heute noch Jahrmarktsinſtrument. Hier bleibt noch vieles ungeklärt.

Immer wieder aber erweiſt ſich der innere Zuſammenhang zwiſchen der vorgeſchichtlichen Überlieferung und den ungeſchichtlichen Beſtänden des Kinderreichs und des Volksbrauchs. Die muſikaliſche Vorgeſchichte, in deren erſten Anfängen wir jetzt ſtehen, ſetzt ſich fort in der muſikaliſchen Volkskunde, an deren Aufbau wir arbeiten. In der Zuſammenſchau beider ergründen wir die Wurzel und Grundkraft unſerer deutſchen Muſik.

In jener altgermaniſchen Zeit wirkten alle Leiſtungen des Volkes noch zu einem übereinſtimmenden Ganzen zuſammen. Alles, von der Wirtſchaftsform und dem Krieg bis zur Dichtung, Muſik und Mythos war durch den einheitlichen Charakter der Raſſe beſtimmt. Nichts Fremdes drang ſtörend von außen herein. Dies eigene Gepräge, das aus der Tiefe des germaniſchen Weſens ſtammt, blieb die Grundlage aller weiteren Entwicklung.

Vor dem Anſturm dieſer Germanen ging in der Völkerwanderungszeit die alte Welt in Trümmer. Wie ſich große germaniſche Reiche auf dem Boden der Mittelmeerländer bildeten und wieder vergingen, muß als bekannt vorausgeſetzt werden. Auf dem Feſtland läuft die germaniſche Zeit ſchließlich aus in

die Machtentfaltung des fränkiſchen Reiches unter Karl dem Großen. Aus dem Schoße des Germanentums werden Nationen geboren. Im 8. Jahrhundert kommt für die weſtgermaniſchen Stämme des Feſtlandes zuerſt der zuſammenfaſſende Name „deutſch" („thiodiſk", von „thiod" = Volk) in Gebrauch. Er geht bald in das allgemeine Volksbewußtſein über und prägt in Sprache und Muſik ſeinen eigenen Ausdruck. Hier ſetzen wir wieder ein.

H. J. Moſer, Geſch. d. dt. Muſ., Bd. 1 (erſtmalig 1920); Müller-Blattau, Die Tonkunſt in altgerm. Zeit (in „Germ. Wiedererſtehung" 1926, her. v. H. Nollau); derſ., Muſik. Studien z. Altgerm. Dichtung (V. f. Literaturwiſſ. u. Geiſtesgeſch., Jg. 3, 1926, S. 536 ff.); R. Eichenauer, Muſik und Raſſe (1932, 2. A. 1937); R. Sonner in „Die Meiſter der Muſik" (1936, her. v. H. Gerigk); F. Metzler, verſch. Abhandlungen in „Muſik und Volk", Jg. 2–4; zuſammenfaſſend Müller-Blattau, Germaniſches Erbe in dt. Tonkunſt (1938).

Beiſpiele: Sch. 17 (Sommerkanon).

Bilder und ſprachliche Beiſpiele: A. Heusler, Die altgerm. Dichtung (im Hdbch. d. Lit. Wiſſ.).

Die Muſik des deutſchen Mittelalters

Bis zum Tod Luthers und Senfls

Das Erbe der Vorzeit

Spielmannskunſt und Volkslied

Der norwegiſche König Harald der Geſtrenge ſpricht vor ſeiner letzten Schlacht (1066) folgende Stegreifverſe:

Wir ſchreiten vor im Schlachthaufen
Der Brünne bar wider blanke Schneiden ...

Dann aber gefallen ihm die einfachen Klänge nicht. „Dieſes Geſätze iſt nicht gut gedichtet, machen wir ein beſſeres:

Kriechet nicht im Krachen des Kampfſtrahls, ſo befahl es
Die Hild der Falkenhalde, hinter die Schutzlinden! ..."

Das geht ins Kunſtreiche und Künſtliche, verlangt perſönliche Begabung und Formung. Es iſt der Hofton der nordiſchen Skalden aus frühmittelalterlicher Zeit. W. Danckert hat erſtmals gezeigt, wie dabei auch die Weiſengeſtalten ſich ändern. Merkwürdig verſchränkte Tetrachorde (Viertonreihen) beſtimmen an Stelle des Quintraums die Melodie. Bis nach Island und bis ins eſtniſche Volksepos Kalewipoeg (Danckert, S. 8 und 11) dringt dieſe Skaldenmelodik vor.

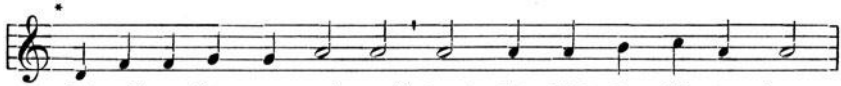
Im deutſchen Volke aber iſt an der Schwelle des Mittelalters die alte Weiſengeſtalt und die Tätigkeit des Sängers nach wie vor lebendig. Einzelne Menſchen, ganze Sippen bewahren die Überlieferung und den Vortrag alter Geſänge. Um das Jahr 790 trifft Liudger auf dem Landgut einer Matrone in Oſtfriesland den alten Bernlef, „den die Nachbarn ſo gern hatten, weil er umgänglich war und ſich gut darauf verſtand, die Taten der Alten und die Kämpfe der Könige zur Harfe vorzutragen". — Gewiß ſind ein Teil der mittelalterlichen Fahrenden, der Mimen, Hiſtrionen, Jongleure wirklich Erben der Mimen und Pantomimen des klaſſiſchen Altertums. Aber man

hat ihnen gegenüber bisher das Fortleben der germaniſchen Überlieferung in Volksſängern wie Bernlef und brauchtümlichen Spielgruppen allzu gering geachtet. Zum älteſten Geſchlecht der Spielleute gehören jene „Springer und Tänzer", die in Gruppen aus nahe gelegenen Orten kommen, um Schautänze aufzuführen, in denen meiſt noch ein Reſt alten Kulttanzes ſich birgt. Schwerttänze, einfache mimiſche Spiele ſind dabei genannt.

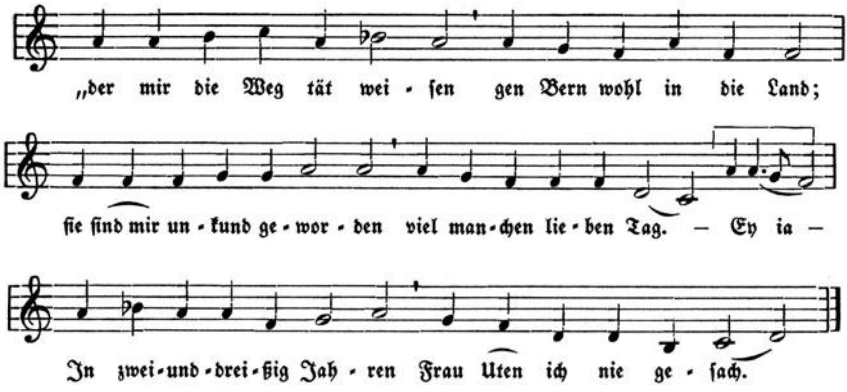
Es gibt alſo im Volke, unberührt von jenem fremden Einfluß, eine Überlieferung, die das Erbe der alten Lieder und Spiele pflegt. Ihre Hauptträger ſind die Spielleute und beſondere Perſönlichkeiten und Gruppen des bäuerlichen Volkes. Die Heldenlieder, die ſie ſangen, ſind freilich erſt am Ende des Mittelalters aufgeſchrieben worden. So lange lebten ſie in der ſchriftloſen Überlieferung des Spielmanns und des Volkes. Als erſtes das jüngere Hildebrandslied, das uns in den Bizinien von Rhau (1545) mit zugefügter Oberſtimme erhalten iſt.

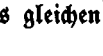
In der Wortform meldet ſich ein neuer geſchichtlicher Einſchlag: der Reim. Die Kirche und die landfremden Spielleute hatten ihn eingeführt; er wirkt in die Weiſe hinein. Auf eine Langzeilenmelodie, ſo fanden wir oben, wird das alte Heldenlied abgeſungen; wir kennen die Formel der An- und Abzeile, wiſſen aber nicht mehr um die mannigfaltigen Veränderungen aus dem Gehalt des einzelnen Verſes heraus. Hier, im jüngeren Hildebrandslied, erfaſſen wir ſolche Abwandlungen; zugleich aber iſt mit dem Endreim ein neues Formgeſetz eingezogen.

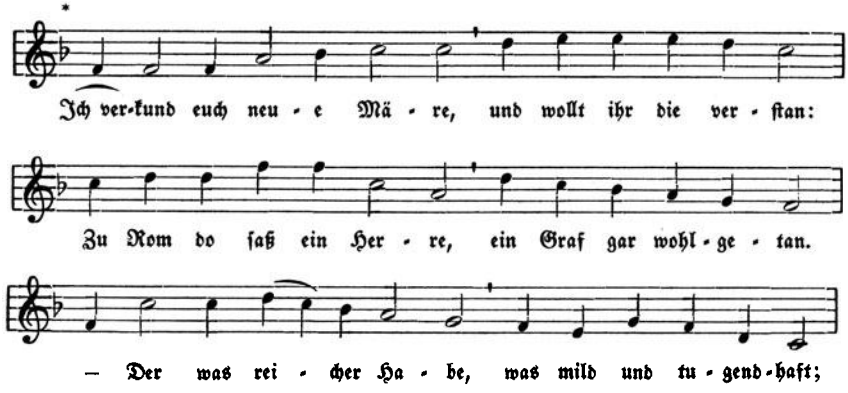
Der Spielmann ſetzt die beiden Langzeilen, die durch den Reim verbunden ſind, nun auch melodiſch zueinander in Beziehung. Wir erwarten den formelhaften Grundriß d—a : a—d, wie ihn etwa Anfangs- und Schlußzeile zeigen; finden aber, daß die erſte Langzeile auf der Quint offengehalten iſt, ihre Anſchlußzeile alſo auf a, nicht mehr von d aus beginnt. Der Schluß der zweiten Langzeile ſinkt nicht ins d, ſondern nur in den terzverwandten Schlußton f. Beruhte die Tonart des Ganzen bisher auf d, ſo wendet ſie ſich (b bei „weiſen"!) nun nach f. Wir ſpüren, trotz des Beginnens auf f, hinter der dritten Langzeile noch den alten Grundriß — doch da biegt der Schluß in den untern Ganzton c aus, ein Einſchub klärt dieſes c als dem Tonartkreis von f zugehörig, die Schlußzeile führt mit bezeichnender Veränderung der Anzeile endgültig in den Hauptton d zurück, nicht ohne den Schluß durch einen kleinen Schnörkel noch eigens zu betonen. Das iſt Handwerk des Spielmanns.



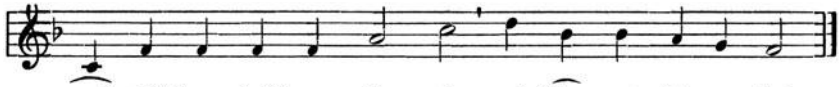
* Die nach jeder Zeile folgende Viertelpauſe iſt hier weggelaſſen.



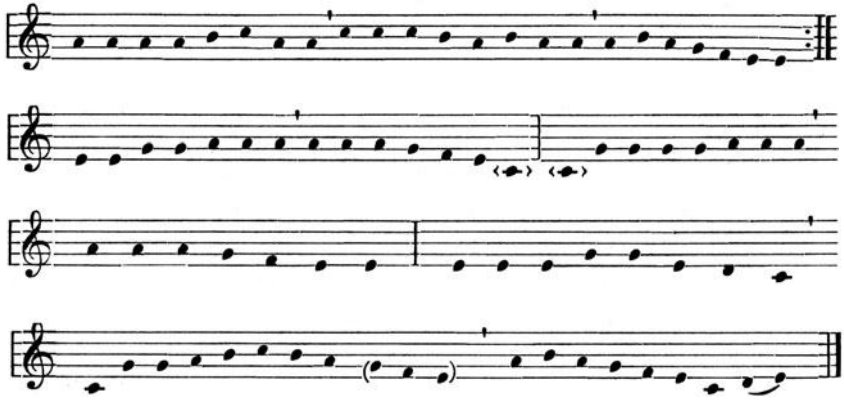
Solcher Art mögen die Lieder geweſen ſein, die den zum Leſen beſtimmten deutſchen Heldenepen des Mittelalters zugrunde liegen. Aber auch neue Lieder entſtehen in der gleichen Art, wie jenes Lied vom „Grafen von Rom", die Heimkehrerſage aus der Kreuzzugszeit. Die erſte Drucküberlieferung iſt 1510, der Text hat ſich danach faſt unverändert im Volk erhalten. Die Weiſe ſtammt aus niederländiſcher Überlieferung. — Auch hier iſt, auf f aufgebaut, der alte Grundriß der Langzeile (Anzeile f—c', Abzeile c'—f) noch deutlich ſpürbar, und zugleich jene vom Reim her beſtimmten Handwerksmittel des Spielmanns. Wieder iſt die erſte Langzeile auf der Quint offengehalten. Die neue Anzeile erhält hier eine in dieſem Weiſen-Typus ſehr häufige Fallform: obere Oktav-Terz (f'—a). Die dritte Langzeile biegt in die Unterquart (= Oberquint) aus; die letzte hat den ganz einfachen Grundriß. Die Hebigkeit der Zeilen iſt bald eben als bald zugeſpitzter als  ausgeprägt — zwei verſchiedene Erſcheinungsformen des gleichen Sachverhalts.



* Die nach jeder Zeile folgende Viertelpauſe iſt hier weggelaſſen.



Genug der Beiſpiele — die weiteren ſuche man auf in dem Balladen-Band der „Deutſchen Volkslieder" (ſiehe Lit.-Verz.). Die „Erlöſung vom Galgen" (Nr. 22,3), der „Herr von Braunſchweig" (Nr. 23), der „Herr von Falkenſtein" (Nr. 21), der „Abendgang" (Nr. 19) ſind aus dem d-Typus, das Lied vom „Schloß in Öſterreich" (Nr. 24), die Ballade „Kerenſtein" (Nr. 18) ſind aus dem f-Typus zu verſtehen. Eine andere Weiſengeſtalt hat die Ballade von der „Frau von Weißenburg" (Nr. 30). Da wird in einfach urtümlichem Sprechton der Hauptton d umkreiſt; der Grundriß iſt c—e—c—d, der höchſterreichte Ton die Quint a. — Unter fremdem Einfluß kirchlicher Melodien ſteht die Ballade vom Tannhäuſer (Nr. 15). Das große 13zeilige Lied vom Herzog Ernſt aber (Nr. 10) mag ſeine einfache Grundgeſtalt und deren ſpielmänniſche Verwandlung in einer Skizze des Grundriſſes offenbaren. Zuerſt fügen ſich zwei Anzeilen vor die Abzeile, in der Mitte nur eine: 3 + 3 | 2 + 2 + 3; das bedeutet melodiſch: Stollen a a e, a a e | Abgeſang a e(nach c!), a e; [c!] a(nach e) e. Die Tonart ſteht auf e; ſie hat ihren Hauptton in a. Von der phrygiſchen Kirchentonart auf e (ſ. u.), die ihren Mittelpunktston in h hat, iſt ſie völlig verſchieden. Die Haupttonarten bleiben die auf d und f.



Nicht nur in den Liedern, ſondern auch in vielen anderen Zügen lebte die Überlieferung der alten Sänger nach, zumal wenn die Spielleute im hohen Mittelalter in den Dienſt von Fürſten und Rittern traten. Reiche Gaben wurden geſpendet, Gewänder, Pferde, Gold. Doch hören wir auch wieder,

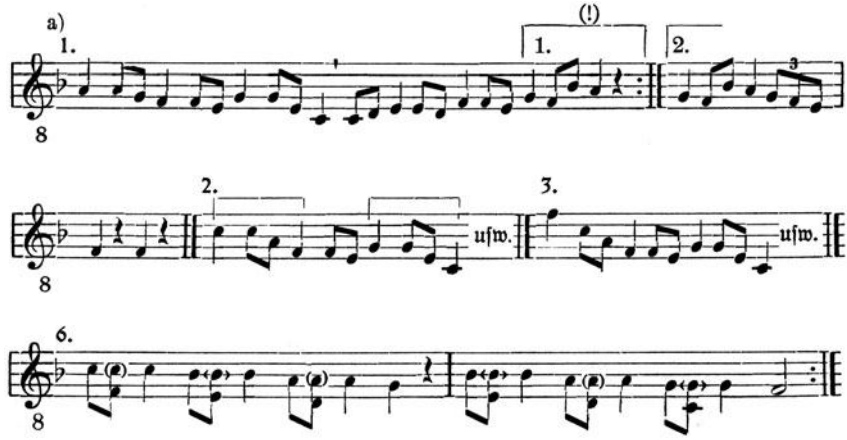
daß der Spielmann getragene Kleider zum Lohn nimmt, daß er sich im Wirtshaus mit Trank und Speise entlohnen läßt, daß man ihn ohne „gabe noch spise" wegschickt.

Die Hauptmenge der Fahrenden aber galt, wohl wegen ihrer unehrlichen Herkunft und ihrer Unseßhaftigkeit, als ehr- und rechtlos. Der weltlichen Macht waren sie verdächtig und unerwünscht. Sachsenspiegel und Schwabenspiegel gestehen ihnen bei erlittenem Unrecht nur eine Scheinbuße zu. Glücklich der, dem es gelingt, einen festen Dienst zu bekommen und seßhaft zu werden. Er ist der „Unehrlichkeit" entronnen.

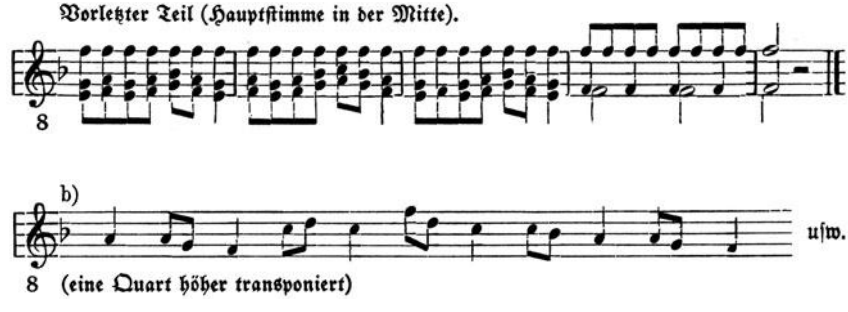
Der Kirche waren die Spielleute als Träger der alten heidnischen Lieder und heimischen Brauchtums, als Anführer zu rein weltlicher Fröhlichkeit verdammenswert. Sie sind des Teufels Diener, Sünde ist es, ihnen etwas zu geben. Vom Tisch des Herrn sind sie ausgeschlossen. Erst als sie sich zu Bruderschaften zusammentun und sich einem weltlichen Herrn als Pfeiferkönig unterstellen, beginnt ihr Aufstieg. Das Konzil zu Basel (1431 – 37) gesteht ihnen endlich ihre kirchlichen Rechte „wie andern Christenleuten" zu.

Und doch sind die Spielleute aus dem mittelalterlichen Volksleben nicht wegzudenken. Sie sind die eigentlichen Träger der Volksmusik. Überaus reich ist ihr Instrumentenvorrat. Das Hauptinstrument für Lied und Tanz, immer wieder abgebildet, ist die Fiedel; die kleine Dreiecksharfe und die aus dem arabischen Kulturkreis eingeführte Laute treten dazu. — Von den Rohrblattinstrumenten der Schalmeien- (Pommern-) Familie kommt ihnen der Name „Pfeifer". Wo aber Pfeife und Trommel zusammen genannt werden, da ist entweder die Einhand-Langflöte oder die Querpfeife gemeint. Zuoberst stehen Trompeter und Pauker. Sie wahren als Feldtrompeter und Heerpauker ihre Sonderstellung bis ins 19. Jahrhundert hinein. Noch 1795 läßt J. E. Altenburg den „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst" drucken. Den untersten Rang nehmen die Volksinstrumente oder „Lumpeninstrumente", wie man sie später nannte, ein: die Drehleier mit den mitklingenden Baßsaiten und der ebenfalls bordunierende Dudelsack mit seinem kleinen Bruder, dem Platerspiel.

So muß es also auch rein instrumentale Tanzweisen gegeben haben. Aber aufgeschrieben sind nur wenige. Den bezeichnendsten Aufbau zeigen die Teilmelodien eines Tanzes aus einer englischen Handschrift des 13. Jahrhunderts (a). Die kunstlose Mehrstimmigkeit des Schlusses ist ganz volkstümlich und zwingt zur Annahme, daß auch alles übrige aus dem Stegreif so oder mit Liegetönen (f, c) gespielt wurde. Den Anfang einer deutschen Spielmannsweise aus einer italienischen Handschrift des 14. Jahrhunderts fügen wir zum Vergleich hinzu (b). Auch alle nun folgenden Tanzlieder konnten rein instrumental ausgeführt werden.



(NB. Bei der Wiederholung werden die eingeklammerten Noten geſpielt.)



(eine Quart höher transponiert)

Um dieſe Tanzlieder recht zu verſtehen, müſſen wir ſie im Zuſammenhang mit dem Brauchtum betrachten. — Immer noch, wie in altgermaniſcher Zeit, ſind die großen Feſte des Jahreslaufs und die großen Lebensfeſte die Anläſſe für gemeinſames Lied und „Umgang". Der Beginn des Frühlings wird durch „Austreiben des Winters" gefeiert. Das Lied „So treiben wir den Winter aus" iſt der ehrwürdigſte Ausdruck dieſes Brauchs. Was dabei ſichtbarlich dargeſtellt wird, iſt ſicher noch Reſt eines alten kultiſchen Spiels. — Aber auch der Streit zwiſchen Winter und Frühling in der Form des Streitgeſprächs wurzelt noch in germaniſchem Brauchtum. Die eben genannte Melodie war ein klarer d-Typus; die Weiſe zu „Heut iſt ein freudenreicher Tag" ſteht auf f.

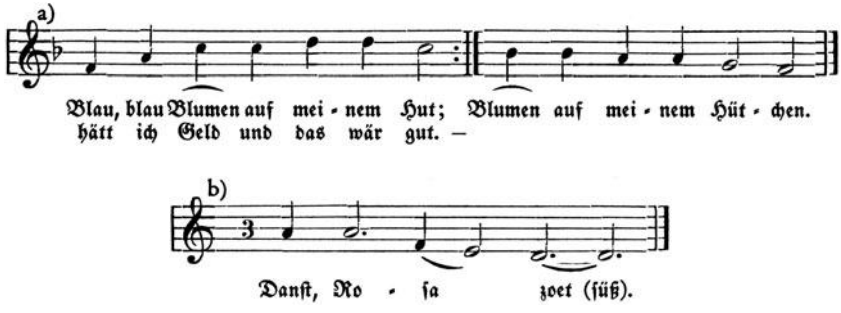
Im Jahreslauf ſchließt ſich daran die Feier des erſten Mai, des erſten Grün in Wald und Feld. In feſtlichem Zuge wird die Maibraut, die geſchmückte Erde, herumgeführt. Ein kinderliedhaftes Kehrreimlied iſt uns aus

Süddeutſchland dazu überliefert (Weiſe bei Böhme, Geſch. d. Tanzes II, Nr. 27):

Gut Henichen up dem Scheiterweg ſaß
— Fahr in den Meien, fahr in den Meien! —
bis daß es ſchier erfroren was
— So fahren wir aus dem Meien,
aus dem Meien (in) die Roſen! —

Eine beliebte Form treffen wir hier zum erſten Male: der Textzeile folgt jeweils eine Kehrreimzeile, die zweite iſt ſogar gedoppelt!

Das Feſt der Sommerſonnenwende wurde durch Abbrennen großer Feuer und durch Tanz gefeiert. Hier haben die Anſingelieder der Kinder, die Holz zum Sonnwendfeuer ſammeln, älteſtes Brauchtum bewahrt: „Da kommen wir gegangen mit Spießen und mit Stangen." — Der zweite Brauch iſt der des Kranz- oder Roſentanzes; wir treffen ihn bald nur am Sonnwendfeſt, bald den ganzen Sommer hindurch. Eine Kinderliedweiſe aus f klingt dazu auf (a). Für das niederländiſche Lied (b), von dem wir ebenfalls nur den Kehrreim geben, iſt der d-Typus und der Dreiertakt bezeichnend.



Die Mittwinterzeit iſt die letzte große Feſtzeit des Jahres. Das Winterſonnwendfeſt iſt ein Feſt der Sonne und der Fruchtbarkeit. Die Sonne wendet ſich aus dem fernſten Stande wieder der Erde zu. In der ſchneebedeckten Erde aber ſchaffen die Kräfte des Fruchtens; in ihnen erneuert ſich das Jahr. Nun verſtehen wir die alte Sitte, die noch im 12. Jahrhundert vom Niederrhein berichtet wird. Ein Schiff auf Rädern wird durchs Land gefahren, mit Geſang und Tanz allenthalben empfangen. Die Nächte durch tanzen die Frauen den Reigen um das Schiff herum. Hier iſt ein altgermaniſcher Kultbrauch noch bewahrt, unſere Karnevalsumzüge ſind ein letzter Reſt. Die Weiſen ſind verloren.

In ſolchen Zeiten werden an heiligem Ort gemeinſame Tänze ausgeführt. Der Platz, auf dem die chriſtlichen Kirchen nachmals errichtet wurden, iſt

ein ſolcher. Deshalb hören wir ſtets von Tänzen an Kirchen und auf Kirchhöfen. Die Kirchenherrſchaft hat ſie bekämpft und konnte ſie doch nicht ausrotten. Darum fabelte ſie Abſchreckungsſagen dazu — und hat uns ſo das älteſte Tanzlied erhalten.

Am Julabend des Jahres 1020 tanzen zu Kölbigk Burſchen und Mädchen auf dem Kirchhof während des Gottesdienſtes. Zum Tanz wird ſelbſt Ava, die Tochter des Prieſters, durch Wibekin und Merswind aus der Kirche gelockt. Bovo ordnet den Reigen, Gerlef führt ihn an und beginnt das Lied, das in lateiniſcher Übertragung ſo wiedergegeben wird (ich ſtelle eine alt- und eine neuhochdeutſche Übertragung dazu):

Equitabat Bovo per silvam frondosam
ducebat sibi Merswinden formoſam.
Quid stamus, cur non imus?

Red imo Bovo thuru wald gronen
Furi imo he forde Meriswith thie ſconen
Wat ſtad wi? wi ne gad wi?

Sprengte Bovo durch den Wald den grünen,
Vor ſich führt' er Merswind die ſchöne.
Bleibt nicht ſtehn, laßt uns umgehn!

Der Bau dieſer Strophe entſpricht nordiſchen Balladenſtrophen und findet ſich auf deutſchem Gebiet ſeit der Mitte des 12. Jahrhunderts in weltlicher Frühlyrik. Auch für England bezeugt der bereits genannte Giraldus Cambrenſis noch im 12. Jahrhundert volkstümliche Tanzlieder mit Kehrreim.

Wie mag die Weiſe dazu gelautet haben? Wohl kinderliedhaft, wie bei den Zauberſprüchen, auf c' d' c' a. Und wenn wir ſie nach dem Vorbild ausgeformterer Lieder zu Quintfällen (c'—f) erweitern, ergibt ſich überraſchend genug die Weiſengeſtalt der altfranzöſiſchen Singfabel „Aucaſſin und Nicolete" (Inſelbücherei Nr. 14), die eine der wenigen Erzähllliedweiſen aus der verwandten franzöſiſchen Überlieferung des Mittelalters iſt.

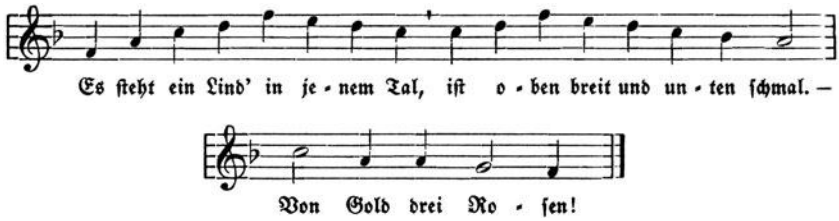
Bleiben noch jene Tänze und Tanzlieder, die nicht unmittelbar an einen Jahresfeſt-Brauch gebunden ſind. Alle ſchriftliche Überlieferung ſolcher Lieder iſt ſpät, vom Ende des Mittelalters. Aber zum lebendigen Gebrauch gehörte Schriftloſigkeit; wo aufgeſchrieben wird, iſt das eigentliche Leben des Liedes zu Ende. — Ein beſonderer Vorgang, der uns ſolche mittelalterlichen Lieder rettete, iſt die Verkehrung des Textes ins Geiſtliche. So blieb uns wenigſtens die Weiſe erhalten. Heinrich Loufenberg (geſtorben 1460 im Johanniterkloſter zu Straßburg) hat ein altes Tanzlied geiſtlich gewendet. Wir kennen den

rechten Text (ohne Melodie) aus dem Bauernland Dithmarſchen, Loufenberg hat uns die Weiſe bewahrt.

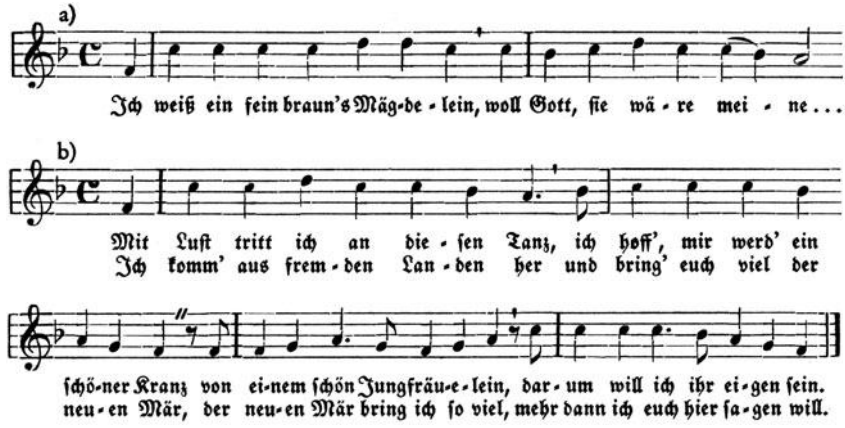
(L) Es ſteht ein Lind im Himmelreich,
Der blühen alle Äſte ....
— Gang Jeſu nach —

(D) Dar ſteit ein Lindbom in jenem Dal,
is bawen breit und nedden ſchmal.
— Van Gold dre Roſen —

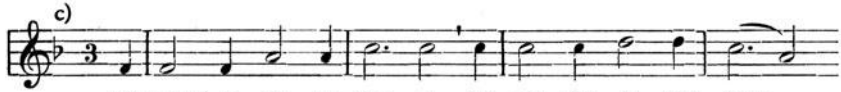
So etwa paſſen beide zuſammen:



Ein anderes dithmarſiſches Tanzlied, ein altes Lügen- und Rätſelmärchen, hat uns Rhau mit der Melodie (a) in ſeinen Bicinien erhalten. Es lautet in der Weiſe ganz ähnlich wie jener Kranz- und Abendtanz, der uns am Ende des Mittelalters geiſtlich und weltlich überliefert iſt (b). Das dritte Lied zu etwas veränderter Weiſe iſt jenes Kranzlied eines Fahrenden, das im Locheimer Liederbuch (ſ. unten) aufgeſchrieben iſt: Ich ſpring' an dieſem Ringe (c).



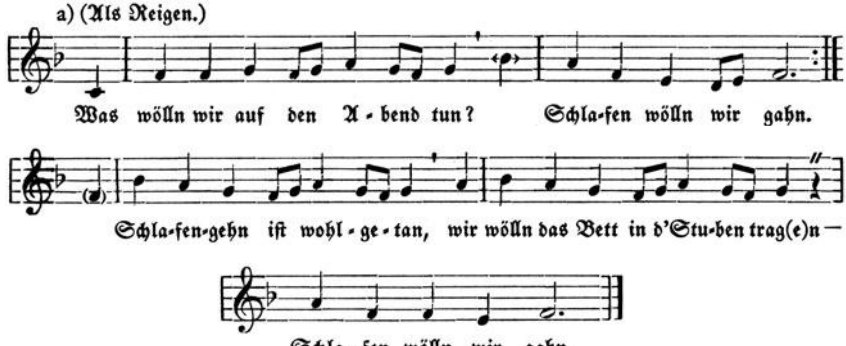
c)



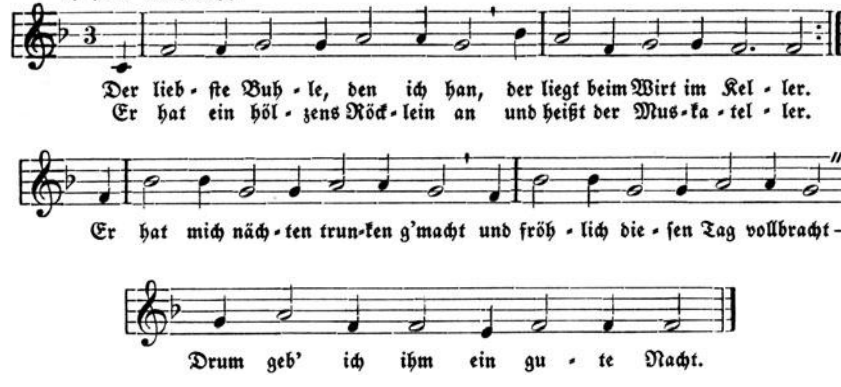
Einen wichtigen Unterſchied ſtellen wir erſtmals feſt: den des geſchrittenen und geſprungenen Tanzes. Die gleiche Weiſe kann im ebenen Schrittmaß oder im hüpfenden Dreiertakt, je nach Gebrauch, gegeben werden. Oft folgen beide als Vor- und Nachtanz, als Vortrab und Sprung aufeinander. Ein letztes Beiſpiel faßt das zuſammen.

Wir treffen die gleiche Weiſe zu einem ſchönen Abendtanz „Was wölln wir auf den Abend tun" und zu einem geſelligen Männerlied „Der liebſte Buhle den ich han", dem Preislied auf den Muskatellerwein. In einem Lautenbuch der deutſchen Hausmuſik des 16. Jahrhunderts ſteht ſie als Inſtrumentaltanz, in Vor- und Nachtanz ausgeſpielt. Zwei „Spielarten" alſo hat der gleiche Grundſtoff.

a) (Als Reigen.)



b) (Als Nachtanz.)



Wie groß der Umfang der mittelalterlichen Volksmuſik geweſen ſein muß, erfahren wir zuerſt aus den Verboten der Kirche. Seit dem 8. Jahrhundert wird immer wieder geeifert gegen die unnützen, ſchädlichen, unzüchtigen, teufliſchen — d. h. alſo gegen die brauchtümlichen und weltlichen Lieder. Im 13. Jahrhundert predigt Berthold von Regensburg ſcheltend gegen die weltlichen Lieder und deutſchen Bücher „die falſch ſind und unnütz". Aber Volkes Art läßt ſich nicht unterdrücken. Ein Jahrhundert ſpäter erfahren wir aus der Limburger Chronik von einer rechten Blüte des Volksliedes.

Die Ereigniſſe der Jahre 1336—1398 ſind da in knappen und kräftigen Strichen erzählt. Um die Eigenart eines beſtimmten Jahres oder einer Jahresfolge zu kennzeichnen, ſchildert der Schreiber die Kleidertracht, gibt an, was der Wein galt und welches Lied damals aufkam. Es waren alte ewige Themen der Volksgemeinſchaft, welche die Lieder beſangen. Und da ein Anliegen aller darin geſtaltet war, wurden die Lieder auch vom Volk aufgenommen und weitergetragen.

Um 1350 ſang man ein „neues Lied" von Freundestreue, „das war gemein zu pfeifen und zu trommeten und zu allen Freuden". Zur gleichen Zeit kam ein Lied in Umlauf auf eine Frau zu Straßburg, „die hieße Agnes und was aller Ehren werth". Es betrifft aber auch alle andern guten Frauen, ſetzt der Chroniſt hinzu. — 1357 und 1359 ſind es ernſte Rügelieder, die man „ſang und pfiff": „Mancher wähnt, daß niemand beſſer ſei denn he" und „Gott geb ihm ein verdorben Jahr, der mich macht zu einer Nonnen".

1360 aber ändert ſich auf einmal Sang und Spiel in ganz Deutſchland. „Item in diſem ſelben jare vurwandelten ſich dictamina unde gedichte in Duſchen lidern. Want man bit her lider lange geſongen hat mit funf oder ſes geſetzen, da machent die meiſter nu lider die heißend widerſenge, mit drên geſetzen. Auch hat ez ſich alſo vurwandelt mit den pîfen unde pîfenſpel unde hat ufgeſtegen in der muſeken, unde ni alſo gut waren bit her, als nu in iſt anegangen. Dan wer vur funf oder ſes jaren ein gut pifer was geheißen in dem ganzen lande, der endauc itzunt nit eine flige." Unſer Chroniſt nennt einige dieſer „Widerſänge", ſo z. B.: „Hoffen heldet mir daz leben" und „Miden, ſcheiden, daz dut werlich we". Und eines bringt er ganz: „Ich wel in hoffen leben vort." Das dreizeilige „Reſponſorium" beginnt mit dieſem Vers, dann folgen zwei zweizeilige Strophen, die immer wieder in jenen „Widerſang" einmünden. Weiſen ſolcher Art ſind uns erſt im Locheimer Liederbuch überliefert. Später, für 1374, erzählt er von einem ausſätzigen Mönch, der von allen Leuten ausgeſtoßen am Maine bei Frankfurt lebte. „Der machte di beſte lide und reien in der wernde von gedichte unde von melodien, daz dem niman uf Rines ſtraume oder in diſen landen wol gelichen mochte. Unde waz he ſang, daz ſongen die lude alle gern, unde alle meiſter,

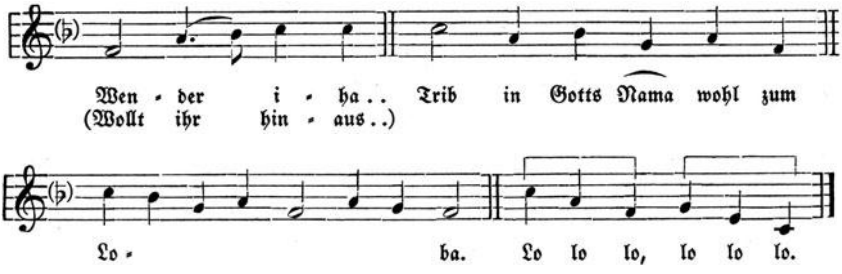
piſer unde ander ſpellude furten den ſang unde gedichte." So alſo kamen die Lieder ins Volk! Die Weiſen ſind uns auch hier nicht erhalten.

Erſt im 15. Jahrhundert beginnen die Aufzeichnungen von Volksliedweiſen. Heinrich Otter, ein Geiſtlicher aus dem Hegau, zeichnet ſich etwa 1442 fünf Liedmelodien auf (Codex St. Blaſien Nr. 77, jetzt Landesbibliothek Karlsruhe). Da ſteht ein Erzähllied auf ein Ereignis, das etwa zehn Jahre vorher geſchehen war, dann ein weltliches Lied auf den Jakobston, eine der bekannteſten geiſtlicheu Fahrtenmelodien, gedichtet, dann ein etwas künſtliches Gebildetenlied. Vor dieſe Lieder, welche die gangbarſten Gattungen vertreten, ſind zwei weltliche Volkslieder geſtellt und ausdrücklich mit dem Namen „Purengeſangk" und dem entſprechenden lateiniſchen Wort (Comedium) bezeichnet. Die Anfänge ſind „Wol uff, wir wellind iagen" und „Es taget in öſterriche"; die Melodien einfache Formungen im d-Typus.

Aber ſolche Melodieaufzeichnungen aus dem unmittelbaren einſtimmigen Gebrauch bleiben ſelten. Jenes Kranzlied, das ins Locheimer Liederbuch (1460) eingeſprengt iſt, gehört dazu. Ein Volksweiſenanhang im Roſtocker Liederbuch (1480) bringt die erſte Weiſe zu „Laß rauſchen" (Nu wol hen, lat ruſchen). — Aber wichtiger für die Erhaltung war noch, daß die Liedmelodien vom Locheimer Liederbuch an als Kernweiſen für einen mehrſtimmigen Satz verwandt wurden. Die kunſtvolle Bearbeitung zwingt zum Aufſchreiben; ſo wurden uns „Der Wald hat ſich entlaubet" im Locheimer, im Glogauer Liederbuch das „Schloß in Öſterreich" und „Elslein, liebſtes Elslein" u. a. m. erhalten. Als dann nach 1500 gar der Notendruck beginnt und jene vierſtimmigen Sätze in großen Sammlungen erſcheinen (ſ. unten), da werden zwei, die wir ſchon nannten, zu rechten Sammelbecken für das alte Lied: der zweite Band von Forſters Sammlung (1540) und Rhaus Vizinien (1545).

In dieſer letzteren Sammlung iſt neben dem Hildebrandslied das urtümlichſte Stück mittelalterlicher Volksmuſik überhaupt verzeichnet: ein Appenzeller Kuhreihen. So wie er da in der textloſen Hauptſtimme notiert iſt, ſang man ihn noch vierhundert Jahre ſpäter. So mag man ihn auch vierhundert Jahre früher geſungen haben. Denn er beſteht moſaikartig aus lauter Rufzeilen urtümlicher Art, in einer F-Tonart, der man das b wohl nachträglich zugeſetzt hat. Denn ſonſt iſt die übermäßige Quart (f—h), die wir erſtmals in jener isländiſchen Weiſe und ſpäter in den Tonverhältniſſen des Alphorns feſtſtellten, für ſolche Weiſen die Regel. Ein paar herausgelöſte Beiſpiele nur: die Anzeile f—c', den Anruf zum Treiben, den Schlußruf (c'—f) und einen ſilbiſchen Doppelruf, der nur das Gerüſt gibt (c'—f; g—c). Er ähnelt merkwürdig im Grundſtoff jener engliſchen Spielmannsweiſe, die wir oben abdruckten. — Solche „Rufe" haben ſich außer bei den Hirten nur noch in unſern Nachtwächter-Rufen erhalten, für die H. J. Moſer (Tönende Volksalter-

tümer, S. 38 ff.) treffende Beiſpiele gibt. Wieder ſtießen wir auf ein Stück ungeſchichtlicher Muſik, in welchem Erbe der Vorzeit erhalten iſt.



Dies Erbe, das doch die innerſte Wurzelkraft unſerer Muſik bildet, iſt bisher in der Betrachtung der deutſchen Muſik des Mittelalters zu kurz gekommen. Und doch hilft erſt ſeine Ergründung zur rechten Erkenntnis der fremden und gegenſätzlichen Kräfte, die nun von außen her zu wirken beginnen. Im Kampf mit ihnen erſtarkt und entfaltet ſich die deutſche Muſik des Mittelalters.

W. Danckert, Altnordiſche Volksmuſik (Die Muſik, 1937); Deutſche Volkslieder mit ihren Melodien, 1. und 2. Bd. Balladen (her. v. Dt. Volksliedarchiv, ſeit 1935); H. J. Moſer: Die Ballade (in Martens „Muſikal. Formen in hiſtor. Reihen", Bd. 3); F. M. Böhme, Geſchichte des Tanzes in Deutſchland (1886); J. Handſchin, Über Eſtampie und Sequenz (Z. f. Muſ. Wiſſ., Jg. 12/13).

Die Muſik der chriſtlichen Kirche. Das geiſtliche Lied in deutſcher Sprache

Von Karl dem Großen wird berichtet, daß er die alten Heldenlieder ſammeln und aufſchreiben ließ. Es iſt dies nichts weiter als ein Zeichen, daß ihre Überlieferung zu ſchwinden drohte. Denn übermächtig war mit dem Chriſtentum ein neues Muſikreich vom Süden heraufgedrungen, das in allem den ſchärfſten Gegenſatz zur altheimiſchen Überlieferung bedeutete: der gregorianiſche Choral. Karl der Große war es, der dieſem römiſchen Kirchengeſang mit Feuer und Schwert zur Herrſchaft verhalf. Im Kreiſe ſeines Hofes ſetzte überdies eine Wiederbelebung des Geiſtes und der Sprache der Antike ein; ſie verſtärkte, was an antiken Reſten in jenem Kirchengeſang ſteckte, ohne ſelbſt in der Muſik entſcheidend einzuwirken.

Die Goten hatten als erſte unter allen Germanen das Chriſtentum angenommen, wohl durch Berührung mit chriſtlichen Nachbarvölkern. Aber das Eigene iſt ſtark; neben Wulfilas Bibelüberſetzung (ca. 370) hören wir von

Predigt und Kirchengesang in gotischer Sprache. Im Frankenlande nahm das Volk den griechischen Ruf „Kyrie eleison" als Kern seines Singens an; bei den Ostgermanen ist der gleiche Ruf in vandalischer Mundart überliefert: Troja armes (Herr erbarme dich!).

Den Westgermanen kam das Christentum vor allem durch die Berührung mit römischem Wesen nahe. Im Bruderkampf der Franken gegen die Alemannen erfolgt 496 Chlodwigs entscheidendes Gelöbnis. Und ein halbes Jahrhundert später setzt die Bekämpfung des „Heidentums" durch die Staatsgewalt ein. — In dieser Zeit beginnen bei den rechtsrheinischen Stämmen (Alemannen, Ostfranken, Thüringern, Bayern) Glaubensboten aus Irland und Schottland ihre Arbeit. Nicht Mönche sind das, sondern reisige Männer aus edlem Geschlecht. Sie predigen in der Sprache des Landes, gründen ihre Niederlassungen an von Natur geheiligten Orten, auf Inseln, an Flüssen und Quellen. Sie fördern die Bebauung des Landes, so daß sie das Volk noch heute als Bauernpatrone verehrt. Ihre Buchmalerei verwendet germanische Symbole und Ornamente. So muß hier auch ein vorrömisch-christlicher, germanischem Wesen entsprechender Gesang gepflegt worden sein, dem wir manche Eigenheit mittelalterlicher deutscher Kirchenmusik verdanken. Die großen Musikklöster des frühen Mittelalters, vor allem St. Gallen, wo die Sequenzen entstanden, Freising, wo das althochdeutsche Petruslied aufgezeichnet wurde, sind Gründungen dieser Iroschotten.

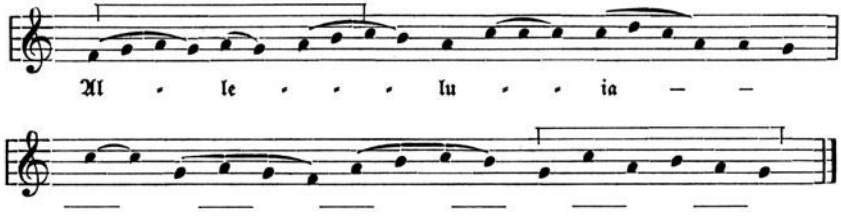
Vernichtet wurden diese Ansätze einer arteigenen christlichen Gottesverehrung durch Wynfrith-Bonifatius, der Mitteldeutschland in zehnjähriger zäher Arbeit (722—732) der römischen Kirche unterwirft. Karl der Große vollendet dies Werk durch die barbarische Unterwerfung der Sachsen und durch die nicht minder barbarische Austilgung allen christlichen Kirchengesanges, der nicht nach dem Muster des von Gregor I. geordneten Gesangs der römischen Kirche war. Römische Sänger werden herbeigerufen, die schmiegsame Choralmelodie einzuprägen und heimisch zu machen. An der erzwungenen Übernahme und der inneren Durchdringung zeigen sich die ersten selbständigen Äußerungen germanisch-deutschen Musikgeistes.

Denn diese Nordländer vermochten keineswegs (so bemerkt der Italiener Johannes Diaconus in Gregors I. Lebensbeschreibung spöttisch) diesen „süßen Gesang" unverderbt zu bewahren, „teils aus Leichtfertigkeit (weil sie Eigenes in die gregorianischen Gesänge einmischten), teils wegen ihrer natürlichen Wildheit. Denn mit ihren mächtigen Leibern und dem Donnergeräusch ihrer Stimmen können sie die süße Weise in ihrer Besonderheit nicht wiedergeben. Die barbarische Wildheit ihrer Säufergurgeln läßt sie die milde Weise mit Holpern und Stolpern und Schreien ausführen, wie wenn ein Lastwagen vom Berg über Stock und Stein hinabpoltert. Das verwirrt und betäubt die Sinne der Zuhörenden, statt ihnen wohlzutun."

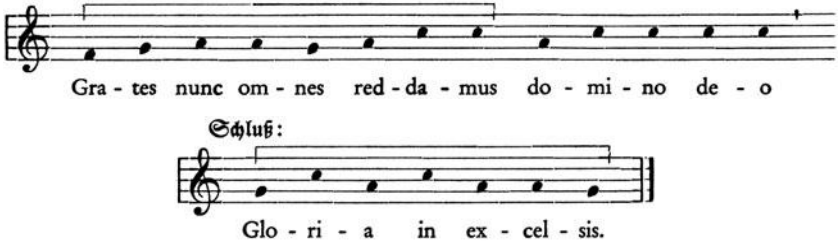
Hier iſt, in dem Spott des Landfremden, germaniſch-deutſches Weſen treu bezeichnet. Die Prieſter und Mönche ſingen den Choral holprig, alſo rhythmiſch ſchwer wuchtend, wie ihre eigenen alten Lieder. Ihr Heulen und Schreien iſt nichts anderes als das kraftſtrotzende Klangreich ihrer eigenen Sprechweiſe. „Verwirrend" und „betäubend", magiſch wirkt ſo der Geſang, wie die Lieder der Vorzeit. Und das Wichtigſte: ſie flechten Eigenes „leichtfertig" ein, d. h. ſie bilden den Choral nach Art ihrer Geſänge ſelbſtſchöpferiſch um.

Nun verſtehen wir, wie Sequenz und Tropus entſtanden — die erſten neuen Formen des deutſchen Mittelalters, in denen Eigenes und Fremdes ſich ſo merkwürdig durchdringen. Die freiſten und reichſten Teile des Chorals waren die Alleluja-Melismen. Aber ſie waren wortlos. Für den Sänger germaniſchen Stammes aber ſind Wort und Weiſe untrennbar verbunden. Freiſchwebende Tonreihen ohne Wort kann er nicht behalten. — So erzählt Notker, ein Mönch in St. Gallen (geſt. 912), ſelbſt in der Vorrede zu ſeiner Sequenzenſammlung. Im nordfranzöſiſchen Kloſter Jumièges bei Rouen ſcheint man erſte Verſuche gemacht zu haben, dieſen Übelſtand zu beſeitigen, indem man Text unterlegte. Ein von dort vor dem Einfall der Normannen geflohener Mönch bringt um 860 dieſe Verſuche nach St. Gallen. Notker löſt die Aufgabe völlig; dem Rat ſeines Lehrers Iſo folgend, ſetzt er durchweg unter jede Note eine Silbe.

a) Ein Alleluja:



b) Die daraus entwickelte Sequenz. Anfang:



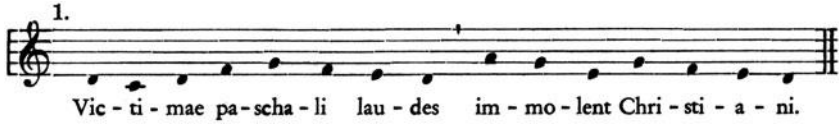
Das kurze Beiſpiel einer Sequenz auf Weihnachten zeigt den Vorgang. Jeder Ton hat ſeine eigene Wortſilbe angeſogen. Schwer und wuchtend iſt

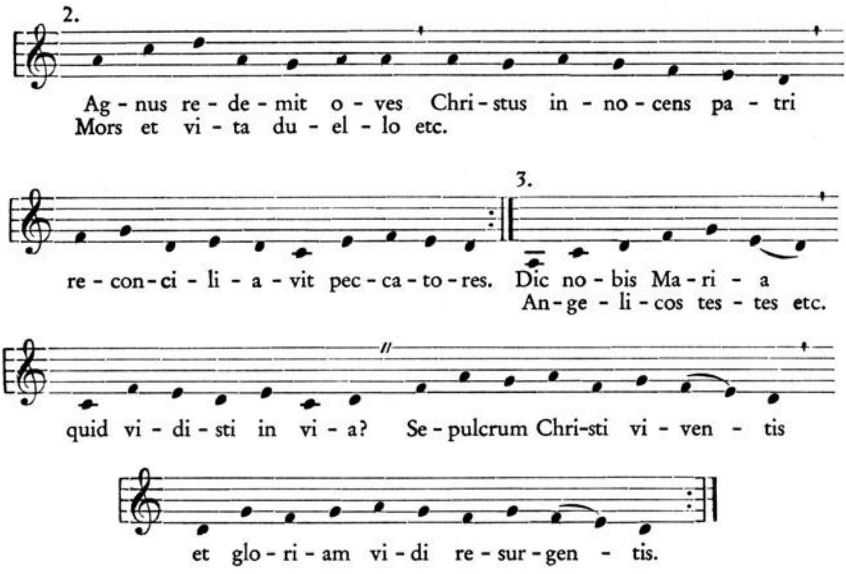
jetzt der Gang der Melodie. Als erſte in ſich geſchloſſene Zeile iſt aus der gregorianiſchen Weiſe der Aufſtieg in die Quint herausgeſchnitten. Der herabſchwebende Schluß aber iſt geſtrafft durch den Ruf „Gloria in excelsis". — Von hier aus führt der Weg weiter. Der Zuſammenhang mit dem Alleluja wird mehr oder weniger preisgegeben. Nach dem Vorbild der griechiſchen und iroſchottiſchen Hymnen werden die Silben ohne Rückſicht auf Länge und Kürze gezählt, einander entſprechende Verſe haben gleiche Anzahl von Silben und Hebungen. Die Sprache bleibt der natürlichen Satzfügung nahe, daher der Name „Proſa" für Sequenz. Die Form aber, die im Rahmen ſtraffer und einmaliger Anfangs- und Schlußſtrophen wechſelnd gebaute Zwillingsſtrophen aufeinander folgen läßt, gibt der Sequenz die Richtung auf den ſelbſtändigen „Leich".

Noch ſind Eigenes und Fremdes gemiſcht. Aber es iſt bezeichnend, daß einige Forſcher aus manchen Tonfolgen und den Schlüſſen der Notkerſchen Sequenzen an Schweizer Hirtenrufe und Alphornweiſen gemahnt wurden. Viel allgemeiner noch iſt damit der heimiſche Grundſtoff erſpürt, der ſich an entſcheidenden Stellen der Melodien vordrängt: der Quintanſtieg einer Anzeile, der ſtraffe Quint- oder Quartfall des Schluſſes.

Die weſtliche, franzöſiſche Sequenz hat weder den Aufbau, noch dieſe Eigenart mit der deutſchen gemein. Sie ſtrebt einer möglichſt gleichmäßigen Strophenfolge und eingeebnetem Metrum zu. Dieſer Art ſind die wenigen Sequenzen, die die Kirche heute noch im Gottesdienſt geſtattet, z. B. „Dies irae, dies illa" und „Stabat mater". Die Fülle der deutſchen Schöpfungen wurde bis auf eine einzige getilgt, die Oſterſequenz Wipos, des Hofkaplans Konrads II. (bis 1050). Hier iſt der Grundſtoff deutlich erkennbar: die Fallzeile a—d bringt immer wieder durch. Die erſte Großzeile (1.) umſingt d, dann folgt a—d; die erſte Zwillingsſtrophe (2.) umſingt a, dann folgt a—d, dann mit Ausbiegen zum untern Ganzton der Abſchluß.

Am merkwürdigſten iſt der nun folgende Wechſel zum dramatiſchen Zwiegeſpräch (3). Es beginnt ganz pentatoniſch, die Antwort iſt in zwei Fallzeilen a—d gegeben. Die letzte, hier nicht wiedergegebene Zwillingszeile ſchließlich iſt in a, a—d und dem abſchließenden c (d) —a—d angelegt. Wir werden den gleichen Grundſtoff in dem erſten geiſtlichen Lied deutſcher Sprache wiederfinden. Daß der Schöpfer der Sequenz aus ihm formte, beſagt nicht, daß das Lied „aus der Sequenz" entſtanden ſei. Aber die Sequenz verdankt ihm ihre Volkstümlichkeit und Dauer.





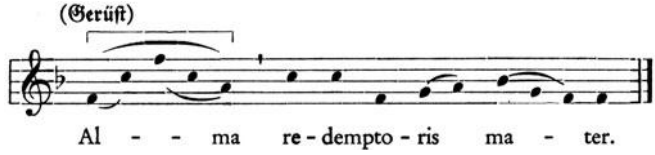
Auch der Tropus, deſſen Schöpfung dem Mönch Tuotilo, einem St. Galler Zeitgenoſſen Notkers, zugeſchrieben wird, iſt Beſeitigung wortloſer Melodien durch neue Texte. Doch waren ähnlich wie bei der Sequenz ſchon vorher Erweiterungen und Einſchübe verſucht worden; möglicherweiſe waren das jene „psalmi plebeji", welche die Kirche verbot. Hier bleibt anders als bei der Sequenz dem Neuen immer der Charakter des Einſchiebſels, zu einer ſelbſtändigen muſikaliſchen Form kann es ſich nicht entwickeln. — An zwei Punkten wird dennoch das Heimiſche deutlich. Für die Melodik: Ekkehard IV. berichtet, daß Tuotilos Tonreihen deshalb von beſonderer Süßigkeit (für deutſche Ohren!) geweſen, weil ſie auf der Rotta erfunden worden ſeien. Für die Wortprägung: auch hier iſt die Wechſelrede das lebendige und zeugende Element. Der Oſtertropus beginnt mit der Frage des Engels „Wen ſuchet ihr?"; die drei Frauen antworten. „Er iſt nicht hier" fährt der Engel fort, die Frauen preiſen das Wunder — dann wird aus dem neugedichteten und komponierten Tropus in die überlieferte gregorianiſche Melodie eingelenkt.

Gedrängter und doch reicher ſind andere Gattungen, in denen die Deutſchen damals neuſchöpferiſch wurden. Die Hymnen entſtammten dem Volksgeſang; zumindeſt wird berichtet, daß Ambroſius, der Biſchof von Mailand (geſt. 397) für ſeine in einem volkstümlichen Versmaß abgefaßten Hymnen Volksweiſen benutzt habe. Die Melodien ſind einfach, rein ſyllabiſch, ebenſo einfach das Metrum und der Strophenbau. Die Singweiſe iſt an den Text gebunden, alle Strophen haben die gleiche Melodie. Iſt es nicht, als ob verwandtes

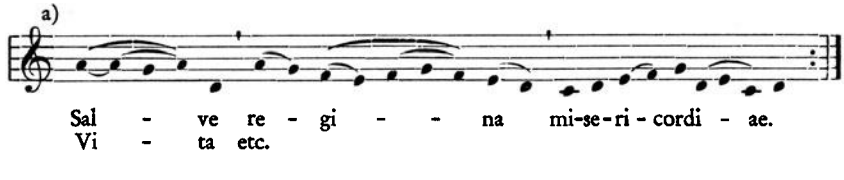
Melodiengut in dem Adventshymnus „Veni redemptor gentium" an den Tag komme?

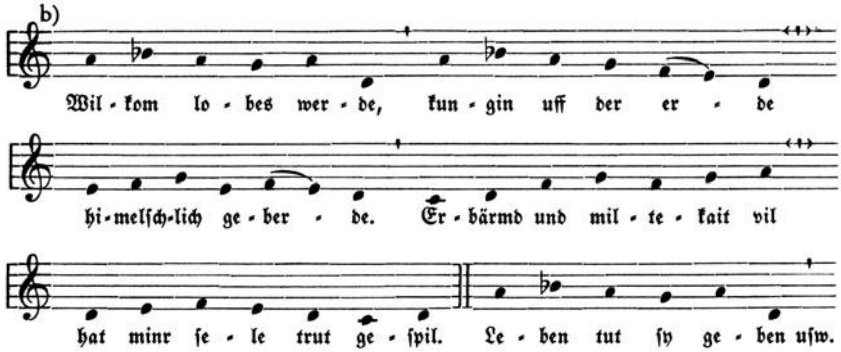
Sie ſtanden alſo der deutſchen Art nicht ſo fern wie jene freiſchwebenden Alleluja-Melismen; ihre Eindeutſchung hat ſpäter die ſchönſten Blüten des geiſtlichen Liedes (bis zu Luther) hervorgebracht. Ein Deutſcher, Rhabanus Maurus, Erzbiſchof von Mainz (geſt. 856) iſt der Schöpfer des Pfingſtgeſangs „Veni creator spiritus". Die erſten Verdeutſchungen ſtammen aus dem 12. Jahrhundert. Und doch brachte der im Hymnus aufkommende Reimvers auch jenen Umſchwung und jene Verarmung in der deutſchen Dichtung, die wir an Otfrieds „Kriſt" (um 860) feſtſtellen. Der achtſilbige vierhebige Vers (jambiſcher Dimeter genannt) wird nachgebildet. Freilich ſprengt das deutſche Sprachgefühl dennoch die klappernde Folge des Stark – Schwach. Auch hier alſo ein Mittelding zwiſchen fremdem Muſter und heimiſcher Gewöhnung.

Bleibt noch die Gattung der Antiphonen, die wiederum ein Deutſcher um eigene Schöpfungen gemehrt hat: Hermann der Lahme im Kloſter Reichenau (1013 – 1054), aus altem ſchwäbiſchem Grafengeſchlecht. Das Marienlied „Alma redemptoris mater" iſt ganz in der Melodiegeſtalt des f-Typus geformt. Gleich der Anfang zeigt die charakteriſtiſchſten Tonfälle f—c', f'—a, c'—f. Selbſt das Melisma alſo iſt aus vertrautem Melodiegut geformt.



Auf d ſteht ſeine Marienantiphone „Salve regina", in deren beginnender Zwillingszeile mit gleicher Melodie (a) auch die Form der Sequenz ſpürbar iſt. Die weiteren Verſe aber prägen melodiſche Gegenſätze in den einander entſprechenden Zeilen; eine reiche und freie Form entſteht. Ein Beiſpiel der Eindeutſchung aus dem 15. Jahrhundert zeigt, wie der Dichtermuſiker Heinrich Loufenberg den vertrauten Grundſtoff durch die deutſche Sprache noch deutlicher zeilenweiſe herausarbeitet (b). Noch einmal wiederholt ſich hier der Vorgang, der einſt zur Schaffung der Sequenz geführt hatte: aus melismatiſchen Tonfolgen entſteht ein ſilbiſch ſtraffer, ſtrophiſch gegliederter Leich.





Das alſo iſt das erſte Ergebnis. Wohl hat der gregorianiſche Choral die deutſche Muſik aufs ſtärkſte befruchtet. Aber gerade die Auseinanderſetzung mit ihm, der Kampf gegen das Artfremde, die Durchdringung mit heimiſchem Gut hat dieſe erſte Blütezeit abendländiſcher Muſik heraufgeführt. Die Nationen beginnen ſich zu ſcheiden. Franzöſiſch-weſtliche Art beginnt ſich gegen die deutſche abzuheben; Englands Sonderart iſt einſtweilen ſchwer erkennbar; Italien ſteht ganz zurück. Nun gilt es Eigendeutſches zu ſchaffen. Die erſten geiſtlichen Volkslieder in deutſcher Sprache entſtehen. In ihnen bricht das Urheimiſche völlig durch; deutſche Frömmigkeit ſchafft ſich ihren eigenen Ausdruck.

Schon die Zeitgenoſſen bezeugen, daß dieſe Lieder deutſches Eigengut ſind. Bernhard von Clairvaux (1091 – 1153) bedauert in einem Brief an Biſchof Hermann von Konſtanz, daß, als er die deutſchen Gegenden verlaſſen, das „Chriſt uns genade" aufhörte und niemand mehr „Rufe" ſang. Denn das Nachbarvolk habe keine geiſtlichen Volkslieder in ſeiner, der romaniſchen Sprache. Gerhoh, Propſt zu Reichenberg, berichtet in ſeiner Pſalmenerklärung von den Kreuzfahrern des Jahres 1148. Chriſti Lob wird in Liedern der Landesſprache geſungen, beſonders von den Deutſchen, deren Sprache in höherem Maß geeignet iſt zu gemeinſchaftlichem Singen.

Jener Brief nennt zugleich den Kern der geiſtlichen Lieder: Chriſt uns genade. Es iſt die deutſche Rufzeile, die an die urſprünglich griechiſchen Rufe „Kyrie eleiſon" und „Chriſte eleiſon" allgemach angewachſen war. – Zur Zeit Karls des Großen hören wir nur erſt davon, daß das Volk „Kyrie eleiſon" ſingt. Dieſe Antwortzeile aus der Allerheiligenlitanei, die von den Gläubigen bei den Bittprozeſſen geſungen wird, trat an Stelle altheidniſcher Rufe, deren Spuren uns verloren ſind. – Die Sprache war griechiſch, nicht lateiniſch wie die übrige Kirchenſprache. Zudem ſang man den Ruf als Zeile nach Art des germaniſchen Verſes: Kýrie eléiſòn. Nur die Deutſchen gaben der Zeile dieſes Schrittmaß, die Franzoſen ſangen Quirielle, die Slawen Krles.

Daß dieſe Rufzeile wirklich neben Heidniſch-Germaniſches trat und es erſetzte, beweiſen die Beſchlüſſe eines Salzburger Synodalkonzils von 799. Bei der Bittprozeſſion (nach Art eines alten „Umgangs"), die jeden Montag, Mittwoch und Freitag in der Faſtenzeit gehalten wird, ſoll das Volk ohne koſtbaren Kleiderſchmuck, leichtfertigen Geſang und weltliches Spiel (heidniſcher Brauch!) einherſchreiten. Auch ſollen ſie lernen, ihr Kyrie eleiſon nicht mehr *ſo bäuriſch* zu rufen wie bisher, ſondern beſſer. — Die Kapitularien Karls des Großen und Ludwigs des Frommen verordnen für Sonn- und Feſttage: Das Volk ſoll am Vorabend ſowie am Sonntag ſelbſt nicht auf den Kreuzwegen und Gaſſen ſtehen und ſich mit Erzählen, Tanzen und weltlichem Singen die Zeit vertreiben, ſondern zur Kirche kommen und beim Hin- und Zurückgehen ſein Kyrie eleiſon ſingen. Auch ſollen die Hirten dieſen Ruf ſingen beim Ein- und Austreiben des Viehs.

Langſam dringt er in alle Lebensbereiche des alten Brauchtums ein; er wird geſungen bei Totenfeiern und als Reiſeſegen, als Bitte und Dank und endlich als Kampfruf. So heißt es im Ludwigslied (881) von der Schlacht bei Saucourt:

Ther cuninc reit cuono, ſanc liot frono,
Joh allê ſaman ſungun: Kyrie eleiſon.

Langſam wachſen deutſche Rufzeilen an. „Chriſte keinado" tritt neben Kyrie eleiſon. In dem Bericht über die Kreuzpredigt Bernhards von Clairvaux wird erzählt, daß in der Rheingegend das Volk gerufen habe:

Chriſt uns genade — Kyrie eleiſon — die heiligen alle helfen uns.

Bald führen dieſe Rufzeilen ein ſelbſtändiges Volkliedleben. Ein Zeitgenoſſe erzählt in knappen und lebendigen Verſen von der Schlacht auf dem Marchfeld zwiſchen Ottokar und Rudolf (1278). Als die Heere gegeneinander rücken, beginnt der Biſchof von Baſel mit lauter Stimme den Ruf:

Sant Mari muoter unde meit,
al unſriu not ſi dir gekleit.

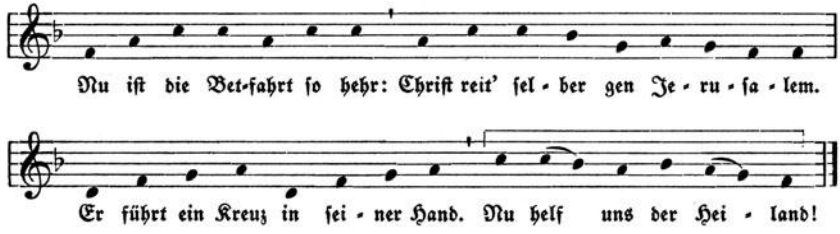
Der gleiche zweizeilige Ruf iſt für die Schlacht von Akkon berichtet.

Im gemeinſamen Geſang der Kreuzfahrer war, wie viele Zeugniſſe beſtätigen, die Rufzeile „Nu helff uns das heilig grab!" am gebräuchlichſten. Sie wird zum Keim der einfachſten dreizeiligen Form des Kreuzfahrerliedes:

In Gottes Namen fahren wir,
ſeiner Genaden begehren wir
— ſo helf uns der heilig geiſt (das heilig grab) —
(Kyrieleiſon)

Das anhängende Kyrieleiſon, das urſprünglich Kern und Ausgangspunkt war, gab der ganzen Liedgattung den Namen: Leis.

Die abgeſchloſſenſte Wachstumsform iſt ſchließlich die vierzeilige Strophe. Sie faßt in völliger Einfachheit, keiner Ergänzung bedürftig, das ganze Anliegen des Singenden zuſammen. Eine vierzeilige Weiſe ſingen die Geißler im Jahre 1349; die letzte Zeile offenbart als ſelbſtändiger Ruf den melodiſchen Kern, den auch die Hirtenrufe zeigten: die Quint-Fallzeile c'—f.



Von der Bewegung der Geißler hören wir 1260 zum erſtenmal. Nach einer Weisſagung des Joachim von Fiore ſollte damals die Endzeit beginnen. Für ſie galt es ſich vorzubereiten durch Selbſteinkehr und tätige Buße. — Es war die erſte große Laienbewegung des deutſchen Mittelalters, zunächſt von Italien und ſeiner religiöſen Erneuerung durch den heiligen Franz (1226 geſt.) beeinflußt. — Noch einmal flammt 1349 die Bewegung, nun ohne fremden Anlaß, auf. Der Schwarze Tod und große Erdbeben erregten die Gemüter als Vorzeichen des nahen Endes. Wieder tun ſich die Männer, vor allem im Elſaß, in Weſtfalen, am Niederrhein, zuſammen zu gemeinſamer Fahrt. In geordneter Prozeſſion ziehen ſie von Ort zu Ort. Alle tragen eine altüberlieferte Kultkleidung: weiße Mäntel und ſpitze Hüte (auf die ein rotes Kreuz geheftet iſt). Sie ſingen alte Fahrtenlieder, die uns ein Chroniſt (Hugo von Reutlingen in ſeinem „Chronikon" 1347 und 1349) ſogar mit den Weiſen überliefert.

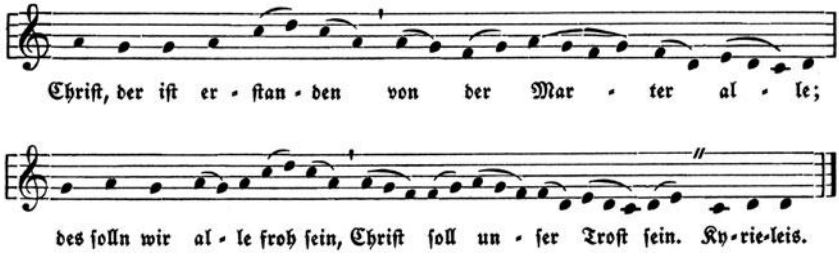
Die erſte teilten wir oben mit: der einfache Aufbau in An- und Abzeile, im Raum f—c und d—a leuchtet unmittelbar ein. Ganz ähnlich lautet die zweite, die mit jenem älteſten zweizeiligen Ruf beginnt. Und die dritte iſt eine Kehrreimform, wie wir ſie zum alten weltlichen Schreittanz auch feſtſtellten. Hier ſind zwei alte Rufe der Kern: „Kyrie eleiſon" und „Globet ſis du Maria", ihr Tonfall e'—a bzw. a—d. Noch ein vierter Fahrtenleis iſt ohne Melodie gegeben.

Im Orte angekommen, zogen die Geißler zur Kirche, doch nicht in ſie hinein, ſondern auf einen Platz bei der Kirche. Den Oberkörper entblößt, warfen ſie ſich in einem weiten Kreis zu Boden. Jeder tat durch ſeine Gebärde kund, womit er geſündigt hatte; der Meiſter ſchritt vorbei, ſchlug ihn mit der Geißel und löſte ihn durch Abſingen eines Spruches. Nun beginnt ein Umgang mit Kniefall und Geißeln — eine faſt gottesdienſtliche Verrichtung mit feſten

Brauchformen, voll tiefen Ernſtes und unmittelbarer Bildhaftigkeit. Die Weiſen, die dazu geſungen wurden, ſind einfache leirige Formeln nach Art unſerer älteſten Liedſprüche. Zur großen Bitte aber gehören drei weitere zweizeilige Rufe. Der erſte geht auf jene erſte Formel; der zweite, der von den Schrecken jener Zeit ganz unmittelbar ſpricht, mündet in den ganz allgemeinen Anruf der dritten. Zu dieſen Formeln werden im ganzen 135 Verſe geſungen!

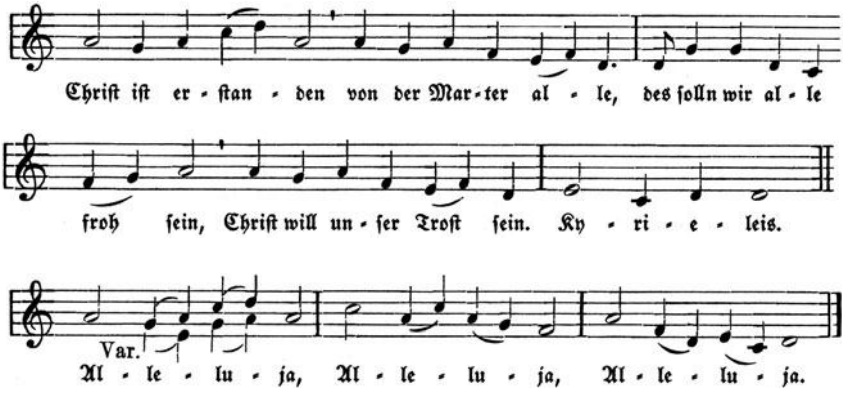
Nicht nur der geſchichtliche Vorgang iſt wichtig, ſondern auch, daß wir hier wie durch einen ſchmalen Spalt hineinſchauen in einen gewaltigen Vorrat geiſtlicher Volkslieder und ihren lebendigen Gebrauch. Er iſt nicht erſt im 14. Jahrhundert entſtanden; aber in dieſem Jahrhundert treffen wir zum erſtenmal auf eine wenn auch ſpärliche ſchriftliche Überlieferung. — Es iſt kein Zufall, daß die älteſten deutſchen geiſtlichen Lieder, deren Gebrauch im Volke bezeugt iſt, ſich den großen Jahresfeſten zuordnen. Sie treten hier an die Stelle alter heidniſcher Jahreslauflieder, deren Fortleben im außerkirchlichen Volksbrauch wir oben aufzeigten. So gilt es auch bei dieſen Liedern neben der Weiſe zu beſchreiben, wo und wie ihr Ort im Leben des Volkes war.

In einer Kloſterneuburger Handſchrift vom Anfang des 14. Jahrhunderts ſteht dieſe erſte Faſſung des Liedes „Chriſt iſt erſtanden". In zwei Wiener Handſchriften des 13. Jahrhunderts (der Schilderung einer Oſterfeier und eines Oſterſpiels) iſt die erſte Zeile erwähnt, das Lied alſo bereits als bekannt vorausgeſetzt. Hier, in der Kloſterneuburger Handſchrift, iſt die Oſterprozeſſion beſchrieben. Während der Klerus unter dem Abſingen des „Tedeum" zum Chor zurückkehrt, ſingt das Volk: Chriſt der iſt erſtanden!



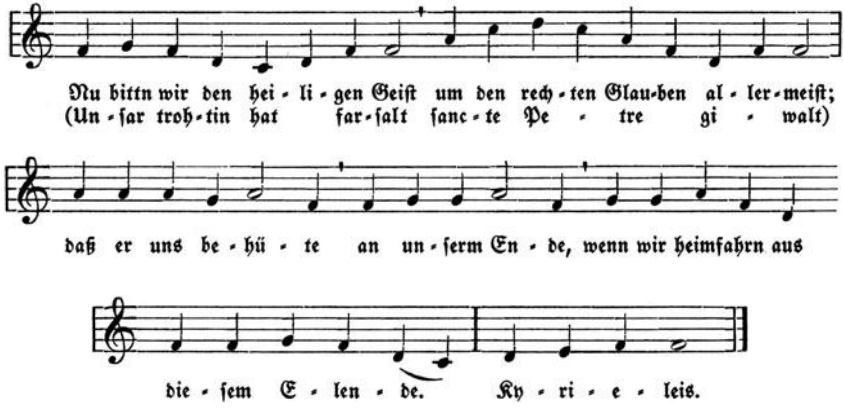
Die Weiſe iſt in linienloſen Neumen aufgezeichnet. Einfache Handbewegungen liegen dieſer Schrift zugrunde, deutbar nur für den, der die Weiſe und ihren Grundriß ſchon kennt. Der Strich (Virga) iſt das Zeichen für einen Ton, der Punkt daneben bedeutet den Tiefton; zwei Töne aufwärts, auf eine Silbe geſungen, meint der Podatus, die Clivis zwei abwärts in gleicher Weiſe. Dreitönig abwärtsführend (ein Ausgangs-, zwei Tieftöne) iſt der Climacus, ſeine Umkehrung (in unſerm Lied nicht vorhanden) der Scandicus. Das iſt alles! Die Tonhöhe iſt nicht feſtgelegt, auch der Rhythmus nicht. So könnten wir die Weiſe nicht entziffern, kennten wir nicht aus unſerm geiſtlichen Volkslied den Grundriß. Wir übertragen danach und erkennen mit Staunen, daß (von den kleinen Verzierungen abgeſehn) eine einzige Doppelzeile (a : a—d) zugrunde liegt. Der Schlußton wird aufgebogen und das Kyrie anhangsweiſe angefügt.

Die uns geläufige Faſſung hat den Rhythmus geſtrafft, das Bild der Melodie entziert und vereinfacht; die zweite Anzeile aber hat (wie in jenem erſten Geißlerlied) etwas veränderte Geſtalt bekommen. Ein vollgültiger Vierzeiler iſt entſtanden. Eine zweite Strophe reiht ſich ſpäter an, und ein Alleluja-Anhang, der drei Rufzeilen urbildlich aneinanderreiht: eine, die nur das a umſingt, eine, welche die Quint c′—f und eine, welche die Quint a—d ausſingt.



Schon immer war an unſerer Weiſe die pentatoniſche Fügung (c d c a g!) aufgefallen; ſie deutete auf hohes Alter. Das zweite Feſtlied iſt unſerer Weiſe darin nah verwandt; es iſt das Pfingſtlied „Nu bitten wir den heiligen Geiſt". Der beginnende Zweizeiler wird auch zur Weiſe des 1. Geißlerliedes geſungen. Aber der Vergleich zu unſerem Lied zeigt, um wieviel perſönlicher und kräftiger die rein pentatoniſche Anzeile wirkt. Neu und eigentümlich iſt auch die Bildung der dritten Zeile aus zwei Kurzzeilen und das ſtarke

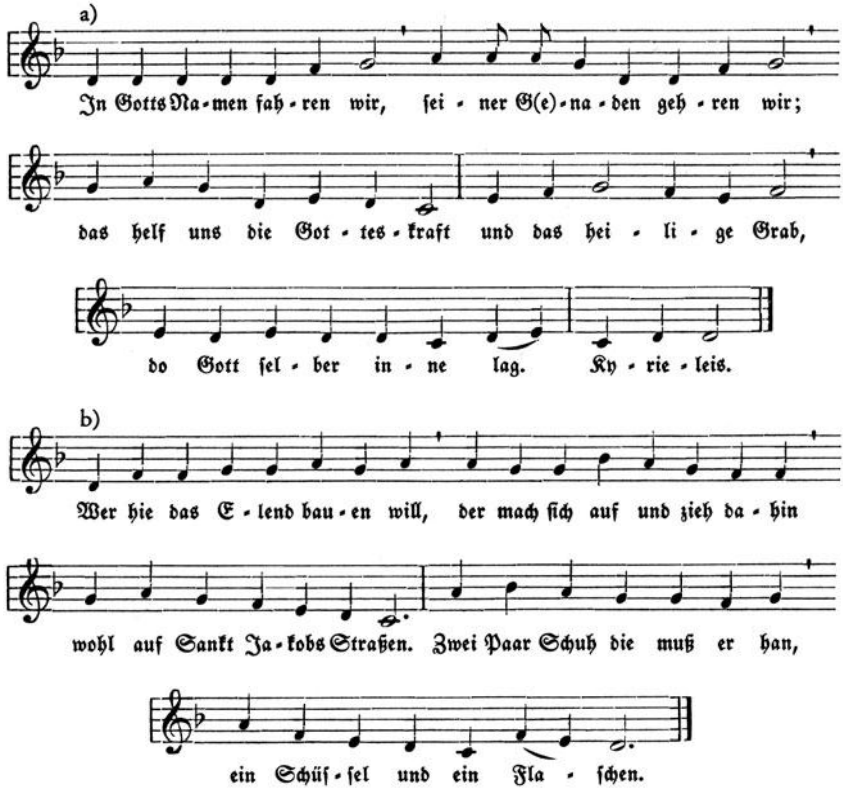
Herunterbiegen der letzten Zeile nach d c, von wo aus erſt das Kyrieleis den Schlußton f erreicht.



Wann das Lied aufkam, iſt nicht zu ermitteln; Berthold von Regensburg nennt es in einer ſeiner Predigten als muſterhaft und allbekannt. Die Weiſe ſelbſt aber läßt ſich zurückverfolgen bis zu jenem althochdeutſchen Petruslied, das in einer Freiſinger Handſchrift aus der Wende vom 9. zum 10. Jahrhundert aufgezeichnet iſt. Denn als ich die Weiſe aus den gleichfalls linienloſen Neuem entzifferte, zeigte ſie ſich jenem Pfingſtlied urverwandt; nur daß die bezeichnende Doppelung in der dritten Zeile fehlte.

Ein letztes Beiſpiel noch. Für Aachen wird die mittelalterliche Sitte berichtet, daß in der Chriſtnacht ſich die Herren Schöffen in der Gerichtsſtube ſammelten und dann in die Münſterkirche zogen. Nach dem Evangelium ſtimmte der Schöffenmeiſter folgendes alte Lied an, welches vom Chor fortgeſungen wurde: „Sei willekommen Herre Chriſt, der du unſer aller Herre biſt.“ Eine zu jenem Bericht überlieferte Doppelzeilenmelodie wird durch eine Erfurter Handſchrift des 14. Jahrhunderts zum Vierzeiler ergänzt. Der Grundriß der Melodie iſt einfach: d—a, c'—f (wie im erſten Geißlerlied); g—c, d. Sie iſt in den Niederlanden noch lange im Volk geſungen worden, in Deutſchland iſt ſie verklungen.

Von Fahrtenliedern war oben ſchon die Rede. In ihnen erneuern ſich die alten Umgangslieder der heidniſchen Zeit, die uns verloren ſind. Der dreizeilige Kern von „In Gottes Namen fahren wir“ war oben ſchon beſchrieben. Die Volksüberlieferung kennt das Lied meiſt als Vierzeiler; in ſtärker erweiterten Formen kommt es in mehrſtimmigen Sätzen am Ende des Mittelalters vor. Wir ſtellen, um die innige Verwandtſchaft darzutun, das zweite allgemeine Fahrtenlied des Mittelalters, das Lied der Jakobspilger, dazu.

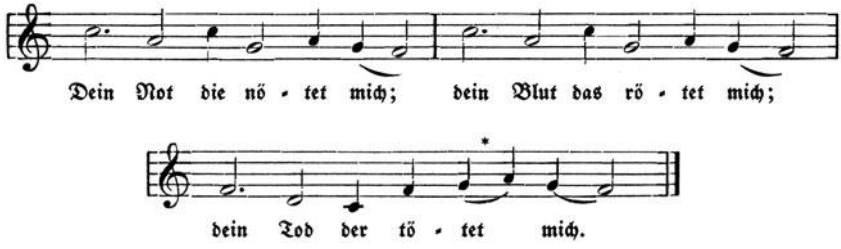


Vom 14. zum 15. Jahrhundert wächſt dann die Überlieferung raſch an. Wie „Chriſt iſt erſtanden" vom Volk in die Oſterſequenz „Victimae", ſo wird „Gelobet ſeiſt du Jeſu Chriſt" in die Weihnachtsſequenz „Grates" hineingeſungen. Das Volk hat ſeine eigenen Feierlieder. Aus der deutſchen Myſtik ſtammt „Es kommt ein Schiff geladen" mit ſeiner altertümlichen Weiſe aus d. Daneben ſteht das traulich-volkstümliche Gut der Weihnachts-Wiegenlieder, die nur Deutſchland hat: „Joſeph, lieber Joſeph mein" oder „In dulci jubilo, nun ſinget und ſeid froh" oder der „Quempas" (= Quem pastores laudavere; Den die Hirten lobten ſehre). An Oſtern hört man im Volke allenthalben das etwas ſpöttiſch-feierliche „O du armer Judas". Alle dieſe Lieder gehen aus f.

Immer wieder ſtießen wir auf Wechſelrede, in der Sequenz, im Tropus, im Weihnachtslied. Das führt von ſelbſt zu den geiſtlichen Volksſpielen des Mittelalters. Es iſt unbeſtreitbar, daß die Liturgie und ihre Geſänge, vor allem die Sequenzen, die Bildung und Entwicklung dieſer Spiele beeinflußt

haben. Aber der Kerngedanke, Heiliges ſichtbar darzuſtellen, entſtammt, wie wir ſahen, germaniſcher Überlieferung. Dem Buch von R. Stumpfl über die „Kultſpiele der Germanen als Urſprung des mittelalterlichen Dramas" verdanken wir es, daß wir dieſen letzteren Zuſammenhang nun klarer ſehen. Die Weiſenüberlieferung erhärtet ihn.

Im Oſterſpiel iſt es vor allem die Krämerſzene, die altvolkstümliche Wurzeln hat. Im Weihnachtsſpiel das „Kindelwiegen" und das Drehen des Sternes, vielleicht auch das Königsſpiel (um Herodes). Ein Spielkreis, der mit den Paſſions- und Oſterſpielen zuſammenhängt, ſenkt am deutlichſten ſeine Wurzeln in altgermaniſche Zeit herab: die Marienklage. In der reichen Überlieferung ſolcher Marienklagen aus dem geſamten deutſchen Sprachgebiet löſt ſich ein Klageſpruch als beſonders altertümlich heraus:



* Aus einem größeren Melisma verkürzt.

Im Schlußgeſang der Trierer und Alsfelder Marienklage, die in ein ganzes Paſſionsſpiel eingebaut ſind, ſpringt gar eine Strophe auf, die völlig im epiſchen Maß der deutſchen Spielmanns-Dichtung gebaut iſt (G. E., S. 78). Der Grundſtock iſt beiden Liedkreiſen gemeinſam.

Im weltlichen und geiſtlichen Lied in deutſcher Sprache hat das deutſche Mittelalter ſeine gewaltigſte künſtleriſche Tat vollbracht. Nicht die Mehrſtimmigkeit iſt es, die der einfachen Klarheit und Gliederung des romaniſchen Bauſtils entſpricht, ſondern die ſchlichten und kraftvollen Zeilenbögen dieſer Lieder. Ihnen verdanken deutſches Volkstum und deutſche Kunſt ihre Kernkraft bis an die Schwelle der Gegenwart.

H. Beſſeler, Die Muſik des Mittelalters (in „Handbuch der Muſikwiſſenſchaft, her. v. E. Bücken); Müller-Blattau, Das dt. Volkslied (1932); derſ., Zu Form und Überlieferung der älteſten dt. geiſtl. Lieder; derſ., Die deutſchen Geißlerlieder (Z. f. Muſikwiſſ., Jg. 17); derſ., German. Erbe, S. 47 ff. (m. Beiſp.).

Beiſpiele: in den genannten Werken und Sch. 3 (Tropus), 4,5 (Sequenz), 6 (Victimae paschali laudes), 25 (zweites Geißlerlied).

Bilder: MiB S. 30 ff.

Die Musik des Rittertums. Vom Minnesang zum Meistergesang

Die Entstehung des ritterlichen Standes ist ein entscheidend neuer Einschlag im mittelalterlichen Deutschland. Das alte germanische Volksheer war durch das Lehnswesen in eine neue militärische Ordnung umgewandelt worden. Sie bildete die Grundlage des neuen Standes, der fest auf Grund und Boden, körperlich aufs feinste geschult, freudig Welt und Leben bejahend, dem mönchischen Ideal der Kirche das Gegenbild gegenüberstellte. Als Ausdruck und Schmuck dieses Daseins entstand eine neue Kunst, die wir als „Minnesang" zu bezeichnen gewohnt sind. Doch trifft der Name nur ein Teilgebiet.

An der Ausbildung der eigentümlich ritterlichen Kultur sind alle christlichen Nationen Europas beteiligt. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit bildete sich in den Kreuzzügen aus; der Welt des Islam gegenüber begann sich das christliche Rittertum als eine Einheit zu fühlen. Ein ideales Ziel verband sie, losgelöst vom gemeinen Bedürfnis des Tages. Neue Formen der Höflichkeit und der „Ritterlichkeit" bilden sich; Ehre, Treue, gemessene Haltung, Beherrschung ungestümer kriegerischer Wildheit sind die neuen Tugenden. Das alte germanische Ideal des Helden ist in verfeinerte, höfische Form gegossen.

Auch die Verehrung der Frau war einst ein Grundzug altgermanischen Lebens gewesen. Jetzt aber wird sie unter dem Einfluß der kirchlichen Marienverehrung zur hohen Minne des Rittertums. Das ist eine geschichtlich einmalige Form; nicht auf Erfüllung der Liebe kommt es an, sondern auf Erfüllung der Form. Auch hier wird vom Ritter edler Anstand, Zucht, Beherrschung der natürlichen Triebe gefordert. Der Herrin dient er, wie ein Vasall dem Lehnsherrn, die Erfüllung ruht in ihrer Hand. Singt er von Minne, so ist es nicht rein persönliches Erlebnis, sondern regelhaft geformtes Idealgefühl seines Standes; dies ist die Grundlage der höfischen Freude und Geselligkeit.

Den ganz allgemeinen Zügen dieser Kultur stellen wir die eigendeutschen entgegen. Vergessen wir nicht: ein deutscher Dichter, Wolfram von Eschenbach, hat im „Parzival" das überzeitliche Idealbild des christlichen Ritters geprägt; der Meister Gottfried von Straßburg (der kein Ritter war) hat in „Tristan und Isolde" das hohe Lied der Liebesleidenschaft gesungen. Vor diesen Werken verblaßt alles Herkommen und alle tote Form. — Was die Kunst selbst betrifft: die deutschen Ritter sind Dichter, Tönefinder und Sänger in einer Person. Damit kommt in ihre Kunst, so sehr sie ständisch gebunden ist, doch ein persönlicher Klang, der aufhorchen läßt. Und daß sie Deutsche sind, spüren wir an ihrem Verhältnis zu Kaiser und Reich, an der von den Größten empfundenen Verpflichtung zu politischem Spruch und Lied.

Nun mag das Einzelne für ſich ſprechen. Heimatlos waren bisher in der deutſchen Muſikgeſchichte die Carmina burana, jene große Sammlung lateiniſcher Geſänge, zwiſchen die ein paar deutſche Verſe, eben entſtehende und aus der Erinnerung aufgezeichnete, eingeſprengt ſind. Ihre Stelle iſt hier. Denn ſie bezeichnen in einer europäiſchen Überlieferung geſpiegelt eine deutſche Zeitwende. Die Handſchrift enthält moraliſche und politiſche Texte, Liebes- und Tanzlieder, Trink- und Spiellieder, geiſtliche Spiele. Von jenen erſten Texten iſt das meiſte weſtlichen Urſprungs. Die Liebeslieder ſtammen aus dem Bereich des Klerikers, der ſich noch bewußt gegen den Ritter ſtellt. Dann aber kommen zum Tanz beſtimmte Geſänge: Chor- und Kehrreimlieder. Wir wiſſen, daß die Kleriker, entgegen römiſcher Überlieferung, in der Kirche zu Hymnenmelodien tanzten. Hier ſind eigene lateiniſche Tanzlieder; mittelhochdeutſche Strophen ſtehen oft dabei. Bald ſind ſie Verdeutſchungen, die den fremdſprachigen Text mundgerecht machen, bald auch ſind ſie die textlichen oder muſikaliſchen Vorlagen des lateiniſchen. So treffen wir plötzlich auf die Überlieferung des deutſchen Minneſangs: eine Strophe von Reinmar von Hagenau, von Walther von der Vogelweide, von Neidhart, wird zitiert. Dazwiſchen ſtehen volksmäßige Tanzſtrophen, wie dieſe:

Swaz hie gat umbe
daz ſint allez megede:
die wellent an(e) man
Alle diſen ſumer gan.

Oder jene andere „Ich wil den ſumer grüzen", in der es heißt: dar ſüln wir alle gahen, die ſumerzit enphahen. — Mit einem Schlage ſind wir in die Welt des volkstümlichen Tanzes und Brauchtums verſetzt. In ihr wurzelten dieſe Lieder.

In den Trinkliedern aber meldet ſich eine Einzelperſönlichkeit, der auch politiſche Lieder zugehören. Der Name iſt nicht bekannt; man nannte den Sänger kurzweg den „Erzpoeten" (Archipoeta). Er gehörte wohl zu jenen fahrenden Klerikern, die ſich der Enge kirchlicher Bildung und der Zucht des Kloſterlebens entwanden, um frei ihr Wiſſen zu erwerben. So zogen ſie von Land zu Land, von einer hohen Schule zur anderen. — Es war die Zeit der erſten Römerzüge Friedrich Barbaroſſas, als ſich dieſer ungenannte Deutſche im Gefolge Rainalds von Daſſel, des kaiſerlichen Erzkanzlers, einfindet; der wird ſein Beſchützer, der Erzpoet aber dankt es ihm durch kräftige lateiniſche Strophen, die den hohen Gönner preiſen. Berühmt geworden ſind die Verſe der Vagantenbeichte (Meum est propositum in taberna mori); berühmt in ſeiner Zeit, heute vergeſſen iſt das Preislied, das er dem Kaiſer ſelbſt zugeſungen hat vor ſeinem ganzen Hofe. Es iſt noch lateiniſch, die Weiſe

nicht überliefert. Aber „größere Worte, schönere Verse hat später für die nationale Begeisterung auch Walther von der Vogelweide nicht gefunden" (Winterfeld).

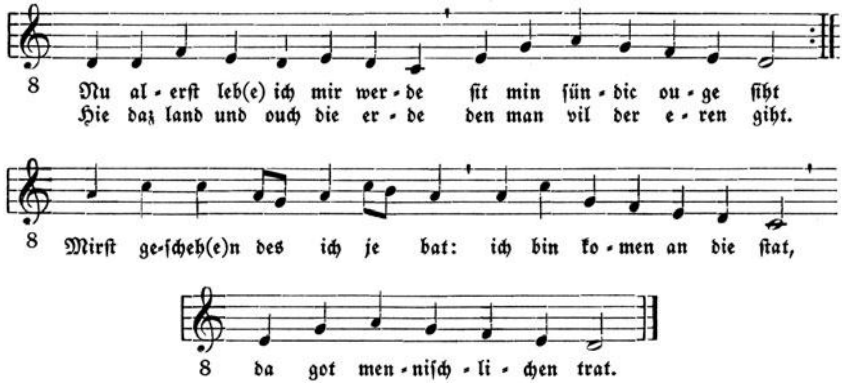
Es ist zu beklagen, daß weder für die deutschen Verslein der „Carmina burana" noch auch für den gesamten „Frühling des Minnesangs" uns Weisen erhalten sind. Sie hätten uns über den Zusammenhang der Melodien mit der Volksüberlieferung belehren können, die wir heute nur aus den Worten spüren: etwa aus des Kürenbergers Lyrik, in der ein einfaches Gefühl in entsprechender schlichter Form ausgesprochen wird. Diese Lieder sind in den sangesfrohen Landschaften Österreichs und Bayerns zu Hause.

Am Oberrhein und in der Schweiz ist der Einfluß der französischen Kunst zu verspüren. Gerade das große Fest des Jahres 1184, bei dem die Schwertleite der Söhne Friedrich Barbarossas in Mainz stattfand, führte deutsche und französische Ritter zusammen. Ein bekannter Trouvère singt, Heinrich von Veldeke „verkündete als einer der ersten Sänger französische Art im deutschen Lied". Sowohl der Graf Rudolf von Fenis-Neuenburg, als auch Friedrich von Husen, der 1187 Friedrich Barbarossa nach Frankreich begleitete, haben französische Lieder in deutsche Worte umgegossen, die Melodie aber beibehalten. Glätte der Worte, Regelhaftigkeit des Inhalts sind die Folge; verloren ist der Zusammenhang mit dem Volkslied. Heinrich von Veldeke und Reinmar von Hagenau lassen in der Ausbildung der kunstmäßig höfischen Lyrik alles Volkmäßige weit hinter sich. Indem Reinmar seine Sangart an den Wiener Hof hinübertrug und dort Vorbild und Gegenpart Walthers von der Vogelweide wurde, schließt sich der Kreis des ersten Wachstums.

Mit Walther setzt die musikalische Überlieferung ein. Sein Leben umfaßt den glanzvollen Aufstieg des deutschen Reiches unter den Staufern (etwa 1170–1230). Es beginnt noch zur Zeit Barbarossas und reicht über die Zeit des Kaisers Heinrich VI., der, selbst ein Sänger und Dichter, den politischen Gipfel bezeichnet, bis zu Friedrich II. Noch sind auch hier Glanz und Größe ungebrochen, aber der Dichter spürt mit wachen Sinnen die Anzeichen des Verfalls und der Wende. — In Österreich ist er geboren, vielleicht wirklich im Vogelweidhof zu Bozen; in Würzburg soll er gestorben sein. In Wien, an dem „wonniglichen Hof" der Babenberger, beginnt sein Ruhm. Dann treibt es ihn, als sein Herzog auf dem Kreuzzug fällt und der junge Kaiser in der Blüte der Jahre und der Macht stirbt (1197), fort nach Worms in die Nähe des neuen Kaisers und auf unabläßige politische Fahrt. Er wird für den Kaiser das, was der Erzpoet für Barbarossa gewesen. Im Kampf gegen die Feinde des Kaisers, vor allem gegen Rom, haben seine Sprüche Tausende dem Kaiser gewonnen. Enttäuschungen im Politischen und Persönlichen erlebt er an Philipp, an Otto IV. Erst Friedrich II. bringt die Er-

füllung: abendlichen Glanz und Größe des Kaiſertums und die perſönliche Sicherung des Dichters durch Haus und Hof in Würzburg.

Damals hat, wohl zum Kreuzzug Friedrichs II., der alternde Dichter ſein Kreuzlied geſungen, deſſen Weiſe ſich 1909 in Fragmenten des Münſterſchen Staatsarchivs fand. Die Weiſe iſt ſeither immer wieder veröffentlicht worden; wir geben darum nicht die überlieferte Faſſung, ſondern den aller Auszierung entkleideten Melodiekern, deſſen Rhythmus ſich aus dem Text ergibt.

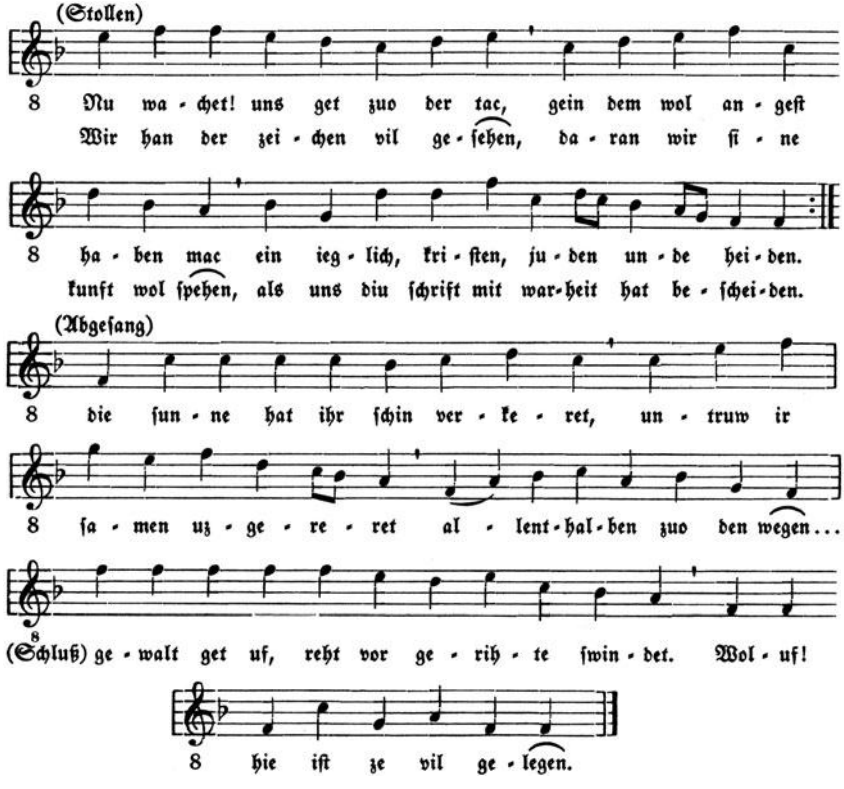


Es iſt kein Lied für den gemeinſchaftlichen Geſang der Kreuzfahrer, wie man fälſchlich oft angenommen hat, ſondern zum Vortrag im Kreiſe der Ritter beſtimmt. Und doch zeigt ſchon das Wortgut von Walthers erſtem Kreuzlied von 1217, daß er ſich an die Fahrtenlieder des Volkes angelehnt hat. Unſer Lied erweiſt das gleiche, aber in der Weiſe. Im Volkslied würde die Anzeile den Grundriß d—a, die Abzeile a—d haben. Hier in der geformten Weiſe wird ſchon die Anzeile nach c, in den untern Ganzton herabgebogen; der Anſchluß zur Quint wird dann durch die verwandten Töne e g als Auftakt geſucht; dann ſchließt die einfache Fallzeile an. Soweit der Stollen; er wird nun zu neuem Text wiederholt. Der Abgeſang bringt eine Aufhöhung. Schon in der die Quint a umſingenden Anzeile wird das c' immer wieder angetönt. Die Abzeile fällt, gewaltig ausholend, ins tiefe c herab. Die Schlußzeile muß endlich den Haupt-Tonfall a—d bringen. Nichts liegt näher, als vom tiefen c aus wieder mit e g anzuſchließen. Das klingt wie ein Zurückgreifen auf die Weiſe des Stollens. Was der Frühzeit des Minneſanges Echtheit und Kraft gab, iſt hier wieder auf neuer Stufe angebahnt: der Zuſammenhang mit dem Grundſtoff des Volksliedes. Zugleich aber erkennen wir, über allgemeine Bezeichnungen hinaus, die bis in feinſte Einzelheiten formende Kraft des Dichter-Muſikers.

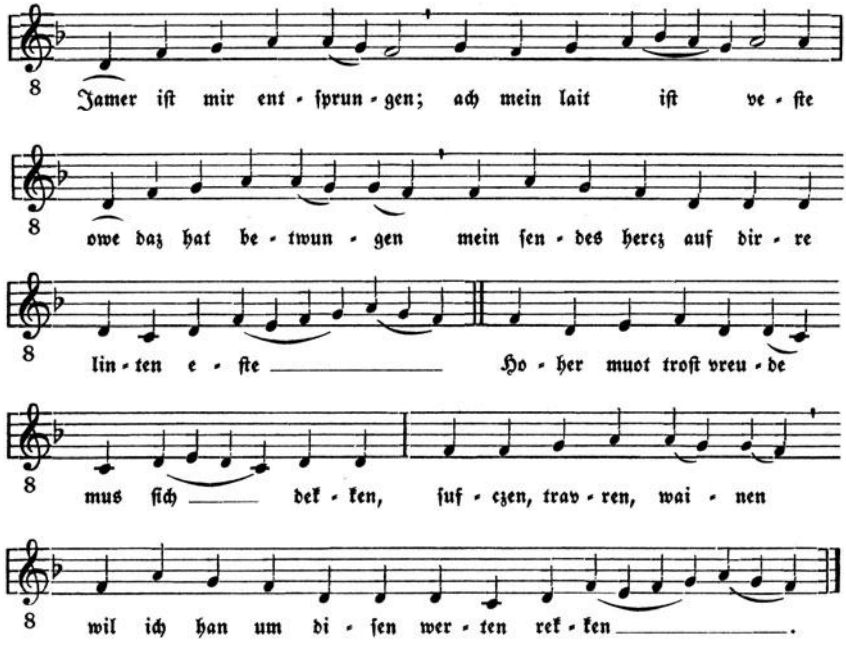
Nun erſt können wir beurteilen, wie hart und ſchmerzlich der Verluſt aller ſeiner Weiſen zu Minneliedern iſt, von jenem Anfang in der „Hohen Minne"

unter Reinmars Einfluß, bis zu jenen herzlichen und natürlichen Liedern, welche die „niedere Liebe" adeln und das Erzieheriſche der Minne mit der Wärme unmittelbarer Empfindung durchtränken.

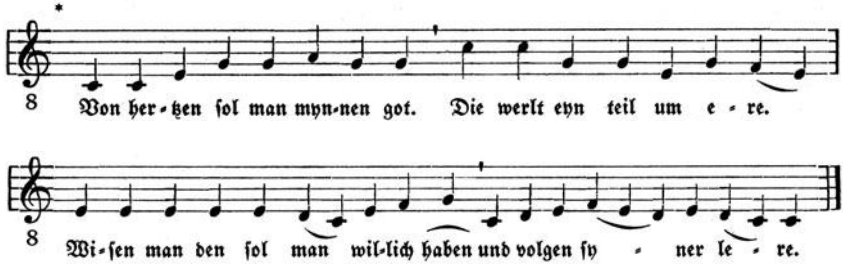
Und ſeine Sprüche, mit denen er ſo gewaltig in die Zeit hineinwirkte? Jene Münſterſchen Fragmente haben uns zwei Spruchbruchſtücke überliefert; doch ſind ſie zu kurz, um wirklich Bezeichnendes daran ableſen zu können. Es bietet ſich einzig der mühevolle Weg, aus ſpäteren Überlieferungen von „Tönen" Walthers bei den Meiſterſingern einzelne echte Spruchweiſen wieder herzuſtellen. In der Colmarer Meiſterliederhandſchrift des 15. Jahrhunderts und in Adam Puſchmanns Singbuch (16. Jahrhundert) ſind uns im ganzen fünf Melodien unter Walthers Namen überliefert. Die Namen ſind bezeichnend für die Art der Überlieferung, die jeden „Ton" nach einer beſonderen Eigenart benennt: die „gulden Weiſe", die Hof- oder Wendelweiſe, der lange Ton, der Kreuzton, der feine Ton. Aus dieſen wähle ich den zweiten und gebe ihm jene gewaltigen Rügeſtrophen bei, die ob des Verfalls der Zeit das Ende der Welt nahen ſehen.



Wir erkennen wohlbekannte Melodiezüge: in der zweiten Zeile den Fall f'—a, in der dritten den gewaltig ausgreifenden „Tonfall" der ganzen Oktav. Der Abgeſang hat einen einfachen Quintanſtieg als Anzeile, es folgen f'—a und c'—f. Dann Neuanſatz der anſteigenden Quint, zwei Zeilen auf dieſer im Schweben gehalten, die eine dritte (f'—a) vorläufig abſchließt. Endlich die letzte Doppelzeile: f'—a und der ganze Zeilenbogen f—c'—f. Das iſt der Grundriß, den die Strophen und der Vortrag des Sängers mit reichem Leben erfüllen. Was die Dichtung auszeichnet, eignet der Weiſe: Kraft, Klarheit, überſchaubare Gliederung. Ein Anliegen, das alle angeht, iſt aus dem durch die Kunſt geformten Grundſtoff des volkstümlichen Liedes geſtaltet. Solche Lieder, wie dieſe beiden, ſind gleich unvergängliche Zeugen deutſcher Größe zur ſtaufiſchen Zeit, wie die Bauten und die Werke der bildenden Kunſt. Ein Sonderfall der Überlieferung beſchert uns in einem kleinen Titurel-Bruchſtück einer Wiener Handſchrift eine echte Weiſe Wolframs von Eſchenbach: zwei Stollen aus f, deren erſter ſich zur Terz öffnet, der zweite nach Abſinken in den Grundton ſchließt; dann ein Abgeſang, der erſt auf d ganz ſelbſtändig melodiſiert und dann deutlich in die Weiſe des zweiten Stollens einlenkt. Dies und die Verzierungen ſind wiederum Anzeichen bewußter Formung. Der Grundſtoff aber iſt der der alten heimiſchen Lieder.



Zu dieſer Altersfolge der um 1200 Lebenden gehört in der Überlieferung der Weiſen einzig noch der „alte Spervogel" mit ſeinen Sprüchen aus der Jenaer Liederhandſchrift (ſ. unten). Zwei zuſammengehörige Vierzeilermelodien ſind uns zu einfacher Spruchweisheit überliefert. Hier zeigt ſich der Unterſchied des kunſtloſen, nur dem Inhalt dienſtbaren Aneinanderreihens von altvertrauten Zeilenformeln. Ich gebe nur den Weiſenſchluß der Freundeslehre; hier iſt der gleiche Grundſtoff wie in Walthers Spruch. An ihn knüpfen ſpäter die Melodien des evangeliſchen Chorals unmittelbar an.



In die erſte Hälfte des 13. Jahrhunderts gehören alle jene Meiſter, die wir aus dem Sängerkrieg auf der Wartburg kennen: Heinrich von Oſterdingen, Klingſor, Reinmar von Zweter und der Tannhäuſer. Auch Walther hat an jenem lebens- und kunſtfreudigen Hof ſeit 1201 oft geweilt. Aus dem Kreis der Altersgenoſſen hebt ſich einer durch die Friſche ſeiner Melodien und die Eigenart ſeines Dichtens heraus: Neidhart von Reuental.

Wir hören Meiſter Walther in einem Lied die harte Klage erheben:

Frau Unfuge ihr habt geſieget!
Bei den Bauern ließe ich ſie wohl ſein:
Von dort iſt ſie auch hergekommen.

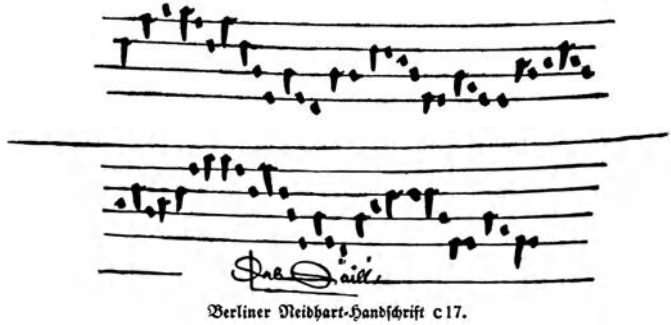
In die maßvolle Feinheit der ritterlichen Dichtungen und Weiſen dringt ein neuer „ungefüger" Ton. Das deutet auf ein Altern des „hofelichen Singens" und zugleich auf eine ſoziale Veränderung. Hier der arme oder verarmte Adlige, der auf einem ſchlechten Lehen hauſt, das ihn nur mit Mühe ernährt — dort der Bauer, der durch Fleiß und Zähigkeit emporſteigt und nun gar zum Nebenbuhler und Nachäffer des Ritters wird. In dieſem Zwieſpalt ſteht Neidhart mitten inne. Seine Lebensſpuren können wir bis etwa 1250 verfolgen. Er hat ein kleines, ärmliches bayriſches Lehen und macht den Kreuzzug des Herzogs Leopold von Öſterreich mit (1217–1219). Mit ſeiner bäuerlichen Umgebung ſteht er in Streit. Man brennt ihm das Haus ab; bei

* Vgl. das daraus entwickelte Marſchthema in Wagners „Meiſterſingern"!

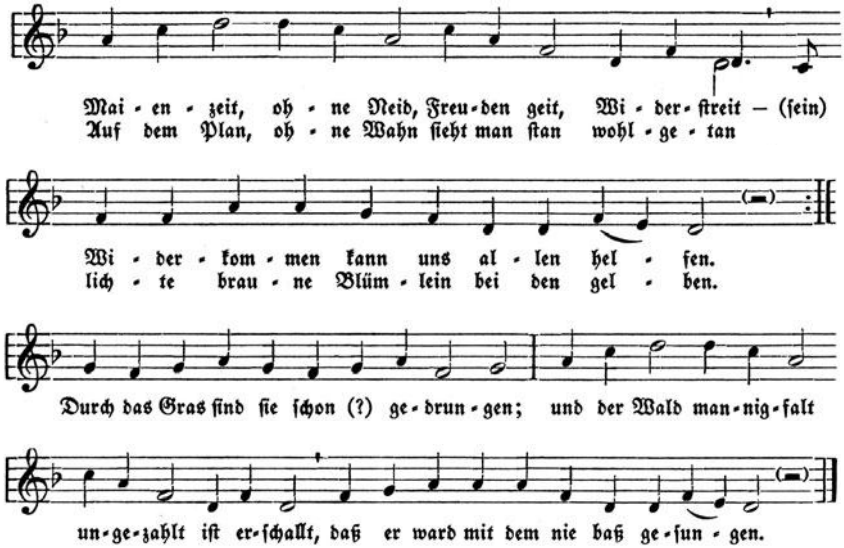
ſeinem Herrn fällt er in Ungnade und muß das Land verlaſſen. Dann treffen wir ihn bei Herzog Friedrich II., dem Streitbaren, von Öſterreich, verlieren ſchließlich ſeine Spur.

Noch ſingt hier ein Ritter für ein höfiſches Publikum. Aber es ſind Tanzlieder, in denen er die Bauern verſpottet. Das iſt die natürliche Gegenwirkung gegen die verfeinerte Ausdrucks- und Empfindungsweiſe des Minneſangs. Aber ganz iſt die nachhaltige Wirkung daraus nicht zu erklären. Sie muß vielmehr in der engen Verbindung mit der Tanzliedüberlieferung des Volkes beruhen. Nicht als ob er echtes Volksgut überlieferte. Aber in der Einſchmelzung der Tänze des Winters und der Reigen des Sommers in die verfeinerte Form des geſellſchaftlichen Tanzliedes blieb uns doch der volkstümliche Kern erhalten. In der Art der Verarbeitung erſpüren wir zugleich die handwerklichen Formungsgeſetze dieſer Geſellſchaftslieder.

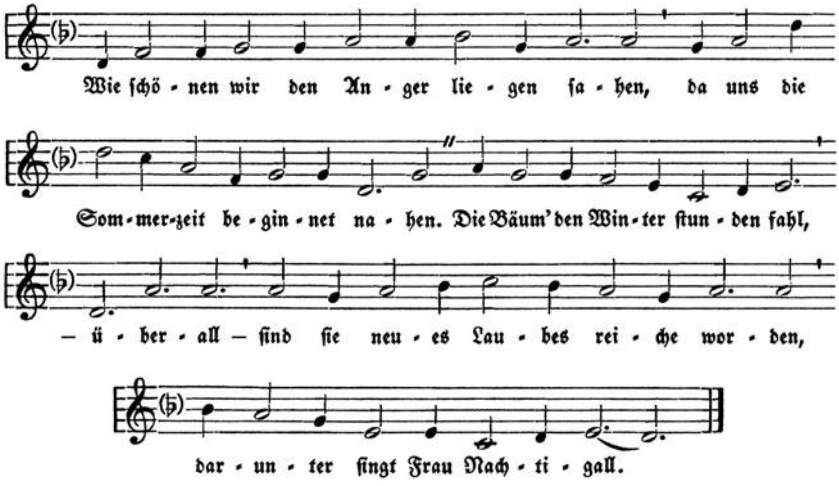
Hinzu kommt, daß die Überlieferung in vier Handſchriften verhältnismäßig reich und gut lesbar iſt. Aus den linienloſen Neumen (ſ. S. 39) hat ſich durch Sonderung der Einzelnoten und Ausbildung des Linienſyſtems die ſog. Choralnotation entwickelt. Die römiſche Choralnotation, welche die liturgiſchen Bücher der katholiſchen Kirche heute noch unverändert zeigen, bildete ſchwarze Quadrate und Rhomben als Notenzeichen ohne rhythmiſche Bedeutung aus. Die gotiſche Choralnotation (vgl. das Beiſpiel unten) entwickelte aus dem Neumen-Strich die Hufnagelform, aus dem Punkt die Rhombe und in entſprechenden Formen die verbundenen Noten (Podatus, Clivis etc.). Nun iſt die Tonhöhe eindeutig, der Rhythmus immer noch einzig dem Text zu entnehmen. Die Tänze ſcheiden ſich in Winterlieder (Tänze, die winters in der Scheune getanzt werden), die doppelten Stollen haben, und in Sommer-Reihen, die nur einen einfachen Aufgeſang zeigen. Jeder Tanz trägt einen Namen. „Das Saill" (ſ. unten) erweiſt, wie fröhlich Weiſen im d-Typus klingen können; der Rhythmus iſt aus dem Text abgeleitet. Der tänzeriſche Schwung der Kurzzeilen, die dreiteilige Gebrauchsform (Doppelzeile — als Stollen wiederholt — einzeiliger Mittelteil — Wiederholung der Doppelzeile) zeugen von Neidharts Erfindungs- und Formkraft.



Berliner Neidhart-Handſchrift c 17.



Der „Tiſell-taſell" mag dagegen eine etwas beſinnlichere Weiſe ſtellen, deren rhythmiſche Leſung uns in einer ſpäteren Aufzeichnung beſtätigt wird. Hier nähert ſich Neidhart der Höhe Waltherſcher Melodik.



Nun erſt beginnt die eigentliche Überlieferung der Sammelhandſchriften, die in den Kreiſen der bürgerlichen Liedfreunde und Meiſterſinger im 14. und 15. Jahrhundert hergeſtellt wurden. Die ſchönſte freilich, die große Heidel-

berger oder Maneſſiſche Handſchrift, bringt keinerlei Noten. Erſatz bieten die Jenaer (Ende 14. Jahrh.) und die Colmarer Liederhandſchrift (Anfang 15. Jahrh.). Ein inhaltliches, nicht künſtleriſches Intereſſe bindet die Lieder der Jenaer Liederhandſchrift zuſammen: ſie enthält nur lehrhafte kleine und große Lieder und Sprüche, die kein Bild von dem eigentlichen Kernbeſtand des deutſchen Minneſangs in ſeiner Blütezeit geben. Von den „zwölf alten Meiſtern", welche die Meiſterſinger verehrten, ſind außer den bereits genannten der Bruder Werner, Konrad von Würzburg, Friedrich von Sunnenburg, der Boppe, der Marner, der Regenbogen, der Erenbote vertreten. Der bürgerliche Einſchlag verſtärkt ſich mehr und mehr.

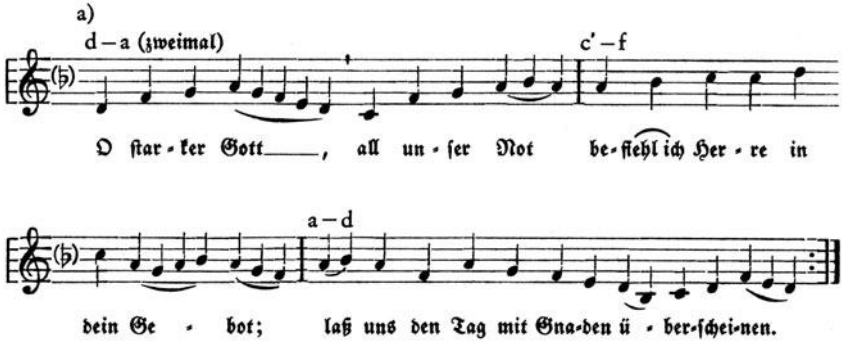
Zwei Meiſter, die noch über die Wende zum 14. Jahrhundert hinaus leben, nehmen eine Sonderſtellung ein: Wizlav von Rügen und der Dichter Frauenlob (geſt. 1318 zu Mainz). Wizlavs Frühlings- und Liebeslieder ſind das einzige große lyriſche Einſprengſel in den ſpröden Inhalt der Jenaer Handſchrift, zudem von anderem Schreiber eingefügt. Er iſt am eheſten mit Neidhart zu vergleichen (Beiſpiele bei Ludwig und Moſer). Aber was uns in der Weiſe einfach und faſt volkstümlich erſcheinen könnte, iſt Ergebnis kunſtvollſten Versbaus und faſt virtuoſer motiviſcher Kleingliederung der Weiſe. Daran erkennen wir die Spätzeit.

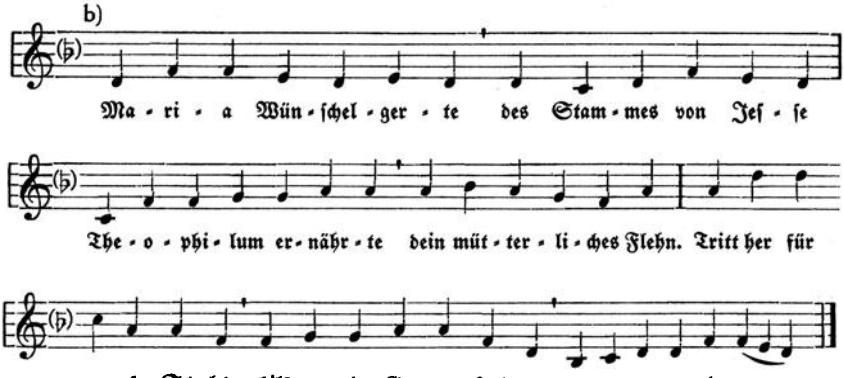
Nicht minder aber erkennen wir ſie am Wuchern des melodiſch Formelhaften in der Großform des Leichs, bei dem wiederum das Inhaltliche überwiegt. Frauenlob iſt der Träger dieſer Gattung; außer den Proben in der Jenaer (1) und Colmarer (15) Handſchrift enthält eine beſondere Wiener Frauenlob-Handſchrift aus dem 14. Jahrhundert fünf Leiche dieſes Sängers, deſſen eigentlicher Name Heinrich von Meißen war. Ein eigentlicher Tanzleich iſt uns nicht erhalten, es ſei denn, man rechne jene Verſikel aus dem berühmten Minneleich Meiſter Alexanders dazu, deren einfache Tanzhaltung ſchon Moſer beſonders heraushob. Die anderen, vor allem die Leiche geiſtlichen Inhalts, beſtehen aus ungleichen Doppelverſikeln ähnlich der alten Sequenz. Der aus 25 Teilen beſtehende Marienleich Frauenlobs am Anfang der Colmarer Handſchrift zeigt zweierlei ganz klar: daß die alten Zeilenformeln des deutſchen Liedes in immer neuer Reihung und Verwandlung den Grundſtoff bilden, daß ihre Handhabung aber bei der großen Länge der Leiche einzig dem Inhalt dient, eine Unterſuchung auf beſondere künſtleriſche Formung alſo ſich von ſelbſt verbietet. Breite und gedankliche Beſchwerung ſtehen hier am Ende der Entwicklung.

Die Colmarer Handſchrift führt noch weiter ins 15. Jahrhundert hinein. Die Namen des Mönch von Salzburg, Heinrichs von Müglin (= Mülich von Prag), des Grafen Peter von Arberg tauchen auf. — Jeder hat ſeine beſondere Eigenart, die kurz beſchrieben ſein will. Heinrich von Müglin iſt eingeführt mit einem „rey", einem Spätjahrslied, das Stollen und Ab-

geſang zwiſchen Naturſchilderung und Liebespreis feinſinnig aufteilt, dazu eine knappe wohlgeformte Melodie. Auch der vielgerühmte und gekrönte „lange Ton" iſt melodiſch recht erfreulich. Wir ſpüren eine Blutsauffriſchung aus dem Grund des Volkstums, ohne ihren Einſtrom recht feſtſtellen zu können. Das Lied ſingt immer noch von dem Dichten des Meiſters für Fürſten und von ihrer „milte", von wahrer Kunſt und „Meiſterſtrafen". Die Grenze zwiſchen Minneſang und Meiſtergeſang iſt alſo überſchritten. Heinrich von Müglin gehört ſchon zu jenen bürgerlichen Berufsſängern, die ſich Sangesmeiſter oder „Meiſterſinger" nennen. Auch ſie ſingen noch von Minne. Aber ihre Kunſt iſt die Frucht beſonderen handwerklichen Bemühens, man kann ſie lernen und lehrend weitergeben. Gerade unſer Meiſter ſpricht von Schulen der Singekunſt bereits als beſtehender Einrichtung.

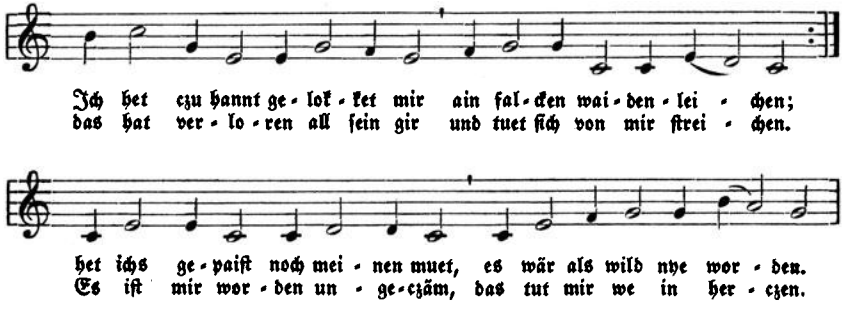
Bei dem Grafen Peter von Arberg läßt ſich die Benutzung volkstümlichen Grundſtoffs handgreiflich nachweiſen. In der Limburger Chronik heißt es für 1356, das wieder ein Jahr der Erdbeben und der Seuchen war: In dieſer Zeit ſang man das Tagelied von der Heiligen Paſſion, und war neu und machte es ein Ritter: „O ſtarker Gott, all unſer Not befehlen wir Herr (Gott) in dein Gebot." In einer ähnlichen Notzeit geſchaffen, ſteht die ſtarke Dichtung erſichtlich unter dem Einfluß der Lieder der Geißler. So iſt es auch mit der Melodie. Über der Stollenweiſe (a) gebe ich das Gerüſt der Melodie an; der Zuſammenhang iſt einleuchtend, zugleich aber auch, wie der formende Dichter den Grundſtoff ausgeſtaltet hat. Der zweite Stollen, den wir nicht mitteilen, iſt in der Melodie ſtark variiert. Für den Abgeſang aber (b) greift der Dichterkomponiſt noch ſtärker auf die volkstümlichen Rufformeln (vgl. den Anhang des „Chriſt iſt erſtanden" S. 40) zurück. Hier hat er die Prägung des Volkslieds unmittelbar übernommen, dort ſie geformt und umgeſchaffen. Zwei Grundmöglichkeiten der Verbindung zwiſchen höherer und niederer Schicht des Liedes ſind gegeben. Der lebendige gegenſeitige Austauſch macht das Leben des Liedes aus.

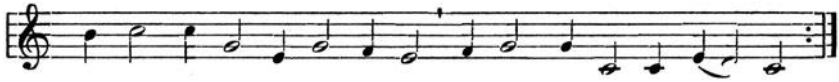




Dafür iſt der Mönch von Salzburg das beſte Beiſpiel. Er ſteht mit ſeinem Kunſtgenoſſen, dem Leutprieſter Martin, noch in einem höfiſchen Kreis, dem des Erzbiſchofs Pilgrim von Salzburg. Seine langen kunſtvollen meiſterſingerlichen Töne, wie z. B. das große Kalendergedicht der „Jahrweiſe" oder das „güldin A B C", ſind in die Colmarer Handſchrift aufgenommen. Der Geſamtumfang des Schaffens aber iſt, wie die Mondſee-Wiener Liedhandſchrift und ihre kleineren Geſchwiſter aus Lambach und Sterzing zeigen, viel weiter.

Da ſind noch Lieder, die in ihrem einfachen Ton die beſte Überlieferung des öſterreichiſchen Stammes aus „Minneſangs Frühling" erneuern. Wir nannten oben Kürenbergs volksliednahe Lieder. Ich glaube, man kann ſein bekanntes Minnelied, deſſen Weiſe wir nicht kennen, recht wohl zu dem 250 Jahre jüngeren Falkenlied des Mönchs ſtellen. Deſſen Weiſe läßt erkennen, wie friſch und unverbraucht das altvertraute Formelgut des Volksliedes im Dienſt einer einfachen, aber ſicher gefügten Form wirkt. Das macht auch die Lebenskraft ſeines „Tiſchſegens" (Allmächtig Gott Herr Jeſu Chriſt) aus, der zu den meiſt überlieferten Liedern dieſer Zeit gehört.





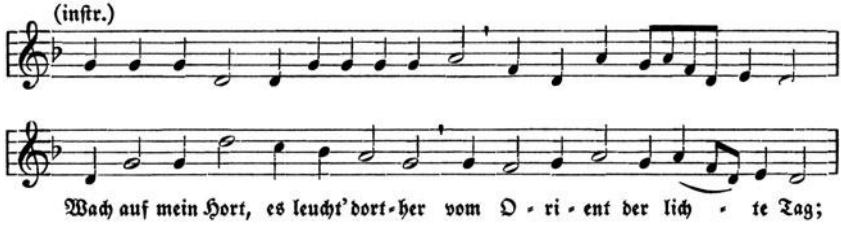
Dieſen Melodiegeſtalten tritt eine andere gegenüber, in der zweifellos der Einſchlag der dinariſchen Raſſe zu verſpüren iſt. „Das Kühhorn" iſt dies friſche Zwiegeſpräch zwiſchen Burſch und Dirne genannt; eine Blasmelodie iſt dazu gegeben, die ſich rein in Dreiklangstönen bewegt. Dort, wo das Mädchen anfängt zu ſprechen, ſchlägt ſie als eine Art von Abtanz in den Dreiertakt um. — Von ſolchen draſtiſch lebendigen Stücken führt ein gerader Weg zu jenem Zwiegeſpräch „Ein Empfahen" zwiſchen zwei Liebenden. Aber dies iſt wieder im altertümlichen d-Typus gehalten. Die Stimmen ſind nach getrenntem Anfang weiterhin aufeinander zugepaßt. Die Kunſt des intervalliſchen Übereinanderfügens, welche die gelehrte Muſiklehre Kontrapunkt nennt, meldet ſich. Den Gipfel bildet das Dreigeſpräch zwiſchen dem Wächter und den beiden Liebenden, eine in den Bereich des darſtellenden Spiels heraufgehobene Tageweiſe. „Das haiſzt dy trumpet und iſt auch gut zu blaſen", lautet die Überſchrift. In der Tat bewegt ſich die dem ganzen Stück die Grundlage gebende Weiſe des Wächters nur in Naturtönen über d; die Mitwirkung eines Blasinſtruments liegt alſo nahe. Die Oberſtimme iſt geteilt in ein Wechſelgeſpräch der beiden Liebenden. Die Stimmlage iſt freilich gleich; das Ganze alſo wohl von drei Männerſtimmen geſungen zu denken — auch heute noch von ganz unmittelbar lebendiger Wirkung.

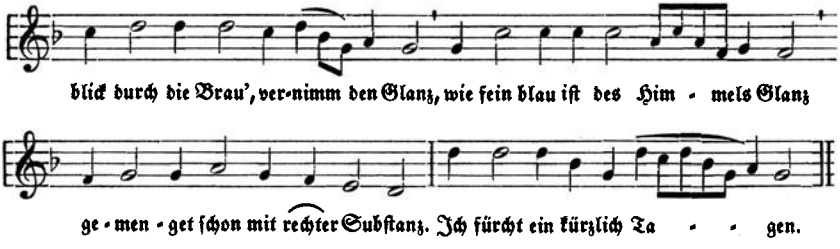
Manche der Lieder wird man auch aus dem Stegreif mehrſtimmig geſungen haben, wie wir's heute noch beim Volkslied tun. Ausdrücklich heißt es da bei einem Lied „Ain tenor von hubſcher melodey ... darauf nicht yglicher kund überſingen". Das „Überſingen" alſo iſt die gebräuchliche Art. Daneben der Kanon! Die kleinere Schweſterhandſchrift aus Lambach enthält „ein radel von drein Stimmen", einen geſelligen Kanon zum Martinsfeſt (Jöde, Kanon, Bd. 1, S. 14). Die Zeilenmelodien, die im Singen aufeinandergepaßt und vertauſcht werden, ſind in einem recht urtümlichen d-Typus gehalten. Auf die Bedeutung des geſelligen Liedes für das Hinaufleiten volkstümlichen Grundſtoffes in die hohe Kunſt werden wir noch mehrfach ſtoßen.

Die Zeit des Rittertums neigt ſich ihrem Ende zu. Noch ſtanden, im deutſchen Oſten, Ritter des Deutſchen Ordens im Kampf. Den fremden Gäſten aber, die aus dem Reich dorthin kamen, ſtand der Sinn mehr nach Jagen und gefahrloſem Abenteuer. Mit einer ſolchen Fahrt des Herzogs Albrecht von Öſterreich (1377) war auch der ritterliche Minneſänger Hugo von Montfort und der junge Oswald von Wolkenſtein nach Preußen gekommen. Der erſtere (geſt. 1423) hat ſeinen Wohnſitz in Bregenz; 13 Lieder

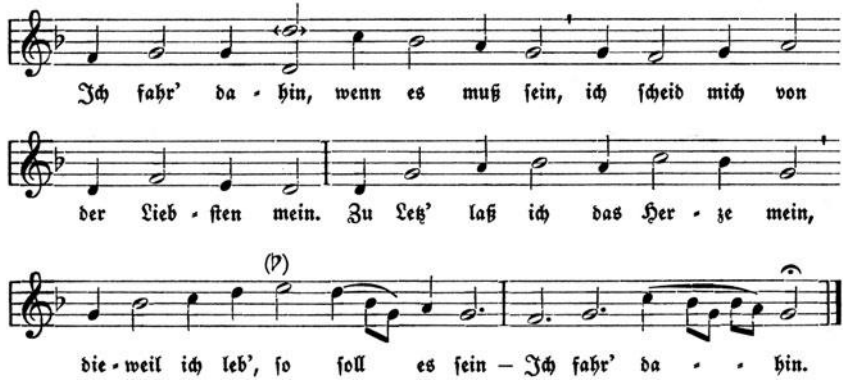
kennen wir von ihm: Die Weiſen aber hat nicht er, ſondern ſein „getreuer Knecht" Burk Mangolt dazu gemacht. — Da iſt der Wolkenſteiner ein anderer Kerl. Er iſt auf Burg Wolkenſtein in Tirol geboren und ſchon in jungen Jahren auf Abenteuer gezogen. In Preußen allein dient er acht Jahre als Knappe, dann als gemeiner Krieger. Die Ritter unterhält er mit Geſang und Inſtrumentenſpiel. „Auch kund ich vidlen, trummen, pauken, pfeiffen", heißt es in dem großen Spruchlied, in dem er ſeine Jugendfahrten ſchildert. Zehn Sprachen ſpricht er, Perſien und Spanien ſind die äußerſten Pole ſeines kriegeriſchen Abenteurerlebens. Mit König Ruprecht von der Pfalz zieht er 1401 nach Norditalien; auf dem Konzil zu Konſtanz finden wir ihn im Gefolge Kaiſer Sigismunds, mit dem er auch nach Frankreich fährt. Wir merken an ſeinem mehrſtimmigen Liedſchaffen, daß er die franzöſiſche und die italieniſche Muſik dabei kennengelernt hat. Heirat und Seßhaftwerden in Tirol bringen neue Unruhe über ihn. Wieder treffen wir ihn auf einer Fahrt rheinabwärts. Am Heidelberger Hof ſingt er ſein Lied „Ich rühm' dich Heidelberg oben, droben auf dem Berg". Bei der Heimkehr fällt er in Gefangenſchaft, macht, daraus gelöſt, Kaiſer Sigismunds Romfahrt (1432) als Vorſteher der kaiſerlichen Kanzlei mit. Das war ſeine letzte Fahrt. Fortan bleibt er auf Burg Hauenſtein, ſammelt ſeine Lieder (die uns in zwei guten Handſchriften in Wien und Innsbruck erhalten ſind) und philoſophiert. 1445 ſtirbt er.

Aus der reichen Fülle ſeiner Lieder iſt eins durchs ganze 15. Jahrhundert erhalten geblieben, die Tageweiſe „Wach auf mein Hort". Sie iſt uns einſtimmig im Locheimer und Roſtocker Liederbuch überliefert, zweiſtimmig bei Wolkenſtein. Dort in der einſtimmigen Faſſung beginnt ein inſtrumentales Vorſpiel. Wir finden ſolche rein inſtrumentalen Zeilen oder Doppelzeilen in jener Zeit vielfach am Anfang und Schluß, um die Tonart einzuſtimmen oder in ſie ſchließend zurückzulenken. Aber auch als Zwiſchenſpiele ſind ſie oft eingeführt, um tonal auszugleichen und überzuleiten (z. B. im Tiſchſegen des Mönchs). Das Lied ſelbſt iſt faſt kunſtlos aus Fallzeilen zuſammengeſetzt; die Tonart ſchwankt zwiſchen d und g, wird aber ſchließlich zugunſten des letzteren entſchieden. Der Fallzeile d—g folgte eine auf a—d, dem Text entſprechend fügen ſich nun drei in dem Grundriß d'—g, c'—f, a—d zuſammen. Eine letzte Einzelzeile ſchließt nach d'—g ab.





Zum Vergleich ſtellen wir das volksliedhafte „Ich fahr' dahin" aus dem Locheimer Liederbuch dazu. Der Grundſtoff in g und d iſt der gleiche, nur noch einfacher gefügt, das Wortgut ſchlicht, die Empfindung ungekünſtelt. Das Lied führt uns in einen Nürnberger Bürgerkreis des 15. Jahrhunderts.



Damit iſt der geſchichtliche Weg des „abſinkenden" Minneſangs bezeichnet. Es iſt die Zeit, in der das Bürgertum in die kulturelle Führung drängt. Die kulturell höhere, weil ältere Schicht, iſt das Vorbild; das Bürgertum und zum Teil ſogar das Bauerntum will ſeine Kinder ebenſo „höfiſch", d. h. zu guter Sitte erziehen wie der Adel. Man ahmt ſeine Lebensformen nach, turniert und ficht und lernt Verſe fügen und ſingen. Das Ergebnis iſt ein ſchlichter verbürgerlichter Minneſang von gleicher Volksliednähe wie zu der glücklichen Werdezeit von „Minneſangs Frühling". Aber anders als damals haben wir nun eine echte und reiche Überlieferung von Melodien. In ihr wurzelt die kommende Blütezeit des deutſchen Liedes im 16. Jahrhundert.

Auch der Meiſtergeſang war ein Ergebnis des Übergangs vom Rittertum zum Bürgertum. Aber das Schaffen der bürgerlichen „Meiſter" knüpft an die lehrhaften Gattungen jener fahrenden „Meiſter" an, in denen nicht die liedhafte Rundung der „Form", ſondern der Inhalt, der „Sinn" das Weſentliche iſt. An Gelehrſamkeit es den Klerikern gleichzutun, war ihr Streben. Von

ihnen übernehmen sie die schulmäßige Unterweisung in Dichtung und Gesang, die Unterwerfung unter das Urteil eines Inhalt und Form „merkenden" Kunstgenossen und den starken religiösen Einschlag. In ihrer Laienfrömmigkeit, die der deutschen Mystik nicht fern steht, und dem freien, nicht dogmatisch eingeengten Gebrauch der Bibel stecken Keime der kommenden Reformation.

Die ersten Singschulen, auch die in Mainz, waren zwar getragen von kirchlichen Bruderschaften. Die Abhängigkeit von der Kirche aber wird allgemach gelöst (Singschule zu Augsburg um 1450, in Straßburg um 1490). Es blieben nur die geistlichen Stoffe (neben weltlichen), die Benutzung eines Kirchenraums zu den öffentlichen Sitzungen und die Bindung dieser an die großen Kirchenfeste. Aus dem Brauchtum des Volkes stammen dagegen die Rätselgesänge und der Gedanke des Wettstreits, das Singen um den Kranz, die Geselligkeit der geschlossenen Zusammenkünfte, die Spiele, die sie pflegen und ausbilden. Zur Verweltlichung hat auch die von den Handwerker-Mitgliedern geförderte Aufnahme von Zunftgebräuchen entscheidend beigetragen. So kommt es zu der Gliederung in Schüler, Schulfreund, Singer, Dichter und Meister. Im Aufsteigen innerhalb dieser Rangordnung lernte der Liebhaber der edlen Kunst die überlieferten „Töne" der Meister handhaben, sie neu verworten, schließlich als Höchstes selbst neue Weisen entwerfen. Aber nur wenigen „Meistern", wie Michel Behaim (1416–1480?), Hans Folz (um 1480) und Hans Sachs (1494–1576) war es möglich, aus dem alten Grundstoff im Rahmen der Tabulaturregeln neue Weisenformen zu bilden. Auf die geschichtliche Entwicklung der deutschen Musik hat der Meistergesang fortan keinen Einfluß geübt, so zäh er sich auch noch in vielen Gegenden erhielt. Adam Puschmann, Hans Sachsens Schüler, dem wir ein großes Singbuch und eine Handwerkslehre verdanken, starb 1600. Ein Jahrhundert später (1697) erscheint Wagenseils zusammenfassendes Werk „Von der Meistersinger holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehrsätzen", aus dem noch Richard Wagner schöpfte. Die Ulmer Meistersängerzunft erhielt sich gar bis ins 19. Jahrhundert; sie übergab ihren Besitz 1839 dem Ulmer Liederkranz. Die Gesänge sind verklungen; die Gemeinschaftsform aber wird in dem Überblick über die bürgerliche Musikpflege weiter zu verfolgen sein.

Moser; Besseler; Ludwig: Die Musik des Mittelalters (im Handbuch d. Musikgeschichte, 1929); Gennrich, Formenlehre des mittelalt. Liedes (1932); Carmina burana, her. v. Hilka u. Schumann; Jenaer Ldhschr., her. v. Holz-Saran-Bernoulli; Colmarer Ldhschr., her. v. P. Runge; Lieder Neidharts v. Reuental, her. v. W. Schmieder (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 37_1); Mondsee-Wiener Ldhschr., her. v. Arnold-Rietsch; Lieder des O. v. Wolkenstein, her. v. Schatz-Koller (D. T. Ö. IX_1); Das Liederbuch des A. Puschmann, her. v. G. Münzer.

Beispiele: Ludwig (bes. Meistersinger!); Sch. 12 (W. v. d. Vogelweide), 46 (O. v. W.), 78/79 (Meistersinger).

Bilder: MiB S. 46, 47, 52.

Die Anfänge der bürgerlichen Musik und Musikpflege

Neben Kirche und Adel ist das Bürgertum die dritte und bedeutsamste Macht des deutschen Gemeinlebens im Mittelalter. Die Zeit der Staufer, Glanz und Größe des Reiches hatten den Städten einen außerordentlichen Aufschwung gebracht. Bis 1450 verfolgen wir ihn; um diese Zeit ist der Höhepunkt erreicht. Der Stillstand, der nun eintritt, dient der Ausbreitung und Vertiefung des Ansehens und der Kultur der Städte. Genau mit diesem Jahrzehnt setzen die ersten bedeutsamen musikalischen Zeugnisse ein.

In den Städten haben sich die neuen Stände des Handelsherrn und des Handwerkers entwickelt. Die Ausdehnung des Weltverkehrs war dem Handel der Städte günstig; die süddeutschen beherrschten die Handelswege nach Oberitalien und dem Morgenlande, die Hansa vermittelt den Handel mit den Nordmeergebieten. Die neuen Erfindungen, wie Buchdruck, Kupferstich, Holzschnitt, Pulver kommen vor allem den Städten zugute, die ihre Machtstellung gegen die Landesfürsten und das niedergehende Rittertum erfolgreich verteidigen. — Das neue Patriziat der Städte leitet das Gemeinwesen und handhabt die Gerichtsbarkeit. Es baut als Zeugnisse eigener Lebensführung seine prächtigen Häuser; der Gemeinsinn der Stadt schafft sich im Rathaus sein stolzes Sinnbild. An diesen Orten erklingt die neue Hausmusik und Festmusik der Zeit.

Die Handwerker stehen an Rang und Einfluß zunächst zurück. Der Zusammenschluß zu Zünften festigt sie in wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Beziehung. Siegreich kämpfen sie gegen die Vorherrschaft der Patriziergeschlechter und werden zu Mitträgern des Regiments und der Kultur. Ein starker Zustrom gesunden und frischen Blutes ist ihnen zu verdanken und jener gutbürgerliche Stolz auf die Meisterschaft im Handwerklichen, der für den Aufschwung der Künste von entscheidender Bedeutung ist.

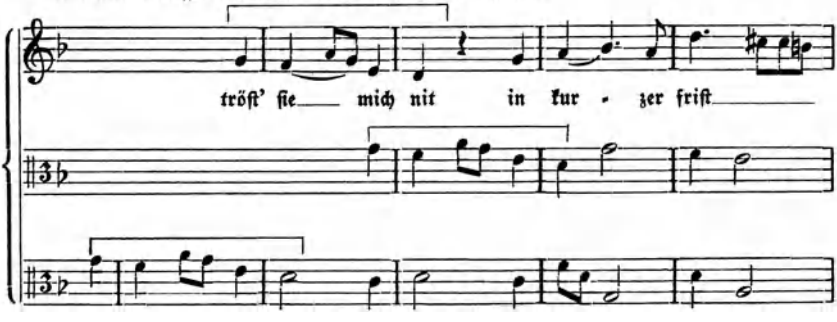
Aber nicht der in dieser Gesinnung verankerte Meistergesang war es, der die neue städtische Musikkultur schuf und trug. Aus der Laien- und Stadtkultur der Niederlande zieht die mehrstimmige Musik in die deutschen Städte ein. Deutschland hatte sich von ihr erstaunlich lange ferngehalten und alle Kraft auf die Schaffung des arteigenen Grundstoffs im Lied verwandt. Nun tritt es mit unverbrauchten Kräften in die Entwicklung ein und schafft sich in kurzer Zeit eine starke eigenwüchsige Kunstmusik.

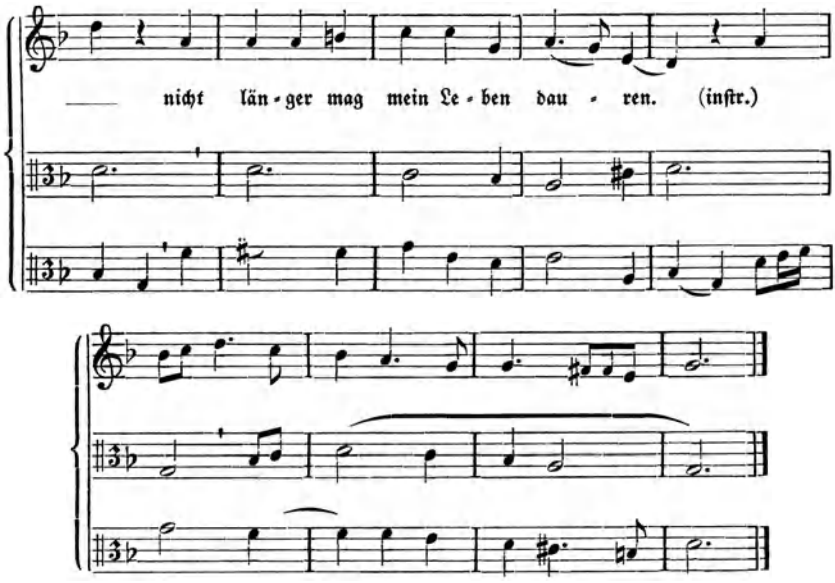
Aus Nürnberg, der Stadt der reichsten eigenständigen Kultur, stammt das erste handschriftliche Liederbuch (1460), das wir nach dem Besitzer als Loch-(h)eimer Liederbuch (L.L.) zu bezeichnen gewohnt sind. Es ist ursprünglich wohl das Liederbuch einer Nürnberger Patrizierstochter, welcher junge Musiker aus der Schule des blinden Meisters Paumann nach Art eines Stammbuchs die gangbaren Liedweisen der Zeit aufzeichnen. Die Weisen sind, mit jenen wenigen

Ausnahmen, die wir ſchon als Volksweiſen erwähnten, Kernweiſen mehrſtimmiger Sätze. Bei neun von ihnen iſt der mehrſtimmige Satz gleich beigegeben. Nur die Kernſtimme iſt dabei zu ſingen; die andern ſind auf den Hausmuſikinſtrumenten der Zeit zu ſtreichen oder zu blaſen: auf Großgeigen (den ſpäteren Gamben mit Bünden und Quartſtimmung) oder Kleingeigen (den ſpäteren Violinen ohne Bünde mit Quintſtimmung) und auf den ſtillen Blockflöten. Die andern kräftigen Blasinſtrumente, vor allem die Familie der Pommern und Dulzianen (unſern Oboen und Fagotten etwa zu vergleichen), der Zinken (hornartig klingende und mit Trompetenmundſtück anzublaſende „Holztrompeten") und der Poſaunen gehören kaum ins Haus, ſondern ſind zum Muſizieren in der freien Natur beſtimmt.

Ein niederländiſches Liebesliedchen von vier Zeilen (Ein vrouleen edel von naturen) zeugt für Heimat und Art der Vorbilder. Wir erwarten eine Liedweiſe der uns vertrauten Art und ſind erſtaunt, eine frei erfundene Oberſtimme von herber Schönheit und faſt künſtlicher Biegſamkeit zu finden. Das Einſpringen in den Schlußton geſchieht von der Unterterz aus, eine fremde Art des Schließens, die aus der kunſtvollen niederländiſchen Mehrſtimmigkeit ſtammt und dort den Oberſtimmen das Gepräge gibt. An den inſtrumentalen Zwiſchenſpielen verſuchen wir der handwerklichen Fügung auf den Grund zu kommen. Die drei Stimmen zuſammen formen eine Kadenz über den Grundgang der Mittelſtimme b a g, und zwar ſo, daß die beiden anderen Stimmen Terz und Sext dazufügen. Sie gehen in dieſen Intervallen parallel; die Kunſtlehre nennt dieſe Fügung fauxbourdon. Die Fortſchritte von Klang zu Klang geſchehen in jeder Stimme zu etwas anderer Zeit. Dieſe feine Verſchiebung erzeugt das Gefühl ſelbſtändiger Stimmführung. Faſt glaubt man die Folge: erſte Stufe – fünfte Stufe – erſte Stufe zu hören. Und doch iſt ein Ton, der das zunichte macht und die Eigenſtändigkeit dieſer Akkorde betont, das cis. Er iſt die Parallele zu dem Leitton fis der Oberſtimme, wo wir im gleichen Akkord die Sept c ſetzen würden. Die mittlere Stimme hat einen uns wohlbekannten Gang: die fallende Quint d—g.

Aus dem Lied „Ein vrouleen edel von naturen" (L. L.)





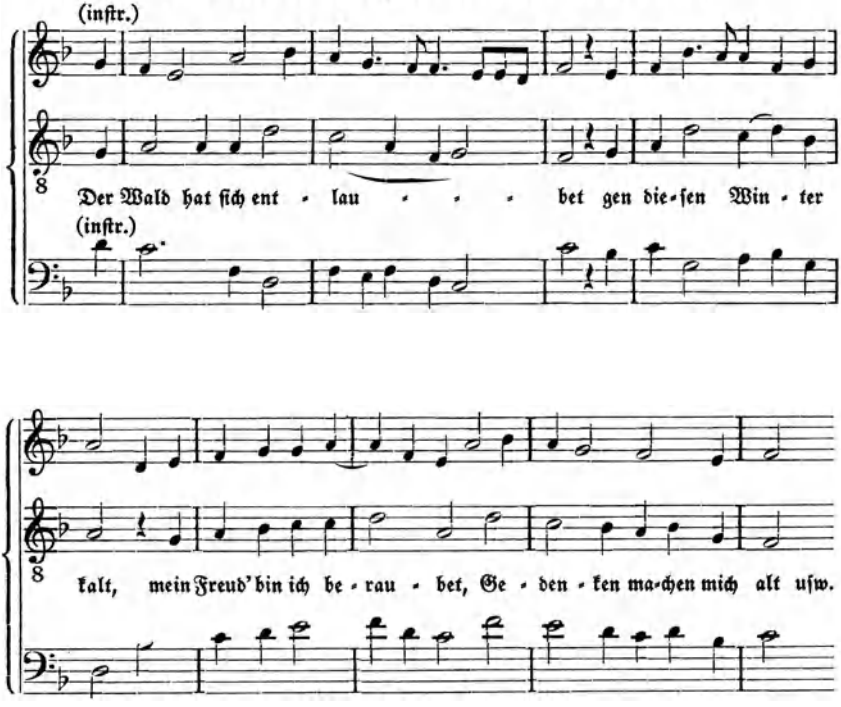
Aber ſchon feſſelt ein Neues unſere Aufmerkſamkeit. Die neue Textzeile „Tröſt ſie mich nit" beginnt mit einer regelrechten Nachahmung. Die Unterſtimme ſpielt an, die textierte Oberſtimme folgt, die Mittelſtimme bringt als letzte den gleichen Tongang. Hier iſt der Angelpunkt der Entwicklung. Wir ahnen nun, wie ſie weiter verlaufen muß: in immer größerer Gleichberechtigung der Stimmen, deren Merkmal ja die Nachahmung iſt, und ſo, daß auch die anderen Stimmen am Text teilzunehmen beginnen, bis alle drei ganz den Text tragen und die „Durchvokaliſierung" des Liedes beendet iſt.

Wieder iſt es die Mittelſtimme, die jenen, die ganze Zeile durchdringenden Quintfall a—d zeigt, die Oberſtimme nimmt ihn in einer Kurzzeile (Tröſt ſie mich nit) nur vorweg. In der nächſten Zeile ſchließt ſie wirklich ins d, von der Quint abfallend. Aber auch hier hat die Mittelſtimme den unverfälſchten Grundfall d—g, der nur der Oberſtimme wegen durch Überhöhen nach cis—d unterbrochen wird. Nun muſtern wir die Mittelſtimme als Ganzes. Kein Zweifel: ſie allein trägt die Merkmale des uns vertrauten Grundſtoffes. Es bleibt alſo als Ergebnis, daß ſie die eigentliche Kernweiſe iſt und die neue Oberſtimme eine feine, künſtliche Neuſchöpfung.

Dieſe Setzart zeigt denn auch wirklich ein großer Teil der niederländiſchen Liedſätze der Hauptmeiſter Dufay und Binchois. Altüberlieferte Lied- und Tanzmelodien, die übrigens auch im L. L. wiederkehren, werden als Kern genommen und darüber die neue Kunſtweiſe geformt, deren Feinheit, Kühle und Künſtlichkeit wir bewundern, ohne von ihr innerlich berührt zu werden.

Nun das deutſche Gegenbeiſpiel: der dreiſtimmige Satz des L. L. zu „Entlaubet iſt der Walde". Hier iſt wirklich die Mittelſtimme der Kerngeſang (cantus firmus); iſt eine Liedweiſe aus altvertrautem Grundſtoff, kenntlich an den Zeilenfällen auf a und d. Gewiß iſt ſie, als ſich die beiden umſingenden Stimmen ihm fügen ſollten, noch rhythmiſch und melodiſch etwas zurechtgerückt und zubereitet worden. Aber ihre echte Liedmäßigkeit iſt dennoch unzerſtört; von ihr geht die ſtarke und tiefe Grundempfindung aus, die nun auch die anderen beiden Stimmen durchdringt.

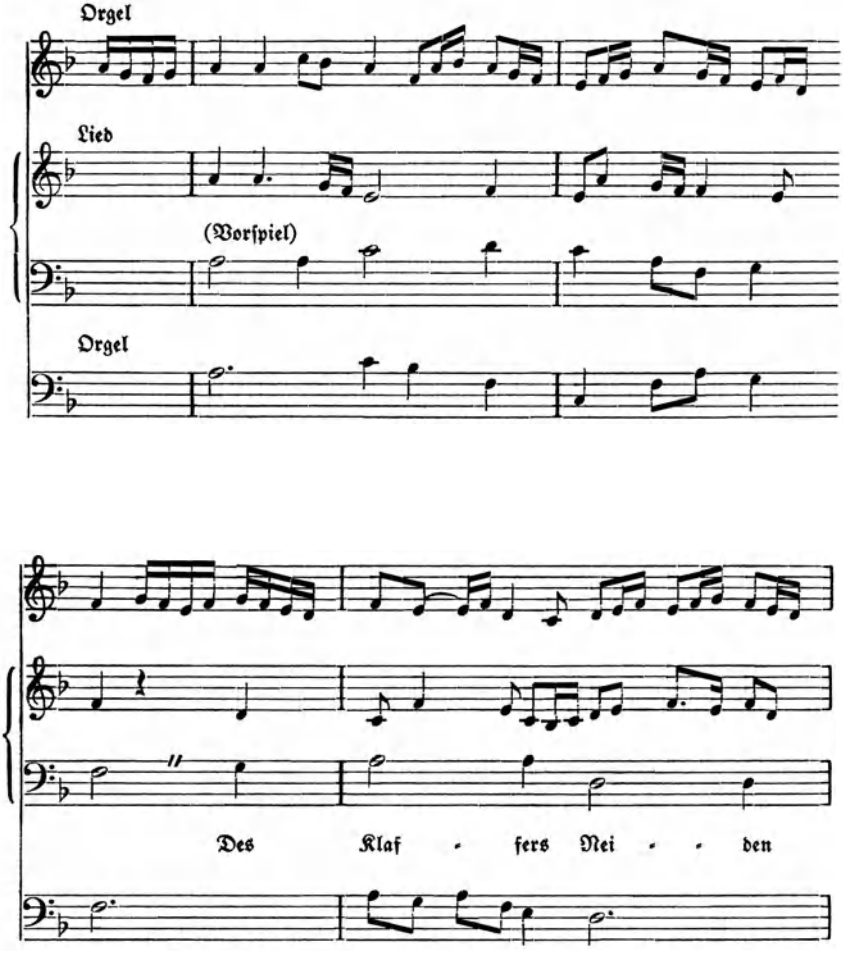
Der Wald hat ſich entlaubet (Anfang. Das Lied vollſt. bei Sch. Nr. 45)

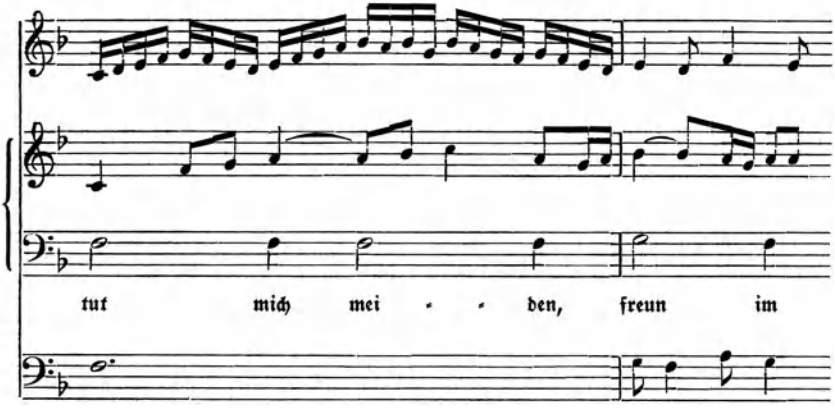


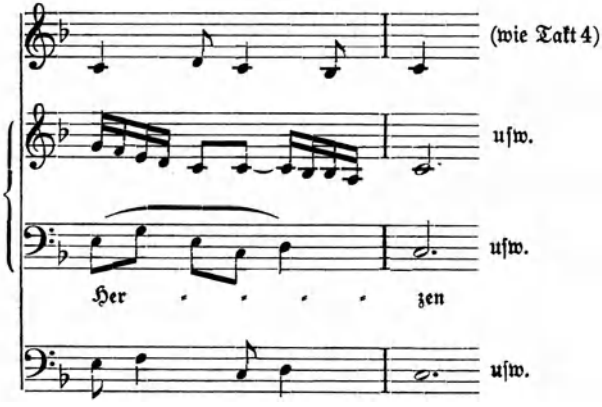
An das Liederbuch fügt ſich noch ein Anhang von Inſtrumentalſätzen, inſtrumentalen Bearbeitungen einiger Melodien des Liederbuchs. Das Inſtrument, für das ſie beſtimmt ſind, iſt ein Taſteninſtrument: Hausorgel (Poſitiv) oder Clavichord oder Spinett. Auch die Laute wäre fähig, einen ſolchen Satz zu übernehmen. — Ein einziges Lied ſteht im Liederbuch mit einem dreiſtimmigen Satz und im Anhang mit einem zweiſtimmigen Orgelſatz: Des Klaffers neyden. An einem kurzen Vergleich erkennen wir die Merkmale der inſtrumentalen

Bearbeitung. Wir ſtellen die zwei entſprechenden Stimmen, den Tenor und die Oberſtimme zuſammen. Die Kernſtimme hat erſt ein inſtrumentales Vorſpiel (c'—f), dann folgt eine Doppelzeile mit dem Grundriß a—d (f) : g—c.

Mit organalem Doppelſchlag beginnt die Oberſtimme, ſpielt im erſten Takt den Raum c'—f, im zweiten den Schlußſchritt e—f frei aus. Nun überbrückt ſie den Zeileneinſchnitt; die Ruhe des Tenors in Takt 4 fordert ſie zu freier ſpieleriſcher Bewegung heraus, im nächſten tritt ſie zurück und folgt in Faux-bourdon-Art dem Tenor, um im ſchließenden Takt wieder frei ſpieleriſch hervorzutreten (ein ganzer Liedſatz bei Sch. Nr. 47/48).







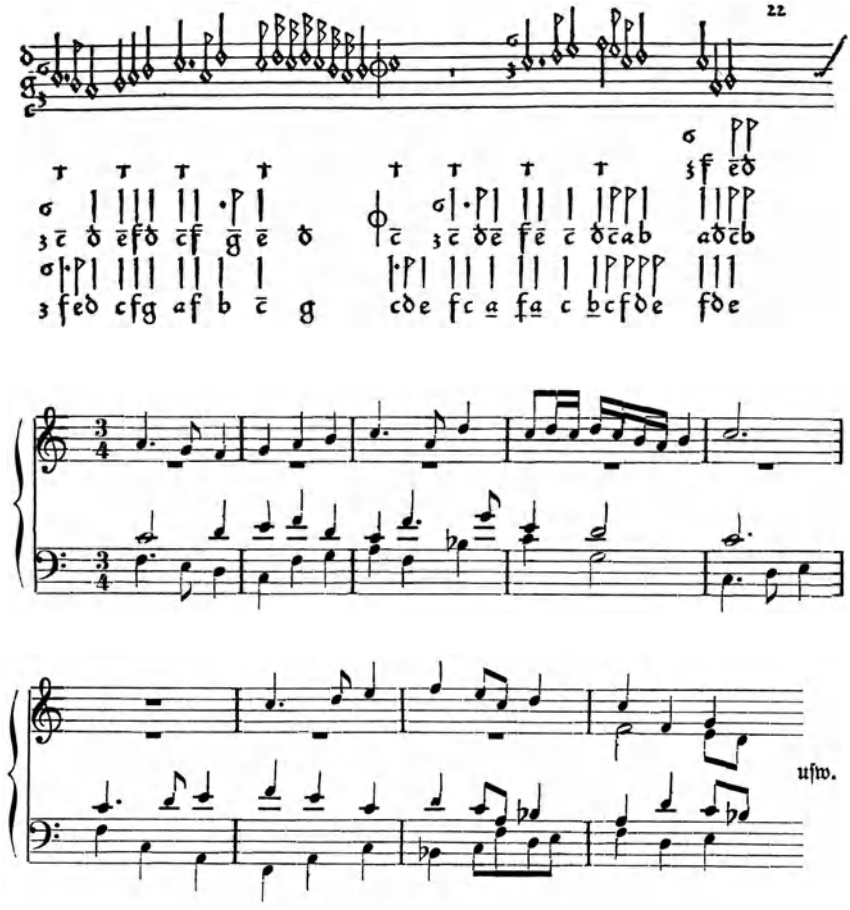
Das iſt die Kunſt Konrad Paumanns und ſeiner Schüler. Daß ſie ſchulmäßig gelehrt und überliefert wird, zeigt das den Liedſätzen vorangehende „Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanns ceci de Nurenberga anno 1452". Es iſt ein methodiſcher Lehrgang des inſtrumentalen Kontrapunkts, gezeigt an den Grundintervallen und Bewegungsformen der Melodie. Beſonders reich ſind die Pausae, d. h. die liegenden Töne ausgeſtattet; das freie Spiel über einem „Orgelpunkt" bildet ſich aus. Damit ſind zugleich die Grundlagen für freie, von einer Liedweiſe nicht vorbeſtimmte Inſtrumentalſtücke gegeben. Zu dem Laufwerk treten die im Griff aneinandergereihten Akkorde; ſo zeigt ſie ein „Praeambulum super fa", das mit zwei andern ähnlichen am Schluß ſteht. Hier iſt der Keim einer Form gegeben, der ſich ſpäter reich entfaltet: der Tokkata. Noch Prätorius ſagt im dritten Teil des „Syntagma musicum" (1619): „Tocata, iſt als ein Praeambulum

oder ein Praeludium, welches ein Organiſt, wenn er erſtlich uff die Orgel oder Clavicymbalum greift ... aus ſeinem Kopff vorher fantasirt, mit ſchlechten entzelen griffen und Coloraturen."

Die Notenſchrift, in der dieſe Orgelſtücke aufgezeichnet ſind, zeigt eine Miſchform, die der deutſchen Überlieferung eigen iſt. Die Oberſtimme iſt aufgezeichnet in jenen gemeſſenen Notenwerten, die auch unſerer Notenſchrift zugrunde liegen. Daß man die Töne in dieſer Maßaufzeichnung (Menſuralnotation) nach ihrem Zeitwert genau beſtimmte, iſt Folge und Erfordernis der Mehrſtimmigkeit. Die gebräuchlichſten Werte, wie ſie die Abbildung einer Vokalſtimme (S. 75) zeigt, ſind die Longa (▭), die Brevis (𝅜), die Semibrevis (𝅝) und die Minima (𝅗𝅥). Zur weiteren Unterteilung wird geſchwärzt; es entſtehen die Semiminima ♩, die Fuſa ♪ und Semifuſa 𝅘𝅥𝅯. — Die Unterſtimme aber iſt in Buchſtaben aufgezeichnet. Dieſe ſtammen von der ſichtbaren Taſtenfolge des Inſtruments, die man als Buchſtaben-Tafel (Tabula) aufzeichnen konnte: A H C D E F G a uſw. Die Tabulatur für Orgel und Taſteninſtrumente, in der in Deutſchland bald auch die andern Stimmen in Buchſtaben aufgezeichnet werden, iſt eine reine Inſtrumental-Notenſchrift; die rhythmiſchen Werte werden durch Zuſatzzeichen (Balken und Fähnchen) gegeben, die der Menſuralnotation entſtammen. — Derſelbe Paumann ſoll auch die Lautentabulatur erfunden haben, welche die Griffſtellen auf den fünf oberen Saiten mit dem Alphabet laufend durchbezeichnet und dann, wie die Orgeltabulatur, die Stimmen untereinander notiert.

In Konrad Paumann treffen wir auf die erſte bedeutende Künſtlerperſönlichkeit dieſer reichsſtädtiſchen Muſikpflege. Er iſt 1410 zu Nürnberg blind geboren. Patrizier laſſen ihn zum Inſtrumentiſten ausbilden, 1446 iſt er Organiſt an St. Sebald; ein Lobgedicht von 1447 rühmt ihn als den „Meiſter ob allen Meiſtern" in geiſtlicher und weltlicher Muſik. Bei ſeiner Verheiratung verpflichtet der blinde Meiſter ſich dankbar gegen ſeine Gönner, den Patrizier Ulrich Grundherr und den Pfarrer Heinrich Laubing, die Stadt niemals ohne ihre Zuſtimmung zu verlaſſen. — Aber als ſein Ruhm ſich in ganz Deutſchland und über deſſen Grenzen hinaus verbreitet, muß ihn die Stadt dennoch ziehen laſſen. Kaiſer Friedrich III., die Herzöge von Mantua und Ferrara hören und ehren ihn; in Italien wird er zum Ritter geſchlagen. 1467 berief ihn Herzog Albrecht III. als Hoforganiſt nach München. Dort ſtarb er 1473. Der Grabſtein zeigt ihn mit einer kleinen Tragorgel (Portativ), daneben liegen Laute, Flöte, Harfe, Kleingeige, die Inſtrumente der bürgerlichen Hausmuſik. — Von dieſem blinden Altervater deutſcher Orgelkunſt und ſeinen Zeitgenoſſen und Schülern führt ein gerader geſchichtlicher Weg über die große Sammlung des Burheimer Orgelbuchs (etwa 1470) zu Arnold Schlicks „Spiegel der Orgelmacher" (1511), der von der Höhe des

deutſchen Orgelbaus um 1500 zeugt, und ſeiner Sammlung „Tabulaturen etlicher Lobgeſäng und Liedlein" (1512, Neudruck 1924), deren Orgelſtücke auf eine deutſche Orgel mit zwei Manualen und Pedal weiſen. Die alemanniſch-ſchwäbiſche Landſchaft iſt führend in Orgelbau und Orgelkompoſition. Am Ende der Entwicklung ſteht dann der geniale Paul Hofhaimer mit ſeinem Schülerkreis; bei ihm ſetzen wir ſpäter wieder ein.



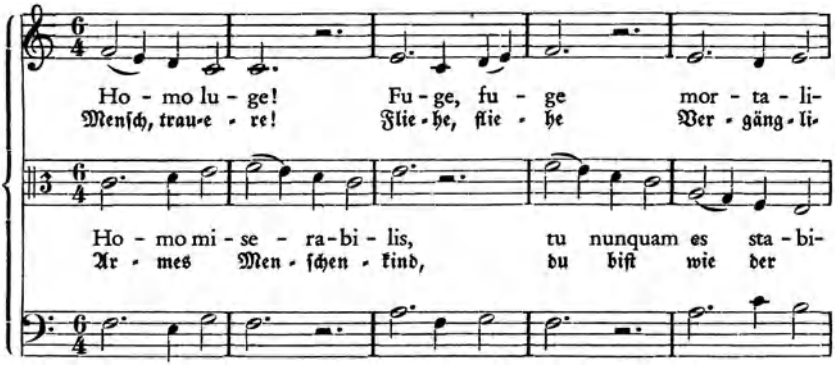
Aus einem Orgelſatz „Pete quid vis" von Arnold Schlick (1512) in Orgel-Tabulatur und ihre Übertragung.

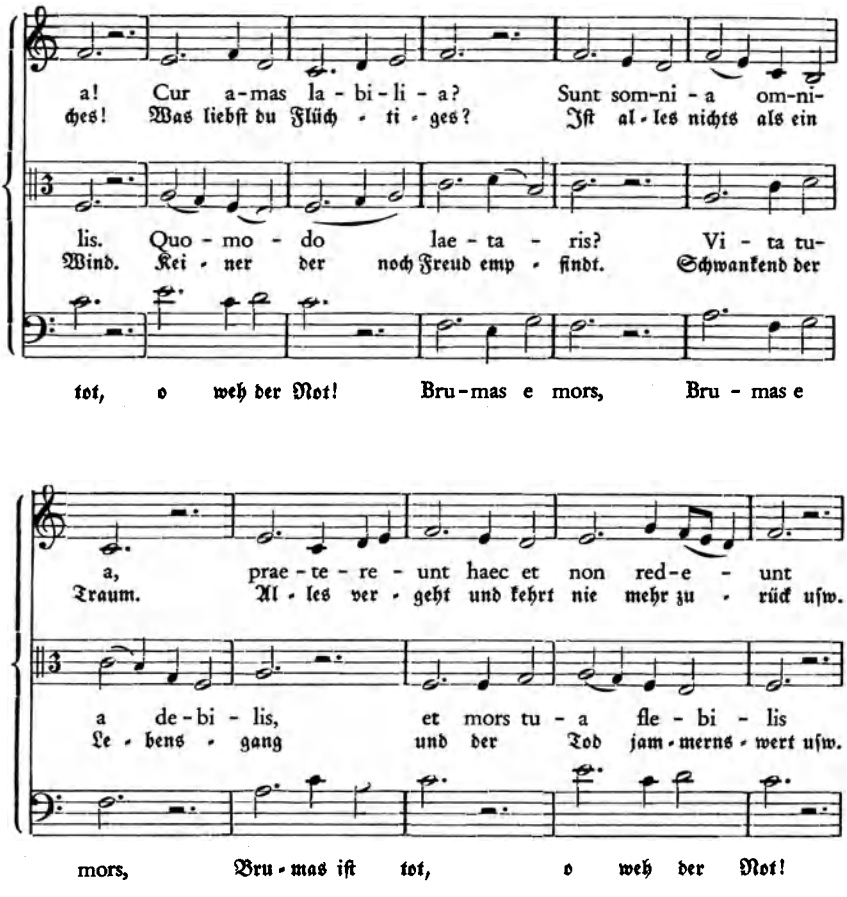
Zu Anfang des Syſtems der Oberſtimme ſtehen Schlüſſelbuchſtaben, vor allen vier Stimmen die Taktzahl. Sie wird in der erſten und dritten Stimme ſpäter abgelöſt durch das Taktzeichen des „Tempus perfectum diminutum" (eines kurzſchlägigen Dreiertaktes); der gerade Takt mit dem Halbkreis C wird als „Tempus imperfectum" bezeichnet, ohne daß ſich muſikaliſch etwas änderte.

Das zweite Denkmal der Nürnberger Muſik iſt das Liederbuch des Arztes und Geſchichtsſchreibers Hartmann Schedel, geſchrieben zwiſchen 1461 und 1467. Inmitten der Sätze, die denen des L. L. gleichgeſtaltet ſind und ſich nur durch geſteigerte ſatztechniſche Kunſt unterſcheiden, ſteht eine vierſtimmige Kompoſition über die Liedweiſe „Es taget vor dem Walde". Die Stimmen ſind weniger geſchmeidig gefügt; der Alt faſt nur Zuſatz. Solch ein Satz weiſt eher auf Blasinſtrumente und damit ins Freie, in die Geſelligkeit des Gemeindegartens, wo die Stadtpfeifer aufſpielen. Ähnlich mag es ſein mit den dreiſtimmigen Sätzen, die ſich aus dem Beſtand des gleichzeitigen Glogauer Liederbuches dadurch herausheben, daß die Weiſe in der Oberſtimme ſteht, die beiden übrigen ſehr einfach, oft Note gegen Note begleiten. Hier iſt eine neue Möglichkeit des Liedſatzes, die wir uns merken. Ganz ohne Text ſteht im Glogauer Liederbuch ein hübſcher dreiſtimmiger Bläſerſatz „Das Jäger Horn" (Sch. 50); die übrigen Tänze aber, die das Glogauer und das Schedelſche Liederbuch unter ſonderbaren Namen (Sch. 49) überliefern, ſind wohl nicht Gebrauchsmuſik, ſondern Hausmuſik und „geſellige Kammermuſik".

Im Roſtocker Liederbuch, deſſen Hauptbeſtand nach 1468 geſchrieben iſt, kommen überhaupt keine mehrſtimmigen weltlichen Liedſätze vor. Manche Lieder aus dem L. L. kehren wieder und dazu vier hiſtoriſch-politiſche Lieder auf Zeitereigniſſe, erſichtlich aus dem unmittelbaren Zeitgebrauch aufgeſchrieben. Unter den wenigen geiſtlichen Liedern ſteht ein erſtaunlich kunſtloſer zweiſtimmiger Satz, der gut ins 10. oder 11. Jahrhundert gehören könnte, und am Ende zwei Stimmen einer franzöſiſchen Motette aus dem 14. Jahrhundert.

So fern ſteht Deutſchland der großen mehrſtimmigen Kunſt der franzöſiſchen Gotik. Die dreiſtimmige Motette war ihre Hauptgattung. Aber von all den überlieferten Werken der Blütezeit des 13. Jahrhunderts trägt nur ein einziges einen Hinweis auf Deutſchland: in der Kernmelodie „Brumas iſt tot, o weh der Not".

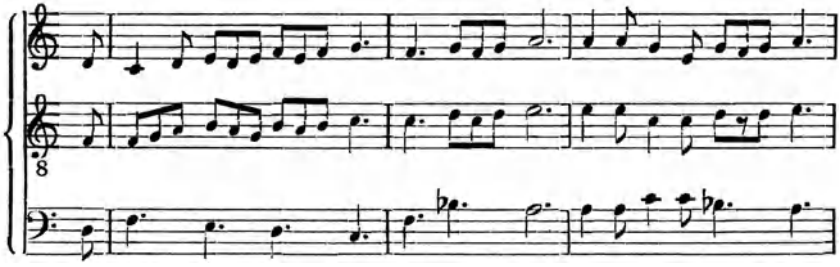


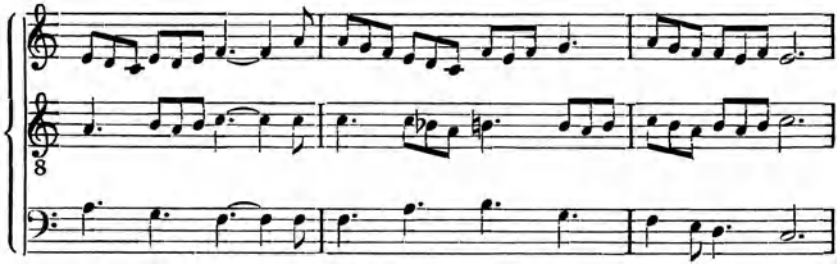


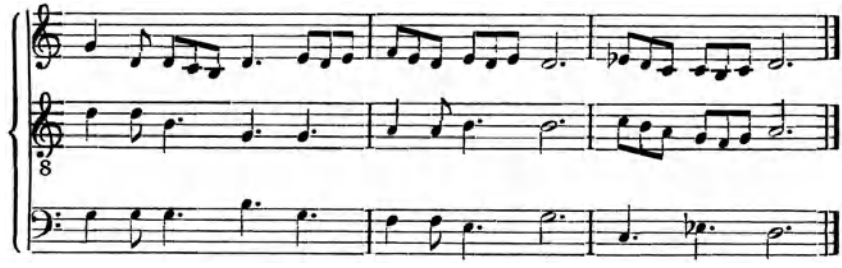
Erſtaunlich iſt dieſer Tenor, der in ſeinen kurzen Rufzeilen ſo gar nichts Liturgiſches an ſich hat. Ein uraltes mythiſches und Märchenmotiv ſcheint aufzuleben: der Tod eines Weſens mit unverſtändlichem Namen ſchafft Not und Wende. Und darüber erheben ſich nun, feſt in den Tenor verfugt und verſtrebt, zwei ſelbſtändige Melodien mit eigenen lateiniſchen Texten. Der eine enthält eine ernſte und bittere Mahnung, an die Vergänglichkeit zu denken, der andere eine drohende Rüge an den Mängeln der Zeit — ein Gegenſtück zu Walthers Sprüchen. —

Aber dies Stück iſt einmalig für das 13. Jahrhundert, wie ein anderes, der dreiſtimmige Satz über das alte Weihnachtslied „Sei willekommen Herre Chriſt" aus einer Erfurter Handſchrift, einmalig für das 14. Jahrhundert iſt.

Die Setzweiſe ſteht zwiſchen Alt und Neu in der Mitte. Die Quintenfolgen erinnern noch an alte volkstümliche Mehrſtimmigkeit, die Quarten und Sexten beſonders an den Gliederungsſtellen an die neue Akkordlichkeit des Faux-bourdon. Dadurch, daß die Kernſtimme die tiefſte iſt, hat der Satz eine Erdenfeſtigkeit und Kraft, die ihn abhebt von gleichzeitiger franzöſiſcher und italieniſcher Mehrſtimmigkeit. Ob niederländiſche (und engliſche) Einflüſſe hier wirkſam ſind, iſt mit Sicherheit nicht zu ſagen.







Das 15. Jahrhundert aber hat uns in den Trienter Codices eine umfassende Sammlung deutscher spätgotischer Kunst erhalten. Es sind sieben starke handschriftliche Bände, von deutschen Klerikern und zum großen Teil auf Veranlassung des kaiserlichen Sekretärs Johann Hinderbach, spätern Bischofs von Trient, geschrieben. Unter einer Fülle ausländischer Werke stehen deutsche Tonsätze in Menge, darunter allein vier über „Christ ist erstanden" und eines mit dem Tenor „In Gottes Namen fahren wir". Sogar drei Messen sind über deutsche Volksweisen geschrieben.

Eine niederrheinisch-westfälische Schule der deutschnamigen Meister dieser Bände scheint die Verbindung mit der niederländischen Kunst Dufays nahezulegen, andere Sätze englischer Herkunft weisen auf die Schule Dunstables. Aber gerade das eigentümlichste der Werke ist ganz anders und wohl eigendeutsch: der gewaltige achtstimmige Satz über „In Gottes Namen fahren wir". Er ist auch in einer Münchner Handschrift überliefert und von H. J. Moser in guter Gebrauchsausgabe („Kantorei der Spätgotik") leicht erreichbar herausgegeben.

Läßt sich auch die einzigartige Klangwirkung der acht Stimmen, denen sich entsprechende Instrumente wie Pommern, Krummhörner, Posaunen zugesellt haben mögen, nicht beschreiben, so zeugt doch der Baugedanke allein schon von der handwerklichen Sicherheit und künstlerischen Größe deutscher Meister. Fest ineinandergefügt sind eine liebliche Marienmotette in schwebendem $^{6}/_{4}$-Rhythmus und die in schwerem, geradem Schrittmaß einherziehende Fahrtenweise.

Drei zweistimmige Chöre setzen mit der Motette ein; dem „Ave mundi spes Maria" der beiden Diskante folgt im Diskant und Tenor „Ave mitis, ave pia"; zwei tiefere Männerstimmen schließen ab mit „Ave virgo mater Christi". Und nun beginnt, während zwei Tenöre und zwei Diskante die Motette fortspinnen, im höheren Baß die Kernweise; der Alt I folgt ihm auf dem Fuße. Am Ende der ersten Doppelzeile setzen nun auch der tiefere Baß und danach der höhere Tenor mit dem Lied ein, es folgen der Alt II und der Tenor II. Unberührt davon zieht die Marienmotette in den beiden Diskanten weiter, der obere Baß und Alt I ergänzen sie später zur Vierstimmigkeit. Immer drängender werden die Engführungen der Liedzeilen in dem sechs- (später vier-) stimmigen Gefüge, „das Ganze steigert sich zu wundervoller gotischer Bogenspannung in dem consolare peccatorem in peccatis (sei du Trösterin dem Sünder, der nun tief in Sünden liegt) der vier Engelstimmen, während das Menschenvolk aus der Tiefe sein flehendes Kyrieleis anfügt" (Moser).

Neben diesen „deutschen Motetten" treten ganze Messen auf. Sie haben die liturgische Einteilung in Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (mit Benedictus) und Agnus und lateinischem Text. Aber zwei davon sind dadurch ein-

gedeutſcht, daß ihr Tenor durch alle Sätze hindurch eine deutſche Liedmelodie iſt: „Grune Linden" und „Sig, fäld und heil". Auch in Einzelſtücken begegnen deutſche Liedtenores. Die obengenannten Teile der Meſſe bilden im Rahmen der in Opferung, Wandlung und Kommunion fortſchreitenden heiligen Handlung den feſtſtehenden Bau des Ordinarium Missae, der bis heute dem muſikaliſchen Kunſtwerk der Meſſe zugrunde liegt. Dazu kommen die de tempore (nach den Feſtzeiten) wechſelnden Teile des Proprium Missae: Introitus, Graduale, Offertorium und Communio. Auch ſie werden mehrſtimmig als „lateiniſche Motetten" vertont; die Trienter Codices enthalten zahlreiche Beiſpiele.

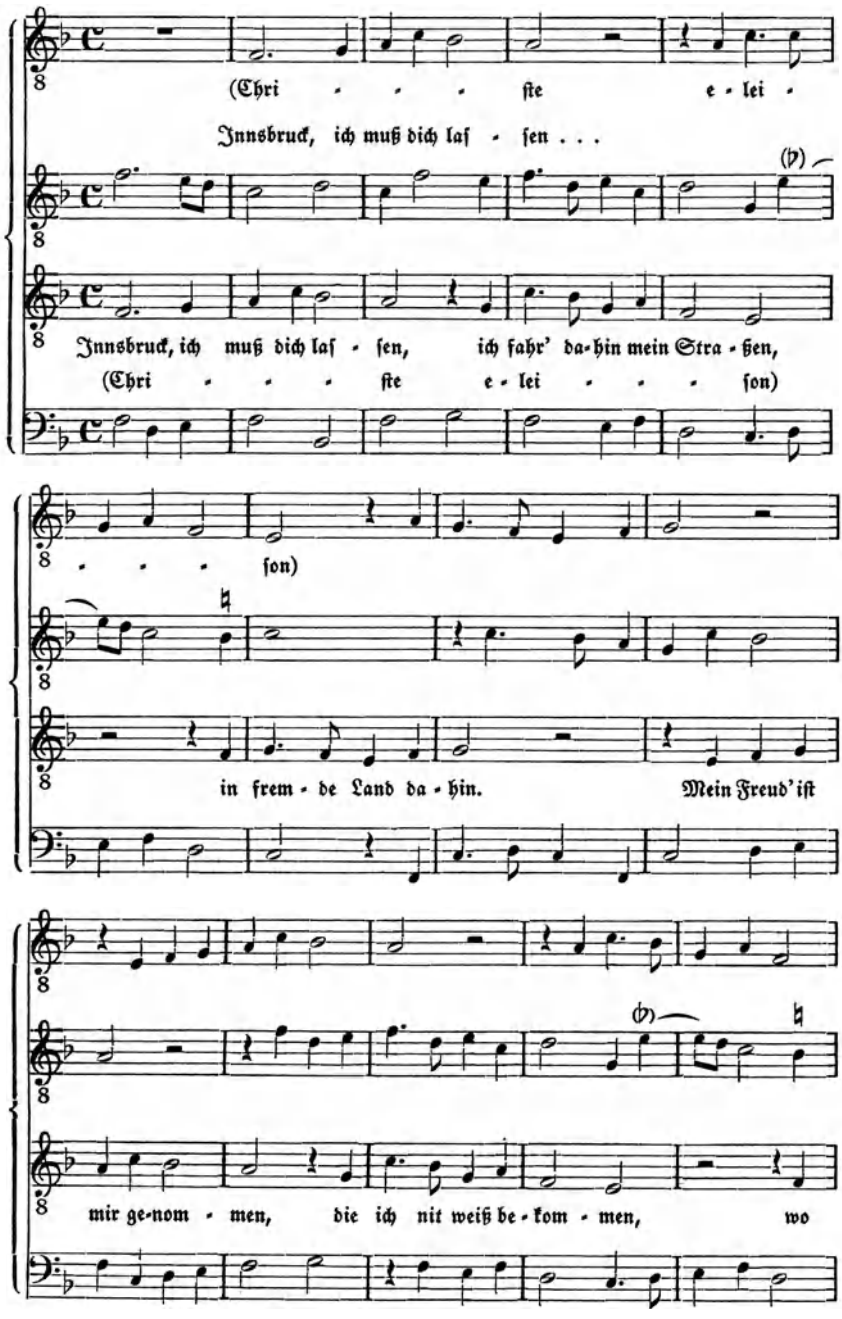
In der gleichen Zeit, in der dieſe Werke entſtanden, feſtigt ſich das Bild einer erſten eigendeutſchen Komponiſtengeneration; die gemeinſame Bezeichnung „germanus" taucht auf; die deutſche Muſik hat auch in der Mehrſtimmigkeit ſich ſelbſt gefunden. Dieſer Altersfolge gehören an Adam von Fulda (etwa 1445–1517), Heinrich Finck (1445–1527), Alexander Agricola (1446 bis 1506). Letzteren verloren wir ganz an das Ausland, dafür gewannen wir den Niederländer Heinrich Iſaac (etwa 1450–1517) ganz als den Unſern.

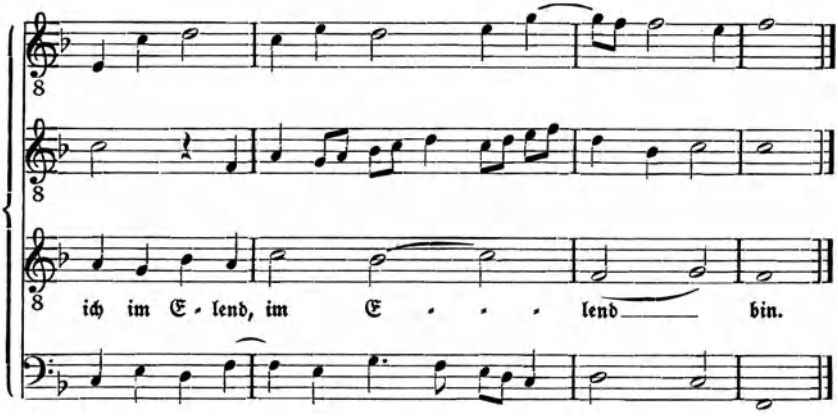
Adam von Fulda treffen wir 1491–1501 an der Spitze der Torgauer Hofkapelle, 1502 wird er, faſt 60jährig, Profeſſor der Muſik an der Univerſität Wittenberg. Er iſt Muſiker und Organiſator, Lehrer und Denker zugleich. In ſeinen Werken, einer wunderbar knappen Meſſe über eine Liedmelodie, ſeinen Hymnenbearbeitungen, ſeinen in Text, Melodie und Satzweiſe gelehrten Liedſätzen und der Handwerkslehre ſeiner „Musica" ſchafft er die verbindliche Grundlage der weiteren Entwicklung. Johann Walter und die deutſche Muſik des Frühproteſtantismus danken ihm Entſcheidendes. Sein Einfluß wirkt in den ganzen deutſchen Nordoſten hinein.

In Moſers „Kantorei der Spätgotik" folgt auf jenes achtſtimmige Wunderwerk des „In Gottes Namen fahren wir" das Kyrie einer ſechsſtimmigen Meſſe von Heinrich Finck. Die Kühnheit des klanglichen Aufbaus, die etwas harte Führung der Stimmen, die Teilung in kleine Chorgruppen, die überwölbende Zuſammenfaſſung des Schluſſes zeigen die innere Nähe. In der Tat führt Heinrich Fincks Lebensweg nach Süden und Südoſten; Krakau–Stuttgart–Salzburg–Wien ſind die Stationen des Hofkapellmeiſters und Hofkomponiſten. Dort aber kreuzt er Iſaacs Bahn. Seine Lieder ſind – anders als ſeine geiſtliche Muſik – dem Neuen, das dieſer Meiſter brachte, verpflichtet. Ein neuer Kulturkreis bildet ſich da, bezeichnet durch die Städte Wien–Innsbruck–Augsburg–Nürnberg. Ihn wird um die Jahrhundertwende die Muſikpflege Kaiſer Maximilians erfüllen. Die neuen Ideen des Humanismus aber finden ihren Weg nach Norden nicht nur über Wien und München, Augsburg und Nürnberg, ſondern auch über die Linie Konſtanz–Baſel–Freiburg–Straßburg–Heidelberg bis hinauf nach Köln.

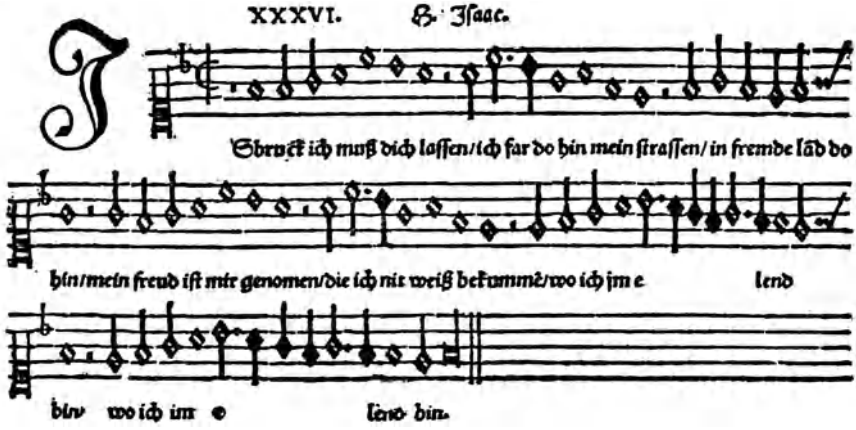
Hier brechen wir ab, in jenem Augenblick, da sich die Kunstpflege der Fürsten mit der des Bürgertums verbindet. Die neue Oberschicht der Städte, durch Reichtum oder durch humanistische Bildung herausgehoben, pflegt Wissenschaft, Kunst und Musik. Kaiser Maximilian (1493 – 1519) weilt mit besonderer Vorliebe im Kreis der kunstgestimmten Augsburger Patrizier, als den vornehmsten Augsburger Bürger hat man ihn oft spottend bezeichnet. Und doch ist er auch der „letzte Ritter", der durch Förderung aller Künste sich Nachruhm verschaffen will. Er singt und spielt selbst, regt die Erfindung neuer Instrumente an, im Mittelpunkt seiner vielgerühmten Hofkapelle stehen Paul Hofhaimer als Organist und Heinrich Isaac als Hofkomponist. Aber die Zeit des Glanzes verblaßt schnell. Hofhaimer ist spätestens 1507 von Innsbruck, der Hofhaltung des Kaisers, nach Augsburg übergesiedelt, wo er zeitweilig im Dienst der Fugger stand. Nach des Kaisers Tod kehrt er in seine Salzburger Heimat zurück. Auch Isaac ist seit seiner Bestallung 1497 in Innsbruck, aber öfter in Florenz und Ferrara und ähnlich wie Hofhaimer durch besondern Auftrag dem Konstanzer Domkapitel verpflichtet. Es mag wohl sein, daß diese Unrast des Lebens, die auch Hofhaimer beklagte, den Anlaß gegeben hat zu seinem berühmtesten Lied „Innsbruck, ich muß dich lassen", das als vierstimmiges geselliges Lied in fast zeitloser Schönheit heute noch lebt und als Weise mit geistlichem Text in den Gebrauch des Volkes überging.

Das weist uns den Weg. Nicht die großen Staats- und Kirchenwerke sind es, die uns Isaacs Namen erhielten, sondern das unscheinbare Lied. Die Zeitwende können wir an den beiden Bearbeitungen, die Isaac der Weise gab, recht wohl erfassen. Eine Bearbeitung in der „Missa carminum" (Chorwerk Nr. 7, Zweites „Christe") zeigt ob der kirchlichen Zweckbestimmung die ältere, gehaltenere Setzart. Zudem ist der Satz für vier (hohe und tiefe) Männerstimmen. Die Kernweise liegt im Tenor, eine Oberstimme geht im Kanon dazu, die andere und der Baß kontrapunktieren. So hat auch Paul Hofhaimer die Weise: „In Gottes Namen fahren wir" bearbeitet. Was wir das „Verstreben" und „Verfugen" in der Baugesinnung der älteren Generation nannten, ist hier deutlich zu erfassen. Bald schließen sich die Kontrapunktstimmen der führenden, bald der nachahmenden Stimme im Kadenzieren an; die Stelle des Neuansetzens ist besonders merkwürdig durch die Veränderungen gegenüber dem Anfang; nicht minder der Schluß, wo die Kanonstimme aus ihrer Mittellage heraustretend mit der eigentlichen Sopranka denz schließt, die Kernstimme aber mit dem einfachen Austönen des Quintfalls (c' b c' f g f) endet.


(Chri - - - - ſte e - lei -
Innsbruck, ich muß dich laſ - ſen . . .
Innsbruck, ich muß dich laſ - ſen, ich fahr' da-hin mein Stra - ßen,
(Chri - - - - ſte e - lei - - - - ſon)
- - - - ſon)
in frem - de Land da - hin. Mein Freud' iſt
mir ge-nom - men, die ich nit weiß be - kom - men, wo



Dagegen nun der bekannte vierſtimmige Satz (Geſellige Zeit, I 96). Allbeherrſchend liegt jetzt die Liedweiſe in der Oberſtimme (vgl. die Abbildung). Alle andern ſind von ihr beſtimmt. Der Baß terzt ſie aus, der Tenor iſt faſt Spiegelbild bis zur dritten Zeile, wo ihn der Baß ablöſt, der Alt freilich oft nur Füllſtimme. Aber auch er wird zu Beginn der letzten Zeile über den Sopran auslangend erſt Spiegelbild, dann Begleiter der Stimme mit jenen Ausdrucksquarten, die uns ſtets als beſonderes Merkmal dieſes Satzes erſchienen ſind. Die Wiederholung dieſer ſich aufwölbenden Zeile gibt der Geſamtform eine Ausgewogenheit, deren letztem Grund wir vergebens nachſpüren. Der Satz iſt einmalig; wer Iſaac in einem ähnlich klingenden Satz, der aber die Kernweiſe im Tenor hat, kennenlernen will, ſinge „Kein' Freud' hab' ich" (G. Z. II 90).



Diskant-Stimme mit der Weiſe des Innsbruck-Liedes in Menſuralnotation.

Aus S. Forſters Sammlung: „Ein außzug guter alter und newer Teutſcher liedlein" (1539).

Die Formung der Melodie des Innsbruck-Liedes bedarf noch der Erörterung. Wir gehen am beſten von dem eingeebneten Grundmaß der Viertel aus. Aber der Anfang der Weiſe hat ſtatt des Auftaktviertels eine lange Note; das bedeutet Sammlung und innere Bereitſchaft zu Beginn. Und dann entſteht ein rhythmiſches Bild, das nur der findet, der die Worte mit ganzer Hingabe ſpricht: es ruht in den Zeilenenden, ſtellt den Kerngedanken „in fremde Land" in einfacher Tatſächlichkeit (Viertelbewegung) heraus und gibt dem „Elend" einen Empfindungsbogen, der freilich ganz nur aus dem Zuſammenhang der vier Stimmen zu verſtehen iſt. In der geiſtlichen Faſſung „O Welt ich muß dich laſſen" iſt er zugunſten ſilbiſcher Faſſung getilgt.

Das neue Verhältnis zur Sprache, dem wir bald auch Luthers Lieder verdanken, erfüllt zugleich den Liedſatz mit einem Ausdruck, der jenen nur andeutenden in den Sätzen des Locheimer Liederbuchs weiter zu vertiefen ſcheint. Es iſt nicht der perſönliche Ausdruck des Erlebnisliedes, ſondern jener, in dem eigenes Empfinden zum Anliegen aller, die gleiche Sprache ſprechen, erhöht und geläutert iſt. Darum konnte dieſe Weiſe zum Volkslied werden.

In Iſaacs Todesjahr fällt Luthers Anſchlag der Theſen an der Schloßkirche zu Wittenberg. Das zwingt uns, noch einmal den Blick nach Mitteldeutſchland zu wenden, wo Friedrich der Weiſe von Sachſen, der Verehrer Dürers und Auftraggeber Cranachs in Torgau Hof hält. Seine Hofkapelle, die einſt A. von Fulda leitete, der jetzt Conrad Rupſch vorſteht, iſt der Traditionsmittelpunkt für den nördlichen Kreis; 1523 tritt Johann Walter als Baſſiſt in dieſe Kapelle ein. 1525, beim Tode Friedrichs des Weiſen, wird ſie aufgelöſt.

In dieſem Augenblick aber zeigt ſich die Kraft und die Einſatzbereitſchaft des Bürgertums. Die Torgauer Bürger bilden aus ihren Kräften und mit ihren Mitteln eine neue bürgerliche Kantorei zur Pflege kunſtmäßigen Kirchengeſangs unter Walters Leitung. — Das war freilich mehr als die alten kirchlichen Bruderſchaften, die ſich zur „Beförderung der Kirchenmuſik" zuſammengeſchloſſen hatten. Aber aus dieſen „Sängereien" war immerhin in Süddeutſchland ein Teil der Meiſterſinger-Kreiſe hervorgegangen; die Schulung bezog ſich hier auf Erfindung einer einſtimmigen Melodie nach den Regeln der Zunft. In Norddeutſchland waren daraus Kalandbruderſchaften geworden; ſie waren nur ausübend und pflegten, da wir von einer Teilung in muſikaliſch gelehrte und ungelehrte Mitglieder hören, auch den mehrſtimmigen Geſang. In Delitzſch löſte ſich mit der Reformation dieſe Bruderſchaft auf und trat ſofort als Kantorei wieder zuſammen.

Damit war eine Form geſchaffen, die für die weitere Entwicklung der bürgerlichen Muſikpflege entſcheidend wurde. In der Kantorei waren alle Schichten der Stadtbevölkerung vom hochadligen Herren bis zum ehrſamen Handwerksmann vertreten. Gewiß wurde dadurch die ſtändiſche Gliederung nicht

verneint; aber das gemeinsame Ziel schuf einen neuen kulturell bedeutsamen Kreis. Denn von hier durchdrang Musik auch den Alltag und das tägliche Leben, die Kluft zwischen Kunstmusik und Volksmusik schloß sich.

Zugleich trat die Erziehung zur Musik in den Gesichtskreis des Bürgertums. Luther war es, der der Erhaltung und Pflege der Musik in den Schulen das Wort redet. Schulen sind nötig, weil „die Welt, auch ihren weltlichen Stand äußerlich zu halten ... feiner geschickter Männer und Frauen" bedarf, „daß die Männer wohl regieren künnten Land und Leut, die Frauen wohl ziehen und halten künnten Haus, Kinder und Gesinde". In den Schulen aber sollen die Kinder „nicht allein Sprachen und Historien hören, sondern auch singen und die Musica mit der ganzen Mathematica lernen". Das ist etwas anderes, als was die Choralsänger und Chorschüler bisher trieben, denen das ständige Kirchensingen schließlich ein alltägliches Arbeitspensum und saures Brotverdienen geworden war. Der junge unverbrauchte Schulchor unter Leitung eines tüchtigen Kantors ist der Angelpunkt der Musikpflege in Kirche und Schule. Über die Schule kommen die Liedweisen ins Haus und in die Familie. In der Schule werden die Kinder zu tätiger Teilnahme an der Musik erzogen. Sie lernen die Mensuralnotation und mit ihr die Elemente, sie lernen vom Blatt singen und eine Stimme gut führen. Den armen Schülern hilft die Stadt durch Unterstützungen und Gewährung des Gassensingens. Dies „Kurrendensingen" durch die Straßen war schon vor der Reformation üblich. „Verachte mir solche Gesellen nicht", schreibt Luther, „ich bin auch ein solcher gewesen." Durch die Reformation erhält dies Singen neuen Sinn.

Die Musik ist neu und stärker als bisher im Leben des Volkes verankert. Im Kirchenjahr begleitet der Schulchor Gottesdienst und Feier mit seinen Gesängen. Von der Geburt bis zum Tode sind die Feste des Lebens vom Gesang der Kurrendaner begleitet. Sie singen zur Taufe und zur Hochzeit, zum Geburtstag und zum letzten Geleit. Der Schulchor vollzieht und begleitet nicht minder die Bräuche der weltlichen Feste. Weihnacht und Neujahr singen sie festlich an, im Sommer ziehen sie „in die Meyen" und tragen das junge Grün dann singend durch die Gassen. Ihre eigenen „Bischofsfeste" und Königsumzüge erneuern gar einen Brauch der Jungmännerbünde aus alter Zeit. Auch szenische Spiele werden veranstaltet.

All dies ergibt am Ende des Mittelalters eine alle Stände umfassende Musikkultur, wie sie einzig in der Geschichte der deutschen Musik ist.

Fakſ.-Ausg. des L. L. (und des Fundamentum) von K. Ameln (Berlin 1925); prakt. Ausg. d. mehrſt. Sätze des L. L., Glogauer L., Schedelſchen L. im Bärenreiter-Verlag; Auswahl a. d. Gl. L. in „Das Erbe dt. Muſik" (Reichsdenkmale), 2 Bde.; Ausg. d. Roſtocker L. v. Ranke u. Müller-Blattau (Halle 1926). Biographien: A. v. Fulda (v. W. Ehmann, 1936); P. Hofhaimer (v. H. J. Moſer, 1929, m. Geſ. Ausg. d. Wke.); W. Gurlitt: J. Walter u. d. Muſ. d. Reformationszeit (Luther-Jb., 1933).

Beiſpiele: Sch. 44, 45, 47–50, 75, 80, 82, 83; Ambros, Geſch. d. M., Bd. 5; F. Blume, „Das Chorwerk".

Bilder: MiB S. 52, 74.

Rochus von Liliencron, einer der Altmeiſter der deutſchen Muſikwiſſenſchaft, hat unter ähnlichem Titel im 13. Band von Kürſchners National-Literatur den Liedbeſtand der Zeit aufgereiht und erörtert. Er führt uns in die Geſchlechterſtube einer deutſchen Reichsſtadt und geleitet uns in einem Kranz geiſtlicher und weltlicher Lieder durch den ganzen Jahreslauf, von der Vorweihnachtszeit bis in den Herbſt. Wir folgen ſeinem Vorbild, das Lied in ſeinem echten Lebenszuſammenhang zu betrachten, und ſchaffen uns die Vorausſetzungen.

Entſcheidend wirkte auf die Verbreitung des Liedes durchs ganze deutſche Sprachgebiet der Notendruck. An die Stelle der wenigen Einzelhandſchriften treten in der Überlieferung nun die in einzelnen Stimmbüchern gedruckten Liederſammlungen. Zunächſt ſpiegeln ſie den Singvorrat eines beſtimmten Kreiſes. So iſt das Liederbuch des Arnt von Aich (Köln um 1519) die Sammlung der biſchöflichen Kantorei Friedrichs II. von Zollern in Augsburg um 1510. Öglins Liederbuch (Augsburg 1512) enthält den weltlichen Liedvorrat der kaiſerlichen Kantorei. Und Schöffers Liederbuch (Mainz 1513) erweiſt ſich vor allem als Liedquelle der alten Stuttgarter Kantorei des Herzog Ulrich. Darauf folgt die ſelbſtändige Sammeltätigkeit der Verleger und Herausgeber. 1534 erſcheinen bei dem Drucker Formſchneyder in Nürnberg Johann Otts „121 neue Lieder", 1544 nochmals „115 gute und newe Lieder", 1535 gibt der Drucker Egenolf in Frankfurt a. M. „Gaſſenhawerlin und Reutterliedlin" im Satz der beſten Meiſter heraus, 1536 bringt die Werkſtatt von Peter Schöffer und Mathias Apiarius in Straßburg „65 teutſche Lieder". Im gleichen Jahr erſcheinen zu Nürnberg die nachgelaſſenen Lieder Heinrich Fincks. 1539 begann der Arzt Georg Forſter ſeine fünfbändige Liederſammlung, die er bei verſchiedenen Nürnberger Druckern bis 1556 zu Ende führte. Dazwiſchen erſchienen des Wittenberger Verlegers Rhau „Bicinia" (1545).

Im erſten dieſer Liederbücher, dem des Arnt von Aich, ſind A. v. Fulda und P. Hofhaimer noch die Großmeiſter des deutſchen Liedes. Im zweiten erſcheint der junge Senfl als Komponiſt. Er wird der eigentliche Großmeiſter der neuen Altersfolge der um 1490 Geborenen, Iſaacs Schüler und Nachfolger in der kaiſerlichen Kantorei, dann ſeit 1530 Hofkomponiſt in München, wo er in der erſten Hälfte des Jahres 1543 geſtorben ſein muß. Gleichaltrig iſt Thomas Stoltzer, der ſchon 1526 als ungariſcher Hofkapellmeiſter ſtirbt. — Im Öglinſchen Liederbuch treffen wir erſtmalig auf Sixt Dietrichs Namen. Straßburg — Konſtanz — Baſel — Wittenberg ſind ſeine Lebensſtationen; der Weg führt aus dem Kreis der alten Kirche und der Schweizer Humaniſten in den Luthers und der Reformatoren. Ganz ähnlich verläuft der Lebensgang

des Benedikt Ducis, deſſen europäiſche Laufbahn (Antwerpen, London, Wien) auf einer kleinen evangeliſchen Pfarrſtelle bei Ulm ſchließt. Seit Egenolfs Sammelwerk wird der Name Matthias Greiters aus Straßburg bekannt; in der einfachen fließenden Satztechnik kommt ihm Caſpar Othmayr, Rektor in Heilbronn, ſpäter Propſt in Ansbach, nahe. Stephan Mahu, Arnold von Bruck, Balthaſar Reſinarius lernen wir beſonders als Setzer geiſtlicher Lieder kennen.

Die Reformation hatte das geiſtliche Lied in deutſcher Sprache in den Mittelpunkt des neuen evangeliſchen Gottesdienſtes geſtellt. Luther wollte, daß „Gottes Wort durch Geſang unter den Leuten verbleibe"; im Singen des Liedes nahm der einzelne tätig am Gottesdienſte teil. Wohl blieb die Meſſe in ihren Grundzügen, aber der Schwerpunkt iſt verlegt: im erſten Teil auf die Predigt, im zweiten auf das Abendmahl. Vor der Predigt, nach dem Abendmahl ſetzt das deutſche Lied ein. Der „Glaube" wird vielfach deutſch geſungen, desgleichen Sanctus und Agnus. So bleiben von den alten muſikaliſchen Beſtandteilen im Grunde nur Kyrie und Gloria (vom Ordinarium), Introitus und Graduale (vom Proprium). Hier war der „lateiniſche" Figuralgeſang rechtmäßig und am Platze. Für das Lied der Gemeinde oder wechſelnd mit ihm traten die neuen deutſchen Liedſätze der Meiſter ein.

In der Sorge um einen echten und volkskräftigen Liedbeſtand nahm Luther zunächſt alte Liedweiſen herüber. Aus dem Beſtand des geiſtlichen Volkslieds etwa: Chriſt iſt erſtanden, Nun bitten wir den Heiligen Geiſt, In Gottes Namen fahren wir (als „Das ſind die heiligen zehn Gebot"), Gelobet ſeiſt du Jeſus Chriſt (unter Hinzufügung neuer Textſtrophen). Aus dem Beſtand des weltlichen Liedes: „Vom Himmel kam der Engel Schar". Die Versüberſetzungen der Hymnen (z. B. „Nun komm der Heiden Heiland") leiten vertrautes Melodiegut völlig eingedeutſcht in den Gebrauch des Volkes. Am entſcheidendſten aber haben die Neuſchöpfungen in Wort und Weiſe gewirkt. In den Melodien iſt Luthers Anteil und der ſeines muſikaliſchen Helfers Johann Walter kaum zu trennen.

Da iſt mit klarem Gefühl für den Grundſtoff und die Weiſengeſtalt „Chriſt iſt erſtanden" zu „Chriſt lag in Todesbanden" erweitert. Das Weihnachtslied hat ſeine neue Gegenform in „Vom Himmel hoch da komm' ich her" erhalten. Am nachhaltigſten haben die Pſalmenlieder gewirkt: Aus tiefer Not (im kirchentonartlichen Phrygiſch), Ein' feſte Burg (in einem klaren und kraftvollen f-Typus) u. a. m. Als Luthers eigenſte Schöpfungen dürfen gelten das Lied auf die zwei Märtyrer zu Brüſſel (Ein neues Lied wir heben an — im Stil des weltlichen Erzähllliedes, 1523), das perſönliche Bekenntnis des „Nun freut euch, lieben Chriſten gmein" und die ruhige Überſchau des „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin" (im d-Typus). Alle aber übertrifft in der Bildkraft der Wortgeſtalt und der meiſterlichen Zuordnung der Weiſe das

„Deutſche Sanktus". – Von allen neuen Liedern, die danach aufkamen, ſei aus Nürnberg Spenglers „Durch Adams Fall" (im Pavierton) genannt und das urſprünglich niederdeutſche „O. Lamm Gottes unſchuldig".

Für die Weiſen mußten jetzt neben unſern Typenbezeichnungen die Kirchentonarten genannt werden. Die Lehre von dieſen aus dem gregorianiſchen Choral abgezogenen Tonreihen geht in Deutſchland bis ins 9. Jahrhundert zurück. d iſt der Ausgangspunkt; der doriſche Kirchenton umfaßt die Reihe d e f g a h c' d'. Von e geht die phrygiſche (e f g a h c' d' e'), von f die lydiſche (f g a h c' d' e' f'), von g die mixolydiſche Leiter aus. Jede hat ihre beſondere Eigenheit: Doriſch die große Sext (h), Phrygiſch den in den Grundton abwärts führenden Leitton (f > e), Mixolydiſch iſt durch das Fehlen des aufwärtsführenden Leittons (fis) gekennzeichnet. Lydiſch iſt ſelten und meiſt das h zu b eingeebnet. In der deutſchen Einſtimmigkeit und Mehrſtimmigkeit des 16. Jahrhunderts ſind Doriſch (Hauptſchlußton d, Nebenſchlußton a), das unſerm d-Typus nahekommt, und Phrygiſch (e, h) am häufigſten.

Die Lehre ſelbſt ſpricht dann noch weiter von vier bzw. von acht Kirchentönen. Denn für Melodien, die vom Hauptton abwärts und ſpäter nur wenig über ihn gehen, wird der eigentlichen (authentiſchen) Tonart noch eine zweite (plagale) zur Seite geſtellt. So finden wir neben d—d' (doriſch) alſo A—a (hypodoriſch), doch mit Schlußton d. – Zu Luthers Zeit aber beginnt man auch in der Lehre auf die eigendeutſchen Gegebenheiten des Liedes und der an ihm genährten Muſik zu achten. Der Freiburger Humaniſt Glarean fügt 1547 in ſeinem „Dodekachordon" (Zwölferreihe der Tonarten) zu den alten acht Tonreihen noch zwei (bzw. vier) neue als Joniſch (auf c) und Äoliſch (auf a) hinzu. Damit ſind die Tongeſchlechter von Dur und Moll gemeint, die ſich von dieſem Zeitpunkt an durchzuſetzen beginnen. Die Lieder Luthers und der Reformationszeit ſtehen in dieſer Wende mitten inne.

Freudig wurden die Lieder vom Volk aufgenommen, nicht nur für den Gottesdienſt, ſondern auch für den Alltag „daheimen, in den Häuſern oder auf dem Felde, bei der Arbeit". Das kann man allein ſchon an dem Anwachſen der Geſangbücher ableſen. 1524 beginnt ein Achtliederbuch, das Straßburger Enchiridion 1525 hat 26 Lieder; nun wächſt die Zahl über das Erfurter und Leipziger (1530) Enchiridion bis zum Bapſtſchen Geſangbuch (1545) auf 80, wenn wir einzig den Hauptbeſtand rechnen. Daneben die mehrſtimmigen „Geſangbücher": von Johann Walters „Wittembergiſch Geiſtlich Geſangbuch" (1524) bis zu Rhaus „Neuen Deutſchen geiſtlichen Geſängen für die gemeinen Schulen" (1544). Im erſten hatte ein Meiſter die Hauptlieder des Proteſtantismus in muſterhaften Sätzen vertont, welche die Kernmelodie, den „cantus firmus" (c. f.) im Tenor führen. Im zweiten wetteiferten die beſten

Meiſter, deren Namen wir ſchon nannten, in der Durchdringung und Auslegung der Weiſen. Man ſehe Stoltzers „Chriſt iſt erſtanden" oder ſein „In Gottes Namen" (G. Z. II) oder Senfls „O Herre Gott begnade mich". In letzterem liegt der c. f. im Sopran, klar vernehmbar. Aber vorwegnehmend ſetzen drei Stimmen in Nachahmung vorher ein. In den Worten „begnade mich" treten ſie ausdrucksvoll hervor, um ſich in der nächſten Zeile wieder völlig einzuordnen. In wunderbarer Ruhe ſchwingen die beiden Schlußzeilen des Stollens zu den Worten „Übertretung" und „Erbarmung" aus. Und ſo iſt es auch weiter: perſönlich und von ſtarkem Ausdruck erfüllt jede Stimme, und doch alle getragen und ſich immer wieder bergend in die klare, kraftſpendende Eindringlichkeit des c. f.

Die innige Vertrautheit des Kirchenvolkes mit den Kernweiſen iſt die Vorausſetzung für Sinn und Geltung der mehrſtimmigen Sätze. Denn nur wer Weiſe und Gehalt des Liedes ganz in ſich aufgenommen hat, verſteht die fromme Auslegung des Meiſters im vierſtimmigen Satze. Dieſe Motetten „haben ein' ſolche Art, wer das Wort verſtehet, daß er mit ſeinen Gedanken ſtill ſtehen und den Worten muß nachdenken, da ſonſt, wo ers für ſich allein leſe, vorüberrauſchen und der Wort nit alſo würde Achtung nehmen" (Ott in der Vorrede der 115 Lieder). Luther aber kennzeichnet den handwerklich-künſtleriſchen Eindruck des mehrſtimmigen Satzes überhaupt, wenn er in einer lateiniſchen Vorrede zu Georg Rhaus „Symphoniae iucundae" (1538), die Johann Walter 1564 verdeutſchte, davon ſpricht, wie in der Muſik „vor allem das ſeltſam und wohl zu verwundern iſt, daß einer eine ſchlichte Weiſe oder Tenor ... herſinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch geſungen werden, die um ſolch ſchlichte, einfältige Weiſe oder Tenor gleich als mit Jauchzen rings umher ſpielen und ſpringen und mit mancherlei Art und Klang dieſelbige Weiſe wunderbarlich zieren und ſchmücken und gleich wie einen himmliſchen Tanzreigen führen. Alſo daß diejenigen, ſo ſolches ein wenig verſtehen und dadurch bewegt werden, ſich des heftig verwundern müſſen und meinen, daß nichts Seltſameres in der Welt ſei, denn ein ſolcher Geſang, mit vielen Stimmen geſchmückt."

Keinen ſchöneren Eingang gibt es für einen Weg durch die Liedfülle der Zeit als dieſe Worte. Die Kernmelodien ſind es, die „bewegen", d. h. die den für das ganze Volk verbindlichen Ausdruck tragen; um den mehrſtimmigen Satz der Meiſter in ſeiner beſonderen Eigenart zu erkennen, muß man einiges „verſtehen". Das ſei unſere Richtſchnur!

Es iſt eine Zeit des Kampfes, in der ſich die Geiſter ſcheiden. Darum beginnen wir mit dem politiſchen Lied; im Rahmen des Jahreslaufs mit der Vorwinterszeit. Aus den Begebenheiten ſelbſt wachſen hier die Lieder hervor; der Name des Verfaſſers iſt meiſt genannt. Die Weiſe iſt ſelten mehrſtimmig

geſetzt; ſie ſoll unmittelbar wirken. Wir könnten mit Luthers Lied auf die Brüſſeler Märtyrer beginnen; Liliencron hat das Lied des Speratus auf den Reichstag von 1530 an den Anfang geſtellt. Das ſind neue Weiſen zu neuen Liedern.

Sehr oft werden neue Lieder auf alte Weiſen („Töne") gemacht. Eines der bekannteſten Türkenlieder geht auf den Weißbeckenton „Es geht ein friſcher Sommer daher". Und den berühmteſten, den Pavierton, der oben für ein geiſtliches Lied verwandt war, ſtellen wir gleich dazu. — Das Lied vom Benzenauer aber und das vom Lindenſchmied gehen in ihrem eigenen, weitberühmten Ton. — In einem Lied auf die Zerſtörung des Schloſſes Hohenkrähen von 1512 heißt es vom Kölner Reichstag:

Sol ich von wunder ſagen, ſo iſt iz das wol eins,
daß auf dem loblichen tage Deutſchland iſt worden eins.

Fortan heißt es im Lied „Friſch auf, ir werten Teutſchen" oder „Friſch auf in Gottes Namen, du werde teutſche Nation". Gegen Ende unſerer Zeit (1545) klingt Johann Walters kraftvoller Weckruf auf: „Wach auf, wach auf, du deutſches Land, du haſt genug geſchlafen." Nicht nur die Weiſe, auch der vierſtimmige Satz (G. Z. I 75) mit der Weiſe im Tenor iſt muſtergültig. Das Jahrzehnt von 1540—1550 iſt eine letzte Blütezeit dieſer Liedgattung; örtliche Begebenheiten treten zurück unter dem großen allgemeinen Geſchick der Nation. Als der Krieg um die neue Lehre und das Beſtehen Deutſchlands beendet und ein Ausgleich erzielt iſt, verſtummt um 1555 das politiſche Lied.

Advent und Weihnacht iſt auch die Zeit der geiſtlichen Lieder. Der alte Beſtand iſt in ſeinen volkstümlichſten Stücken in das neue reformatoriſche Liedgut aufgenommen. Nun wird auch in den katholiſchen Landſchaften das geiſtliche Volkslied reicher gepflegt; Leiſen und Rufe, die ſchon verklungen ſchienen, tauchen auf und werden in gedruckten Geſangbüchern geſammelt, unter denen die von Vehe (1537) und Leiſentritt (1567) die bedeutendſten ſind. Eine Fülle alten Gutes bringen ſpäter Kolers Rufbüchl (1601), das Mainzer Cantual (1605), Corners Liederbücher (1631 und 1649). Von den bei Liliencron genannten werden „Es flog ein Täublein weiße" und „Und unſer lieben Frauen" heute noch viel geſungen. Das erſte iſt freilich Umbildung eines weltlichen Liedes „Es fleugt ein Vöglein leiſe", das uns verloren iſt. Gemeinſamer Beſitz wurde, vor allem durch des Michael Prätorius ſchönen Satz (1609) das „alt trieriſch Chriſt-Liedlein": Es iſt ein Roſ' entſprungen.

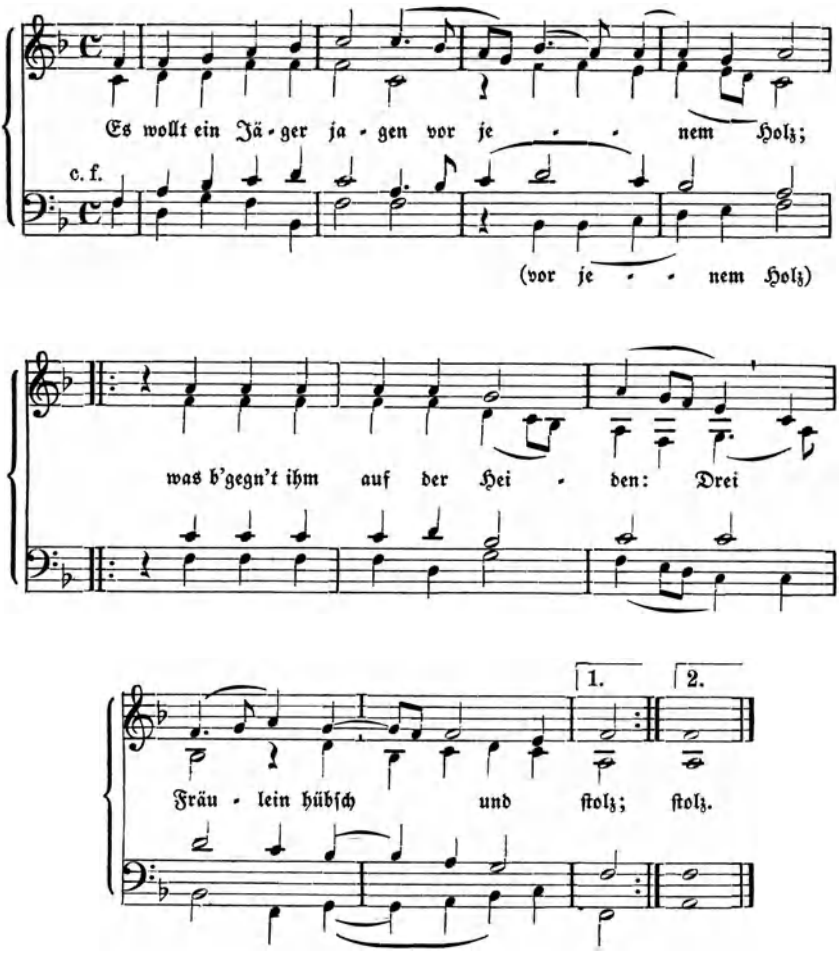
Der Winter iſt auch die Zeit der alten Erzähllieder. Wir nennen nur die Lieder, die Liliencron hier in den Gang ſeiner Betrachtung einfügt: den Hildebrand und den Grafen von Rom, den Tannhäuſer, die Frau von Weißenburg, den Abendgang, das Schloß in Öſterreich, den Herrn von Falkenſtein. Sie ſind

alle erſt im 16. Jahrhundert überliefert und zeugen doch für die Kraft der mittelalterlichen Liedüberlieferung und für die innere Geſchloſſenheit der Zeit bis 1550. In Caſpar Othmayrs Satz aus Forſter II (G. Z. I 114) iſt die Weiſe des „Schloß in Öſterreich" ganz einfach und ſchlicht, mit einſtimmiger Anfangsintonation und ſchönem Schlußbogen geſetzt.

Die Winterabende ſind zugleich die Zeit der fröhlichen Geſelligkeit. Unſer deutſches Lied hat der geſelligen Zech- und Schlemmerlieder eine rechte Menge. Das Muskateller-Lied nannten wir ſchon; den Rundgeſang des Tummler „Friſch auf, gut Geſell, laß rummer gan" (Lil. 46) fügen wir nun hinzu. Von den Carmina burana bis zum geſelligen Lied des 17. und 18. Jahrhunderts feiern die Schlemmer als ein rechter Orden mit einem Abt als Vorſinger. Liliencron bringt als Beiſpiel (Nr. 45) einen ſchönen vierſtimmigen Satz aus Ott. An die Grenze des Quodlibets ſtreift ein anderes Zechlied (Lil. 48). Gerade dieſe Gattung, in der Volkslied-Stücklein bunt zuſammengeflickt den Schein des Kontrapunkts ergeben, hat ſogar ihre eigene Sammlung: die „guten, ſeltſamen und kunſtreichen deutſchen Geſänge" Wolfgang Schmeltzls (Nürnberg 1544). Sie iſt ein rechtes Sammelbecken für Volkslieder, manche ſind uns nur noch von dorther bekannt. Bei Schmeltzl finden wir auch Beiſpiele von Scherzmotteten; die ſeine geht über die „Löffel"; von Senfl gibt es eine über die „Naſen". Das Flohlied aus Goethes Fauſt hat in einem Liedſatz bei Forſter (Lil. 47) ſeinen Vorläufer; und das Bohnenlied (Lil. 44) mit dem Kehrreim „Nun gang mir aus den Bohnen" iſt gar ſprichwörtlich geworden.

Ein Faſtnachtslied (Lil. 50) leitet über zu den Volksbräuchen des Frühlingsbeginns, deren Liedgut wir ſchon nannten. Der Weg des Jahres über Frühling und Sommer zum Herbſt ſpiegelt ſich auch im Menſchenherzen, in jenem alten ewigen Gang von Liebesfreud und Liebesleid zur Erfüllung und zum bitteren Abſchied. Immer neue Worte und Töne haben deutſche Dichter und Komponiſten dafür gefunden, die ſchönſten und bleibendſten dieſe unſere Endzeit des Mittelalters.

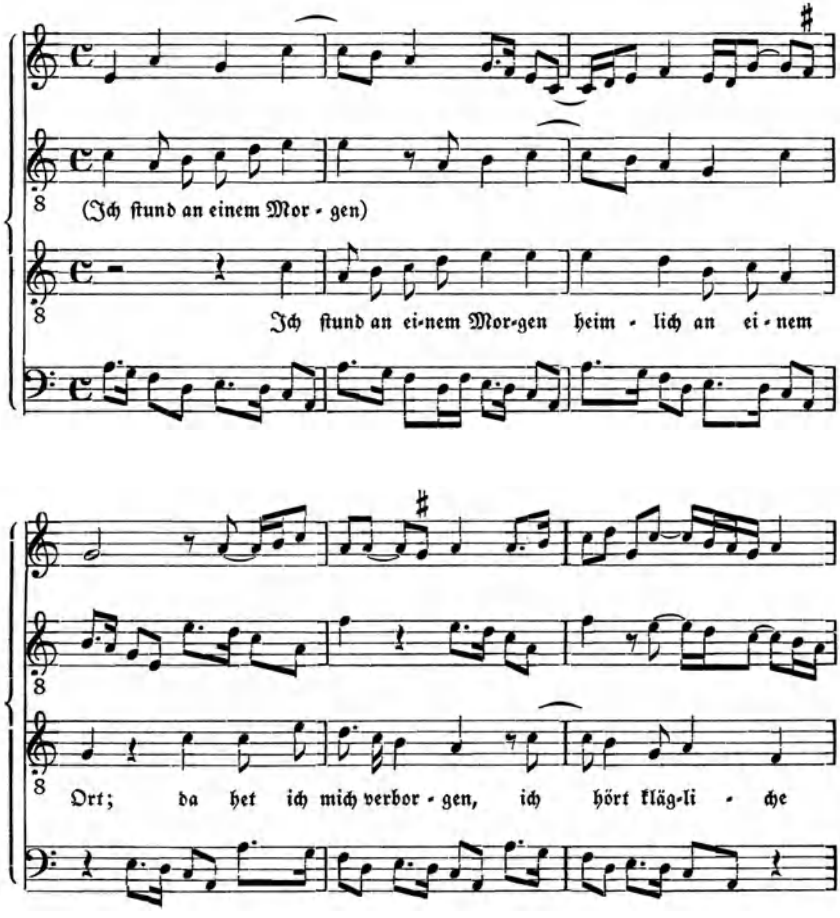
Für die Weiſengeſtalt ſtellen wir zwei einander gegenüber: den einfachen Vierzeiler auf f zu „Es wollt' ein Jäger jagen" und die in Tonart und Zeilenreihung kunſtvoll gefügte, ausdrucksvolle Weiſe zu „Ich ſtund an einem Morgen". Die Eigenart der Weiſen wirkt auch auf den Satz. M. Greiter hat der erſten Melodie einen ſchlichten vierſtimmigen Satz beigegeben (G. Z. I 106). Der Vierzeiler iſt muſikaliſch durch eine allgemeine Pauſe in der Mitte in zwei Doppelzeilen geſchieden. Die Doppelzeilen aber ſind in ſich zuſammengefügt durch Überbrücken des Zeilenendes, erſt im Sopran allein, dann in Sopran und Baß — ein kleiner handwerklicher Kunſtgriff, der dem Satz einen ganz beſonderen Reiz gibt.

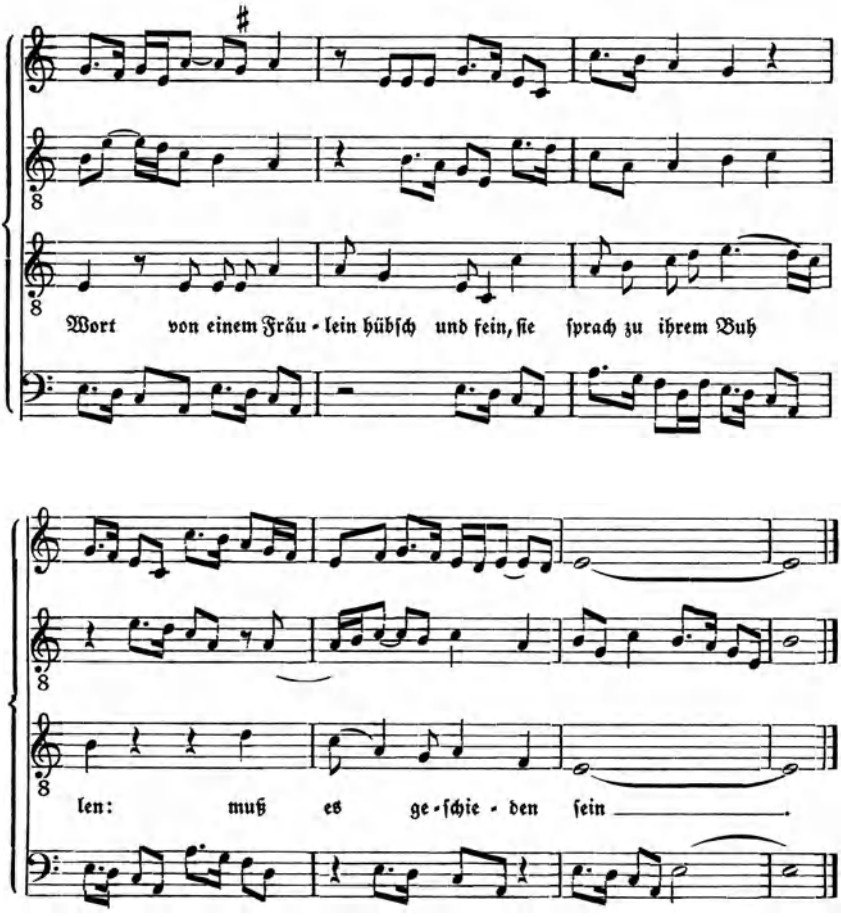


Die zweite Weiſe „Ich ſtund an einem Morgen" (Lil., S. 347) iſt eine der ſchönſten und meiſtbearbeiteten jener Zeit. Den durch dichte Nachahmungen des Kopfmotivs ausgezeichneten Satz von H. Iſaac gibt Lil. Nr. 121. Finck, Stoltzer, A. v. Bruck haben der Melodie je einen Satz, Senfl gar deren acht (drei- bis fünfſtimmig) gewidmet. Der Tonſatz unſeres Komponiſten, M. Greiter, ſteht in Egenolfs „Gaſſenhawerlin und Reutterliedlin" (1535), deren ſchöne Fakſimileneuausgabe (1927) wir H. J. Moſer verdanken. Nur der Tenor trägt hier den Text; die übrigen Stimmen ſind demnach auf Inſtrumenten auszuführen. Doch laſſen ſie ſich (vgl. die Wiedergabe bei Müller-Blattau, Das Elſaß ein Grenzland deutſcher Muſik, S. 29) auch durchtextieren. Der

vorige Satz Greiters weiſt dagegen eindeutig auf choriſchen Vortrag, d. h. auf A-cappella-Geſang oder einen Chor gleichartiger Inſtrumente (z. B. Blockflöten).

Der Satz Greiters zeigt die Höhe der Satzkunſt jener Zeit. Die dritte und vierte Zeile des Liedes, zwei altvertraute einander zugeordnete Quintfälle, werden vom Komponiſten zum immer wiederkehrenden Grundbaß des Liedes genommen und durchdringen zugleich auch den Gang der andern Stimmen. Das ergibt eine bislang im Lied unerhörte Einheit; es iſt zugleich, als ob der Liebesſchmerz ſich ins Gemüt einbohrte und allgewaltig alles durchdringe. So iſt durch die „Kunſt" des Satzes die Grundempfindung der Weiſe verdeutlicht und vertieft.





Das Größte in der Durchdringung von Ausdruck und Form hat Senfl geleiſtet. In dem Lied „Laub, Gras und Blüt'" (G. Z. I 30) beginnt er (den Worten gemäß) mit einer wunderbar fein webenden und fließenden Nachahmung, ſelbſt die Kernmelodie (im Tenor) iſt etwas ausgeziert. Der ſtärkſte Gegenſatz iſt im weiteren Verlauf dort gegeben, wo zwei Kurzzeilen (der Hoffnung bin : Unglück ſei hin!) knapp und homophon, „wie aus einem Munde" ausgeſungen werden. Dann folgt noch ein ſchöner Schlußbogen. An Stoltzers Sätzen, der Senfl in vielem nahekommt (G. Z. II, 43 u. 71) kann man ableſen, wie der Schluß einer ſolch knappen und gedrungenen Form auch aufgelockert werden kann. In beiden Liedern wird die letzte Zeile in einen ruhig ſchwebenden Dreiertakt übergeführt. Wieder anders verfährt Senfl bei

„Entlaubet iſt der Walde" (G. Z. I 98). Hier führen beide Unterſtimmen die Kernmelodie, der Tenor folgt dem Baß kanoniſch wechſelweiſe oder in enger Führung durchs ganze Lied. Dieſe Doppelung der Weiſe gibt ihren melodiſchen Zügen das Übergewicht. Ohne Nachahmung, ſchlagartig ſetzt das Lied ein. Dort aber, wo ſich auch die übrigen beiden Stimmen an der Kernmelodie nachahmend beteiligen, wie zu Anfang und in der Mitte des Abgeſangs, wird eine ſolche Schwere und innere Fülle der Empfindung erzeugt, daß der Komponiſt es wagen kann, zu der letzten Verszeile „Und macht mir ſchweren Mut" einen ſchwebenden, beruhigenden Ausklang zu geben.

Ganz dicht gewoben iſt der Satz zu „Die Brünnlein, die da fließen" (G. Z. II 26). Hier müßte man Takt für Takt beſprechen, nachdem man das kleine Meiſterwerk viel geſungen und ſich ſo ganz zu eigen gemacht hat. Mir iſt immer wieder der ſchwebende Rhythmus der letzten Zeile (der feinen Buhlen meiden muß) als etwas ganz Beſonderes aufgefallen. Er wird erzeugt dadurch, daß um die ruhig ſchreitende Kernſtimme die andern den gleichen Rhythmus, aber verkürzt und zeitlich gegeneinander verſchoben, weiterſpinnen, bis die Randſtimmen ſich zuſammenfinden und gegen den Alt, der hartnäckig an ſeiner Bewegung feſthält, zum Entſpannen der Bewegung und damit zum Schluß führen.

Solcher Kunſt gegenüber zeigt Senfl mit dem Satz zu „Ach Elslein", daß er auch im Einfachſten groß iſt. Und wenn er gar in einem andern Satz dies ausdrucksvolle Liebeslied mit „Es taget vor dem Walde, ſtand uff Kätterlein" (Lil. 63 b) zuſammenſpannt, dann wird ein humorvolles Spiel zwiſchen der feinen Empfindung der Liebesſehnſucht und dem kräftig-derben Tagelied daraus. Den Höhepunkt aber bildet der ſechsſtimmige Satz zu „Mit Luſt tret' ich an dieſen Tanz" (G. Z. II 44). Wie Senfl hier in drei Strophen die friſche Tanzmelodie als c. f. erſt dem Sopran, dann dem Tenor, dann dem Baß zuteilt und danach die andern Stimmen erſt leicht und locker, dann ſcharf und prägnant und zum Schluß rhythmiſch und klanglich ſchwerwuchtend dazufügt, das iſt höchſte Meiſterſchaft. Vergeſſen wir nicht, daß trotz der A-cappella-Haltung ſeiner Kunſt grade hier auch Inſtrumente als Stimmträger und vor allem zum Herausarbeiten des c. f. eingeſetzt werden können, wie es das Titelbild von Fincks „Practica musica" (M. i. B.) eindeutig zeigt.

Das Jahr der Kirche iſt inzwiſchen zur Paſſions- und Oſterzeit vorgerückt. In der katholiſchen Überlieferung ſteigen wiederum alte Ruflieder auf: „Da Jeſus in den Garten ging" (Lil. 76) und der urtümliche Zweizeiler „Es ſungen drei Engel ein ſüßen Geſang" (Lil. 77); aus dem Bapſtiſchen Geſangbuch, alſo aus evangeliſchem Liedvorrat ſtammt „Da Jeſus an dem Kreuze ſtund" (Lil. 78); im gleichen Bereich erſcheint ein altes Ruflied „gebeſſert und chriſtlich korrigiert": „Gott der Vater wohn uns bei und laß uns nicht verderben" in ſchönem vierſtimmigem Satz von Arnold von Bruck (Lil. 79). –

Folgen die altvertrauten Osterlieder, unter ihnen Luthers gewaltiges „Christ lag in Todesbanden". — Über den „Geistlichen Maien" (Lil. 105) geht's nun zu Himmelfahrt (Christ fuhr gen Himmel) und Pfingsten (Nun bitten wir den Heiligen Geist). Die Zeit der Bittfahrten ist da; Liliencron gibt Heinrich Fincks fünfstimmigen Satz zu „In Gottes Namen" (Lil. 135) und J. von Brants ebenfalls fünfstimmigen zum Jakobston „Wer das Elend bauen will" (Lil. 136).

Gesang der Landsknechte klingt auf. Ihre Fahrtenlieder haben den alten Grundstoff in neuer kräftiger, marschartiger Gestalt. Es steht sowohl in „Wir zogen in das Feld" mit der kauderwelsch schließenden Doppelzeile: A la mi presente al vostra signori (Lil. 116) als auch in dem strammen Schlußmarsch des „Landsknechtsordens" (Lil. 117): „Mit Pfeifen und mit Trummen, Landsknecht sind sie genannt." Dem Lied vom „Schwartenhals" (Lil. 119) ist ein vierstimmiger Satz von Othmayr beigegeben.

Neben der typischen Gestalt des Landsknechts, nur wilder und wüster noch als er, steht der „Reutersmann". Gewerbsmäßig betreibt er das Geschäft der Fehde und des Plünderns. Schenkenbachs Lied (Lil. 127; vierstimmiger Satz von Senfl) singt gegen der Kaufleute und Bauern Übermut; ein Bürger und Kaufmann (Lil. 128) singt ihm im gleichen Ton dagegen: „Darzuo well got gnad geben, vernunft, frid, sig und kraft, daß ein sölch mördrisch leben an allen werd gestraft!"

Die Zeit der Sommertänze ist da. Wir kennen die Weisen schon alle. Ein ganz kluger Komponist verbindet in den Gesängen von Rhau 1544 die Musterweise des Kranztanzes (Ich komm' aus fremden Landen her) mit Luthers nach ihr gebildeter Melodie „Vom Himmel hoch" zum fünfstimmigen Satz (Lil. 55). Vierstimmig gesetzt erscheint bei Rhau das alte Lügenlied „Ich weiß mir ein fein brauns megdelin" (Lil. 101). Als Springtanz klingt auf, in Othmayrs Satz, der die Kurzmotivik des Liedes noch eigens herausarbeitet: „Ich weiß mir ein Meidlein hübsch und fein" (Lil. 97).

Über Lust und Leid des Sommers fährt schließlich der Herbst daher. Die gesellige Fröhlichkeit der Winterszeit hebt bei Sankt Martin mit Lied und Schmaus wieder an (Lil. 139). Aber der Weg in die dunkle Zeit des Jahres ist zugleich Mahnung zu Ernst und Besinnlichkeit. So läßt Liliencron als Allerletztes die alte Antiphon „Media vita" in Luthers kernkräftiger Verdeutschung anklingen: „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen." So steht sie im Erfurter Enchiridion; Walter hatte ihr 1524 den vierstimmigen Satz beigegeben, in dem sie nun allenthalben gehört wird. Und in Rhaus Gesängen hatten gar drei Meister den einfachen Zug und die kurzen Rufe der Weise zu vierstimmigen Sätzen genutzt. Der Kreis ist geschlossen.

Nie mehr hat es seit dieser Zeit „um 1530" eine gleich volksnahe Kunstmusik gegeben, die auch der Bürger und Bauer verstand, und eine Volksmusik,

die so sehr Ausdruck der Gesamtheit der Nation war, daß in ihr die gesamte Kunstmusik wurzelte. Den Grundvorrat der weltlichen und geistlichen Liedweisen hatte das deutsche Mittelalter geschaffen und ständig gemehrt; er war der Kern, an dem sich in einem Jahrhundert (1450–1550) die deutsche Kunst des mehrstimmigen Satzes entfaltete. In raschem schaffensgewaltigem Ansturm ward so der Vorsprung der andern europäischen Nationen nachgeholt. Eine volkseigene Kunstmusik war entstanden. Aber diese Blütezeit war kurz, sie rechnet nach Jahrzehnten. Mit Luthers und Senfls Tod ist sie vorbei.

Die Gründe liegen klar. An zwei Gegenpolen sind sie am besten aufzuzeigen. Von Torgau und Wittenberg aus war durch Johann Walters Arbeit die ganze Musikpflege in Norddeutschland aufs reichste befruchtet worden. Da stirbt Luther 1546; in der reformatorischen Bewegung nimmt die politische Verwirrung zu, der Kurfürst Johann Friedrich unterliegt dem Kaiser und wird geächtet. Die kaiserliche Politik fördert zugleich einen Einbruch niederländischer Musik und Musiker in Sachsen. Ein landfremder Abenteurer (Adrian Petit Coclicus) soll die Musikprofessur an der Universität Wittenberg erhalten. In dieser Zeitlage scheidet Johann Walter von Torgau und wird Dresdner Hofkapellmeister. Sein Nachfolger Michael Vogt aber muß eigens ermahnt werden, daß er neben dem kunstvollen Figuralgesang auch die deutschen geistlichen Lieder in der Kirche treiben und erhalten soll, „damit das Gesinde und junge Volk dieselben deutschen Gesänge lernen und zu Trost und Erinnerung ihrer selbst behalten können".

In München wird ein Niederländer, Orlando di Lasso, 1556 Hofkapellmeister: ein weltmännischer Musiker, der ebenso vortrefflich lateinische Messen und Motetten, italienische Madrigale und Vilanellen, französische Chansons und Ballette als auch deutsche mehrstimmige Lieder komponiert. In diesen „neuen deutschen Liedern" Lassos, Ivo de Ventos, Hollanders und Scandellis ist der alte Grundstoff verschwunden, auch das Absehen auf den Text erloschen. Der ist nur noch Anlaß für die Musik. Richtungslos wuchert das deutsche Lied. Der Einfluß des welschen Madrigals fördert ein rein auf den Ausdruck der einzelnen Textzeilen gerichtetes Durchkomponieren; die bewußt kunstlose Art der Vilanelle wirkt zersetzend ein. Alle geschichtlichen Bindungen zum Mittelalter sind gelöst. Das erste große Zeitalter deutscher Musik ist unwiderruflich zu Ende. Es war, so werden wir noch erkennen, geschlossener als alle Kommenden und sprach deutsches Wesen am reinsten aus.

Das lebendige Volkslied zog sich damals in die fast ungeschichtliche Welt des bäuerlichen Lebens und Brauchtums zurück. Einzig im geistlichen Lied lebte der Grundstoff, freilich eingekreist und der Erstarrung ausgeliefert, weiter und – im Tanzlied. Und damit kehren wir noch einmal zur Frage des Gebrauchs jener geistlichen und weltlichen Liedsätze zurück.

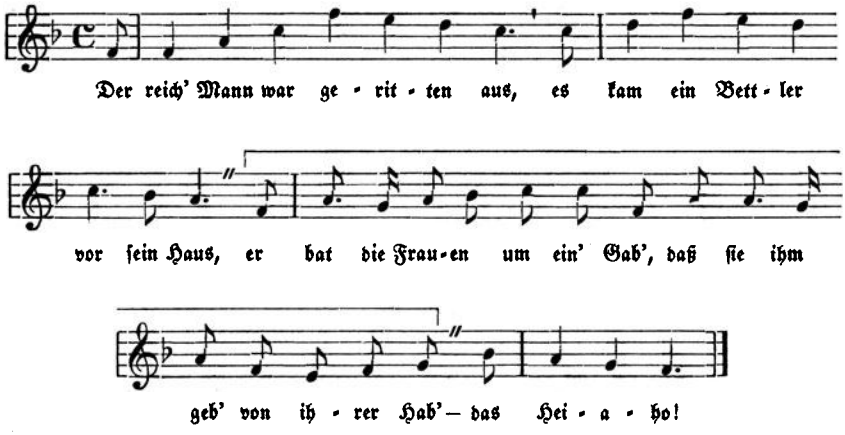
Im Bilde (M. i. B., S. 78) sehen wir die Stadtpfeifer in den Sängerchor der Kantorei den c. f. hineinblasen. Entsprechend konnte denn auch der ganze Liedsatz von einem gleichartigen Chor von Instrumenten übernommen werden. Ob Streicher, Holz- oder Blechbläser — sie teilten sich wie der Vokalchor in Sopran, Alt, Tenor und Baß. Alle Vokalmusik war auch ihrem „Chor" zugänglich. Der Text fehlte wohl, aber die Kernweise lag ja im Tenor, wurde von allen gehört und sprach so beziehungsvoll, als ob sie gesungen würde. Und wenn, wie in den von uns „einfach" genannten Sätzen, die Melodie gar in der Oberstimme lag, dann war das Liedhafte des Satzes noch klarer und ausgeprägter. Für Tanzlieder, in denen Melodie und Rhythmus zum Gebrauch sich besonders klar ausprägen müssen, war das wohl unerläßlich.

Wurden die Liedsätze in der Hausmusik auf Tasteninstrumenten oder auf der Laute gespielt, dann verzierte man wohl etwas, um den ziehenden Atem der Singstimme zu ersetzen. Aber auf der Orgel, auf Positiv und Portativ geschah das auch; also mußte die bloße Freude am Auszieren die wichtigste Triebfeder sein. Oft sind für uns dadurch Liedsätze, deren Kernstück im Tenor liegt, kaum wieder zu erkennen. Und die freien Spielstücke sind ja gerade in der Freizügigkeit des instrumentalmelodischen Verlaufs gegründet.

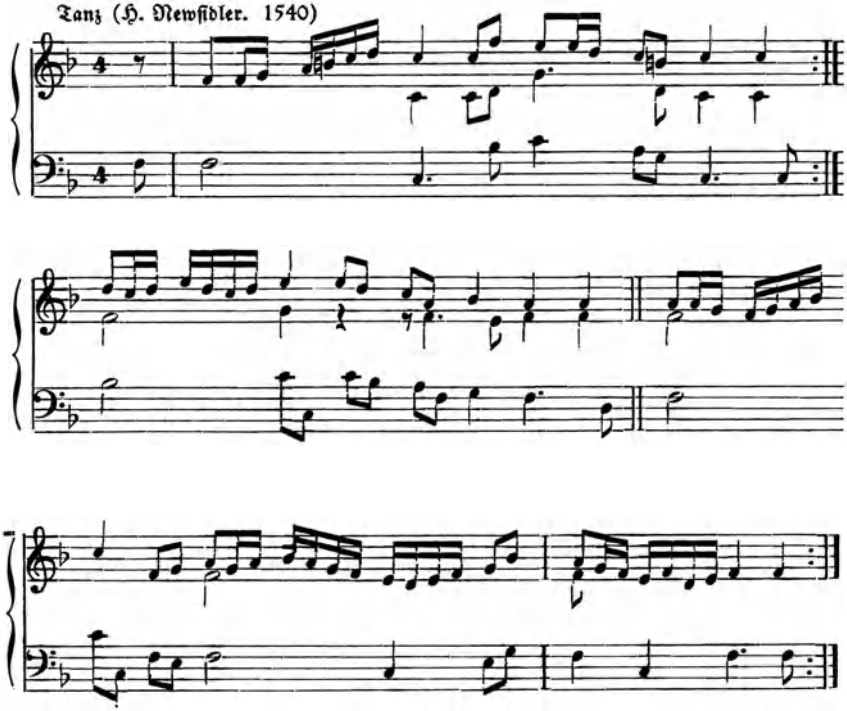
Bei den Tanzliedern ist das anders; sie sind es also, auf die wir besonders merken. Und im Bereich der Instrumente vornehmlich auf die Laute und ihren Spielvorrat. Wohl überliefern auch die Orgel- und Klaviertabulaturen der Hofhaimer-Schüler und ihrer Altersfolge (Buchner, Kotter, Kleber) einige Tänze. Aber erst E. N. Amerbachs Tabulaturbuch 1571 überliefert eine große Menge davon. Es sind sämtlich geschrittene Tänze mit Nachtanz und, wie die Überschrift erweist, Tanzlieder. Wird hier heimischer Besitz in eine neue Zeit hinübergeleitet?

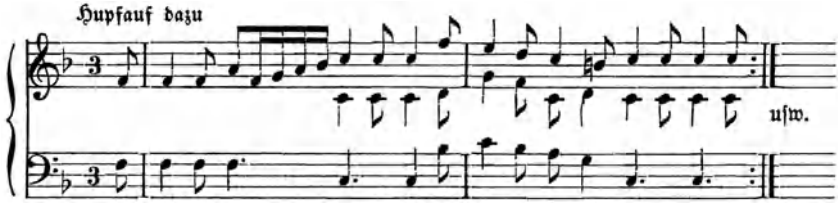
Innerhalb unseres Zeitraums bis 1555 verbleiben die Lautenbücher von Judenkünig (1523) und Hans Neusidler (1536, 1540, 1544); Ochsenkun, Kargel, Heckel, Jobin und Waissel gehen schon darüber hinaus. Auch hier sind deutsche Tanzlieder in mehrstimmigem Satz der Grundstock. Ganz allmählich wird, seit 1575 etwa, fremder Einfluß spürbar.

In den Tänzen (Tanzliedern) dauert wirklich die alte Überlieferung weiter über die Zeitwende hinweg. Ein letztes Beispiel dafür: aus den altüberlieferten Tänzen der Dithmarser Bauern nannten wir oben „Es steht ein Lind in jenem Tal". Heinrich Loufenberg hatte uns die Weise mit geistlich gewendetem Text erhalten. Mit einem neuen, ersichtlich nachgefügten Zeileneinschub erscheint die Weise als Tanzliedmelodie im 5. Band von Forsters Liedern zum Text „Der reich Mann war geritten aus, da kam ein B e t t l e r in sein Haus". Danach wird der Tanz auch „Der B e t t l e r" genannt.



So erſcheint er ohne Text in Hans Neuſidlers Lautenbuch in Vor- und Abtanz gegliedert.





Die Hausmuſik trägt den Tanz weiter, 1562 z. B. treffen wir ihn wieder in einem Lautenbuch. Aber auch im Volk lebt er weiter. Auf dem Baſler Totentanz von Merian 1621 ruft der Tod dem Kilbenpfeifer zu:

Was wölln wir für ein Tänzlein haben
den „Bettler" oder „ſchwarzen Knaben"?

Stark und unaufhaltſam rauſcht der Strom der volkseigenen Muſik weiter durch die Zeit; im Augenblick faſt unterirdiſch, kaum beachtet in der hohen Kunſt. Aber aus ihm werden dermaleinſt die Kräfte der Erneuerung kommen.

Neuausgaben: Das dt. Geſellſchaftslied i. Öſterr. von 1480–1550 (her. v. L. Nowak, D. T. Ö. 372); Ldbch. d. A. v. Aich (v. Moſer i. Bärenreiter-Verlag); Ldbcher. v. Öglin, Ott (1544), Forſter (2. Bd.) in Eitners Publ.; ebda J. Walthers Witt. Geiſtl. Geſgbch.; Rhaus Neue dt. Geſänge 1544 (Denkmäler dt. Tonkunſt = DdT. 34); Fakſ. Ausg. Erfurter Enchiridion, Bapſtiſches Geſgbch., Geſgbch. d. böhm. Brüder (Bärenreiter-Verlag).

Für die Beiſpiele des Kap. iſt verwieſen auf: Liliencron, Dt. Leben i. Volkslied um 1530 (Dt. Nat.-Lit. Bd. 13) und Geſellige Zeit 1/2 (her. v. W. Lipphardt, Bärenreiter-Verlag).

Weitere Beiſpiele: Sch. 75, 77, 80, 81, 84–88, 108–111.

Bilder: MiB. S. 75–80, 145.

Die Muſik
im Zeitalter des großen Krieges
Von Haßler über Schütz zu Bach

Der Aufbruch der Inſtrumentalmuſik
Das neue Verhältnis von Wort und Ton

Im Jahre 1584 zieht Hans Leo Haßler, der Sohn des Organiſten der Spitalkirche zu Nürnberg, nach Venedig, um die neue italieniſche Muſik an der Quelle aufzuſuchen. Er wird dort Schüler von Andrea Gabrieli (geſt. 1586), dem Organiſten am Markusdom. 1590 verläßt auch ſein Bruder Jakob Nürnberg, um auf Koſten des Rates und Chriſtoph Fuggers aus Augsburg in Italien zu ſtudieren. Die Italienfahrten der deutſchen Muſiker beginnen.

Wenige Jahre früher war ein junger niederländiſcher Organiſt nach Venedig gekommen, Jan Pieterszon Sweelinck. Er geht in die Lehre zu Gioſeffo Zarlino (geſt. 1590), dem Kapellmeiſter am Markusdom. 1580 wird er, zurückgekehrt, Nachfolger ſeines Vaters an der alten Kirche zu Amſterdam.

Die Zeit drängt zur Ausbildung eines ſelbſtändigen Inſtrumentalſtils. In den freien Spielſtücken auf Laute, Klavier und Orgel, an denen Italien in dieſem Jahrhundert beſonders reich iſt, hatte man die eigenen Möglichkeiten der Inſtrumente erprobt. Die Auszierung übernommener Vokalwerke hatte einen eigenen Vorrat inſtrumentaler Spielfiguren geſchaffen. Dennoch blieben zunächſt die Formen der Vokalmuſik, Motette und Lied, der Ausgangspunkt. Die Motette wurde Vorbild des Ricercars; wie jede Textzeile dort ein neues Thema und deſſen neue Durchführung erhielt, ſo beſteht das Ricercar (von ricercare = ſuchen, aufſuchen) aus einer Vielheit von Teilen, in denen immer ein neues Thema „aufgeſucht", nachahmend eingeführt und kontrapunktiſch durchgeführt wird. In der Art der ſtimmigen Arbeit ſpricht ſich die Individualität des Muſikers aus; der Name „Fantaſia" wird mit

dem des „Ricercar" gleichlaufend gebraucht. — Die Canzone ist ursprünglich ein auf das Instrument verpflanztes mehrteiliges Lied. Die Teile sind nach dem Vorbild des französischen „Chanson" kurz, die Themen ganz silbisch und kleinzügig, der Anfang durch jene Längung bezeichnet, die wir auch im deutschen Lied fanden (♩ ♩ 𝅗𝅥).

Die Weiterentwicklung steht im Zeichen zweier entgegengesetzter Richtungen. Es schleifen sich die Themenunterschiede der einzelnen Abschnitte allmählich so weit ab, daß schließlich die ganze Form unter der Herrschaft eines Themas steht (Fantasie) oder zumindest ein enger Variationszusammenhang zwischen den Themen herrscht (Orgelcanzone). Die andere Möglichkeit ist, daß die Unterschiede der einzelnen Teile sich verstärken und eine zusammenhängende vielteilige Form (Orchestercanzone) schließlich sich in verschiedene selbständige Sätze teilt (Kirchensonate). Diese Wege werden in Venedig durch Andrea Gabrieli und seinen Neffen Giovanni eingeschlagen und zu Ende gegangen. Auch das freie Spielstück erhält einen neuen wichtigen Entwicklungsantrieb. Die kleine zweckgebundene Form der bloßen „Intonatio" trennt sich ab; die neue Toccata wird durch Claudio Merulo (seit 1557 Organist an der zweiten, seit 1566 an der ersten Orgel von San Marco) auf den Gegensatz von frei schweifenden und ricercarartig gebundenen Teilen gestellt. Die musikalische Form als solche ist zur Aufgabe geworden!

Der Süddeutsche Haßler und seine Altersgenossen pflegen in der Orgelmusik die alte vielteilige Form des Ricercars mit besonderer Vorliebe weiter. Sie halten sich bewußt zurück; das Fortschrittliche ihres Schaffens spüren wir in andern Gattungen. Der Nordländer Sweelinck dagegen bildet die neuen Formen der einthematigen Fantasia (Sch. 158) und der Toccata weiter und wirkt schulbildend in den Norden Deutschlands hinein. Für die Fantasia treffen wir in Süd und Nord um 1600 auch die Bezeichnung „Fuga". Neben die instrumentale Nachahmungsform tritt durch Sweelinck und seine Schüler (Sch. 185) die c.-f.-Bearbeitung. Die strengste Setzweise der Vokalmusik ist damit auf die Orgel übernommen. Während die Gesangsmusik nun andere, neue Wege sucht, bleibt die Orgel der Ort dieser besinnlichen Auslegungskunst bis zu Johann Sebastian Bach.

Ein neuer Einschlag kommt aus dem Norden, aus England dazu. Dort hatte eine Gruppe von Tonsetzern durch ihre Werke für das Virginal (s. S. 166) einen selbständigen Klavierstil geschaffen, der auch auf die Orgel zurückwirkt. In den Fantasien und c.-f.-Stücken dieser Meister ist es vor allem die Ornamentik, die dem Instrument entstammt. Ihre Hauptleistung aber liegt auf dem Gebiet der Variation, geübt an volkseigenen Lied- und Tanzmelodien, die auf diese Weise in die Kunstmusik aufsteigen. Die Hauptsammlung der Werke Byrds, Morleys, Bulls, Dowlands, das sogenannte „Fitzwilliam Virginal Book" (1625 abgeschlossen) enthält musterhafte Werke dieser Gattung.

Dies alles iſt auch in Sweelincks Schaffen eingeſtrömt; ſüdliche und nördliche Einflüſſe halten ſich die Wage. In der Fantaſia kommt er in Weiterbildung deſſen, was er in Italien aufnahm, zur großen einheitlichen, dreiteiligen Form. Die Variation und die kleinmotiviſche Arbeit der Virginaliſten geben ihm die handwerklichen Möglichkeiten dazu. Die Tokkata iſt ganz nach Merulos Art. — In der Variation ſtehen ſich zwei Grundmöglichkeiten gegenüber. Die Choralmelodie iſt heilig überliefertes Gut; ſie wird darum unverändert beibehalten, verändert wird nur die kontrapunktiſche Einkleidung und Auslegung. Die Weiſe eines weltlichen Liedes und Tanzes aber iſt Muſikgut, mit dem der Komponiſt frei ſchaltet, wie er es will. Beibehalten wird die zu Anfang feſtgelegte Folge der ſtützenden Harmonien. Auf dieſem Grunde entfalten ſich immer neue Veränderungen der Melodie. Nicht ſo, daß die Melodie ſelbſt nur inſtrumental ausgeziert und nur in ihrer Grundſubſtanz plaſtiſch deutlich gemacht wird. Wenn Figurenwerk eingeführt wird — meiſt in den letzten Variationen — dann durchzieht es alle Stimmen. Sonſt aber werden Melodie und Kern der Grundakkorde von wechſelnden Kleinmotiven durchzogen; ihre ausdrucksvoll ſprechende Art gibt der betreffenden Variation das beſondere Gepräge.

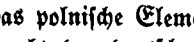
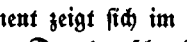
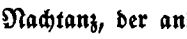
Was variiert Sweelinck? Zunächſt eine Allemande „Unter der Linden grüne". Wir treffen die Bezeichnung zum erſtenmal für ein Tanzlied deutſcher Art; den erſten Teil der Weiſe ſingen wir heute noch zum Text „Drei Lilien, drei Lilien". Dann mit ſeinem Schüler Scheidt zuſammen die engliſche „Fortuna", ein auch bei Shakeſpeare genanntes engliſches Volkslied. Und endlich gibt er auch, mit Scheidt zuſammen, Variationen über einen Tanz, die gravitätiſche „Paduana Hispania".

Wir erinnern uns, daß in dem Verhältnis des Vortanzes und Nachtanzes ja bereits der Keim des Variierens gegeben iſt. In der Tat bleibt die Abwandlung in den Dreiertakt auch bei Sweelinck ein Element des Variierens. Die Wahl der Weiſen aber beſtätigt uns die Lebenskraft des deutſchen Tanzliedes. Die Orgel- und Klaviertabulaturen vor und nach 1600 bringen wohl engliſche Madrigale, franzöſiſche Chanſons und deutſche Lieder Laſſos, dazu engliſche und franzöſiſche Tänze. Und doch ſtehen mittendrin auch unſere guten deutſchen Tanzlieder. Etwa bei dem fremdem Einfluß weit geöffneten B. Schmidt d. ä. (1577) der „Bruder Conrad" oder „Man lädt uns zu der Hochzeit Freud'" oder „Du haſt mich wollen nehmen". So iſt's auch bei J. Paix 1583, wo auch „gute neue" deutſche Tänze auftauchen; bei Löffelholtz (1585) mehrt ſich die Zahl noch. Bei Nörmiger (1598) ſteht unter einer Menge fremder Tänze (italieniſcher Paduanen, Gaillarden, Paſſamezzi und „polniſcher Tänze") eine ganze Folge deutſcher Weiſen. Sie ſind zwar zu höfiſchen Aufzügen beſtimmt, enthalten aber eine Menge echten Volksgutes: den Aufzug der heiligen Drei Könige, einen Schwert- und einen Totentanz,

einen Schäfertanz und den Kehraus. Die textlosen Intraden erweisen sich als köstlich frische reine Musizierstücke von liedhafter Gestalt; der Einfluß der Bläsermusik ist deutlich spürbar. — Dann folgt bei Bernhard Schmidt d. j. (Straßburg 1607) eine Sammlung von Stücken der „berühmtesten und besten Komponisten und Organisten Deutsch und Welscher Landen". Hier sind Andrea und Giovanni Gabrieli, Merulo und Diruta, Haßler und Erbach mit Tokkaten, Canzonetten, Madrigalen vertreten; dazu kommen variierte Passamezzi und zwölf italienische Gaillarden. Die deutschen Tänze schweigen. Das ist der äußerste Gegenpol.

Ein weiteres Beispiel dafür aus der Zeit um die Jahrhundertwende. 1600 wird H. L. Haßler, der inzwischen Organist der Fugger in Augsburg geworden ist, an die Spitze der Stadtmusik gestellt. 1601 erscheint der „Lustgarten" mit 39 vokalen und 11 instrumentalen Sätzen. Die 10 Intraden, denen eine Gaillarde angereiht ist, nähern sich der gravitätischen Pavane, nur selten klingt der Ton eines deutschen Tanzes durch; es sind kleine Meisterwerke, aber von italienischem Einfluß getragen.

Zur gleichen Zeit zieht ein tüchtiger mitteldeutscher Musiker, Valentin Haußmann, durch den Norden und Osten Deutschlands und sammelt dort Tänze aus dem Volksgebrauch. Auch nach Polen ist er gekommen. Und nun läßt er 1602 in Nürnberg diese deutschen und polnischen Tänze, zum Teil in einfachen vierstimmigen Violensatz, zum Teil auch mit Text, damit eine Menschenstimme hineinsingen könne, erscheinen. Im gleichen Jahr folgt noch eine Sammlung und 1603 der „Rest".

Das polnische Element zeigt sich im Nachtanz, der andre Proportion aufweist als der deutsche. Der deutsche Nachtanz (s. S. 110 und 126) löst  in  auf. Der polnische aber (s. Albert, Beispiel b, S. 125) rafft in  zusammen. Den deutschen Tänzen hat Haußmann den Nachtanz meist nicht beigegeben, damit sie nicht zu gemein würden. Damit verrät er uns, daß die Fassung im Dreivierteltakt, wo die Melodie meist auf den einfachsten Grundstoff zurückgeführt erscheint, am ehesten volksläufig wird. Im übrigen hat Haußmann uns geradezu Volkslieder überliefert: die „englische Fortuna" und den deutschen „Leimstängler", der heute noch als Bauerntanz in der Schwalm getanzt wird. Nächst ihm danken wir dem trefflichen Freiberger Kantor Demantius eine schöne Sammlung polnischer und deutscher Tänze (Nürnberg 1601); von Melchior Franck, dem Koburger Kapellmeister, und dem Nürnberger Johann Staden stammen eine Reihe von Sammelwerken, in denen Deutsches und Fremdes sich recht glücklich mischt. In den Ausgaben des Rothenburger Kantors Widmann ist der deutsche volkstümliche Einschlag besonders stark.

Daß Haußmann auch anders kann, zeigt eine Sammlung von 1604, wo er einen italienischen Passamezzo und Represa (beide mit Variationen), Intraden, und etliche englische Paduanen und Gaillarden anderer Komposition abdruckt. Wir merken an, daß auch die englischen Musiker in Deutschland (z. B. W. Brade in Berlin, Th. Simpson in Hamburg) italienische Kunst im Land verbreiten. Die Spannung zwischen Heimischem und Fremdem, zwischen hoher Kunst und volkstümlichem Grundstoff wirkt in die aus dieser reichen Tanzüberlieferung sich bildende deutsche Suite entscheidend hinein.

Hans Leo Haßler kehrt schließlich 1602 in seine Vaterstadt Nürnberg als städtischer Oberkapellmeister zurück; er ist zugleich Organist, Vorsteher der Stadtpfeifer, musikalischer Sachverständiger des Rats. Sein Ruhm ist durch ganz Deutschland unbestritten, wie es denn in einem Nürnberger Ratsprotokoll heißt: „Sintemal außer Zweifel, daß dieser Zeit seines Gleichen in Teutschland nit ist und auch unter den Teutschen bis auf diese Zeit kein solcher Componist gefunden worden." — 1607 erscheinen seine „Psalmen und Christliche Gesang mit vier Stimmen, auf die Melodeyen *fugweis* komponiert", 1608 die „Kirchengesäng, Psalmen und geistlichen Lieder, auf die gemeynen Melodeyen mit vier Stimmen *simpliciter* gesetzt". Damit war der neue Entwicklungsstand der evangelischen Kirchenmusik in einem entscheidenden Werk verankert. Schon ein Jahrzehnt vorher hatte Johann Eccard, der aus der Tradition Lassos und der Reichsstadt Augsburg stammte, seine „Geistlichen Lieder auff den Choral oder gemeine Kirchen-Melodey" erscheinen lassen. Seine „Preußischen Festlieder" von 1598 aber prägten den Gegenpol, die Vertonung der Melodien in reicherem kontrapunktischem Satz.

Eine Spannung war da entstanden, die zur Trennung beider Bereiche führte. Der kunstvoll kontrapunktischen Komposition, die nur der Kenner verstehen konnte, hatte sich das Volk nach und nach entfremdet. Die Umsetzung der c.-f.-Komposition, bei der die Kernmelodie in einer Stimme lag und innerlich in ihrem ganzen Verlauf verfolgt werden konnte, in die die Melodie zerteilende und verarbeitende nachahmende Setzweise hatte mit dazu beigetragen. Nun hatte das Cantional von Osiander (1586) erstmalig die Kernmelodie in die Oberstimme eines einfachen vierstimmigen Satzes verlegt, „daß eine ganze Christliche Gemein durchaus mitsingen kann". Die Gemeinde führte nun diese Stimme; die Kantorei, die den vierstimmigen Satz sang, mußte sich in Takt und Mensur nach ihr richten. — Beiden Bereichen war freilich damit auch die Möglichkeit selbständiger Entwicklung gegeben. Der einfache vierstimmige Satz führte zu immer feinerer harmonischer Ausdeutung der Choralmelodie; in der „fugweisen" Komposition wurzelt die weitere große Entwicklung der hohen Chormusik. Gipfel und Ende beider Entwicklungszüge ist Bachs Schaffen.

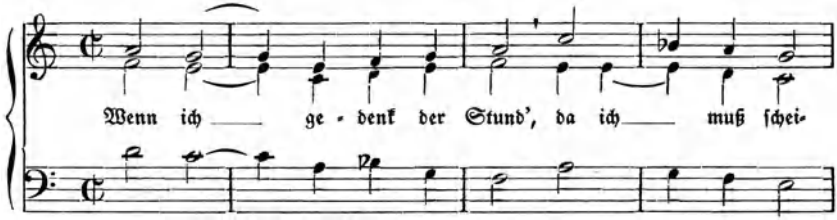
Fremde „welsche" Einflüsse wirkten damals durch die Niederländer und die italianisierenden deutschen Zeitgenossen, wie Meiland, Eccard und Lechner ins

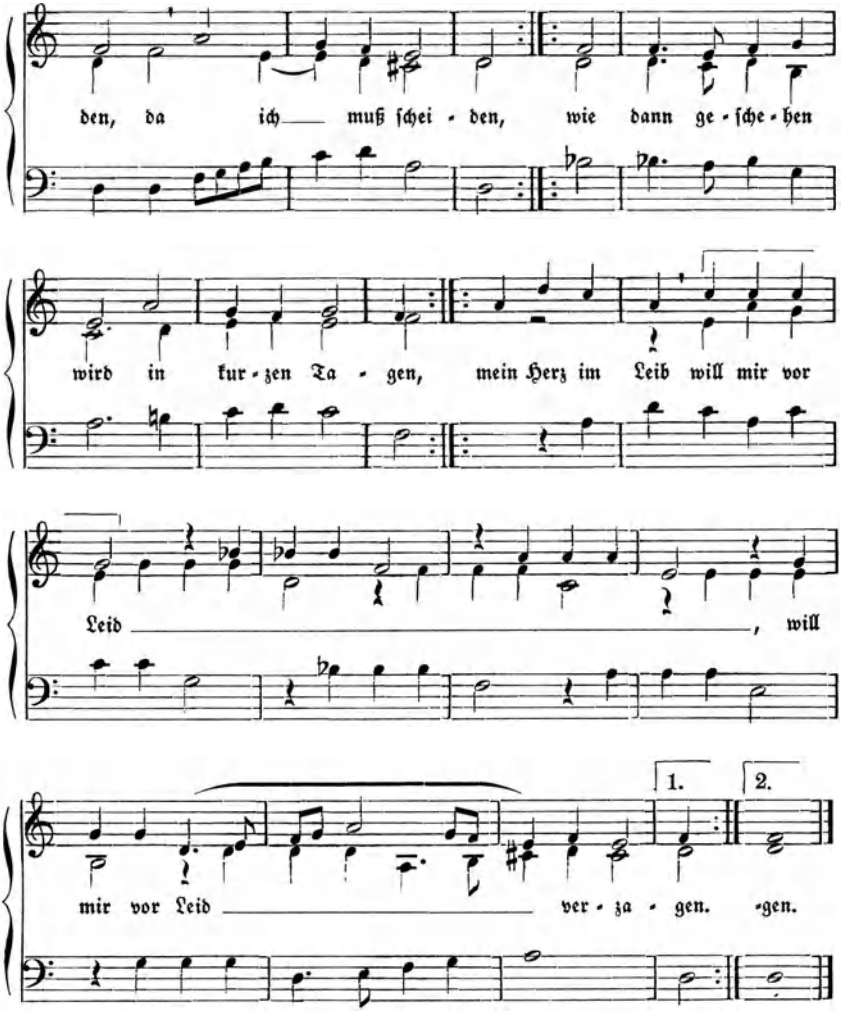
deutſche Lied. Die durchkomponierte Form des Madrigals lehrt jede Zeile nach ihrem beſondern Ausdrucksgehalt zu erfaſſen und zu vertonen. Wiederholungen des Textes geben die Möglichkeit, einzelne Zeilen ſogar in mehrfacher muſikaliſcher Behandlung von verſchiedenen Seiten zu beleuchten. Zwar wird das Gedicht durch das völlige Umſetzen in Muſik faſt unkenntlich gemacht. Die muſikaliſchen Kräfte aber wirken ſich um ſo ſtärker und eigenſtändiger aus. So wird Raum für beſondere Feinheiten des Satzes, für geſchmeidigen Wechſel in der choriſchen Zuſammenſtellung der Stimmen und eine gedrungene, farbige Klanglichkeit — kein Wunder, daß dies Vorbild die Deutſchen beſtach und zur Nachahmung reizte. Der ſtärkſte Gegenſatz zur durchgebildeten Stimmigkeit des Madrigals iſt die gleichſtimmige Vilanelle. Hier ein kurzer zugeſpitzter Text, von der Oberſtimme faſt ſilbiſch wiedergegeben; die übrigen Stimmen ſtützen in bewußt kunſtloſem Terzen- und Quintenſatz. Das Wort herrſcht unbeſchränkt, die Muſik dient.

Auch dieſe Form wird begierig ergriffen und nachgeahmt. Hier war ganz Neues zu ſchaffen. 1576 erſcheint in Nürnberg das erſte Muſterwerk, Jakob Regnarts dreiſtimmige deutſche Lieder „nach Art der Neapolitanen oder Welſchen Vilanellen". Der Komponiſt iſt Niederländer von Geburt, aber ſchon als Knabe in die kaiſerliche Hofkapelle nach Wien gekommen. 1576 iſt er Unterkapellmeiſter am kaiſerlichen Hof in Prag. In dieſer Stellung iſt er nach einigem Wechſel 1599 geſtorben.

Mitten in dem Verfall der Zeit zeigen dieſe knappen dreiteiligen Lieder eine überraſchende dichteriſche und muſikaliſche Straffung. Die Form freilich zwingt zum Verzicht auf die altüberlieferten „Volkslied"-Texte, die im mehrſtimmigen deutſchen Lied immer noch umgingen. Aber Regnart erweiſt ſich ſelbſt als ſchöpferiſcher Dichter. Eine einzige Empfindung ſteht bei ihm im Mittelpunkt des Liedes; ſie fließt nicht mehr dahin wie im Volkslied, ſondern wird bewußt entwickelt, durch neue Belichtung, durch Gegenſätze. Und die Einheit wird ſchließlich zugeſpitzt ausgeſprochen und an den Schluß geſetzt.

Eine ſolche Dichtung verlangt eine ebenſo knappe und ſchlagkräftige Melodie. Hier zeigt ſich, daß der Komponiſt Regnart dem Dichter in nichts nachſteht. Merkwürdig, wie ſich dabei Fremdes und echt Deutſches durchdringen. Wir wählen ein Abſchiedslied; ſein Gehalt ſteht deutſchem Fühlen nahe. Die dichteriſche Formung iſt bündig, faſt etwas wortkarg:





Die Tonart iſt klares D-Moll. Verwundert erkennen wir zur wiederholten Zeile „da ich muß ſcheiden" jene Fallzeilen c'—f und a—d, die uns aus dem alten Lied wohlbekannt ſind. Nicht alle der Regnartſchen Lieder zeigen ſie ſo deutlich; in unſerm ſind ſie wohl durch den Gehalt des Liedes vorbeſtimmt. Dann aber kommt auch das Neue, Fremde: „mein Herz im Leib will mir vor Leid verzagen". Dreimal wird in einem ſtufenweis abſinkenden, wortgezeugten Motiv die überklammerte Kurzzeile wiederholt und ſo der Ausdruck geſteigert. Das iſt ein Mittel des italieniſchen Madrigals. Was im

Dichterischen in der Folge der Strophen sich vollzieht: die Steigerung des Erlebnisses zu höchster Verdichtung, ist hier in der Melodie an sich gegeben. Wir spüren hier wie dort die bewußte Kunst; so bleiben wir schwankend zwischen der einfachen Grundempfindung und einer kühlen Verdinglichung, die auf das Barocklied vorweist. — Denn gerade nicht Grenzfälle wie unser Beispiel, sondern die andern eindeutigen, wie das in Text und Melodie künstlich gefügte „Venus, du und dein Kind sind alle beide blind" (Sch. 139) wirkten in der Zeit weiter und wurden allenthalben gesungen. Aber der erste entscheidende Schritt zu einem neuen deutschen Kunstlied ist getan.

In einer zweiten Sammlung von 1580 stößt Regnart auf das Gebiet des kontrapunktischen deutschen Chorliedes vor. Und hier begegnet er sich mit Haßler, der als Dichter und Eindeutscher italienischer Anregungen ihm ebenbürtig ist, als Komponist ihn überragt. Wir greifen einen volkstümlichen Text auf, dem Rhau in seinen Bicinien zur schlichten Weise einen musterhaften zweistimmigen Satz beigab:

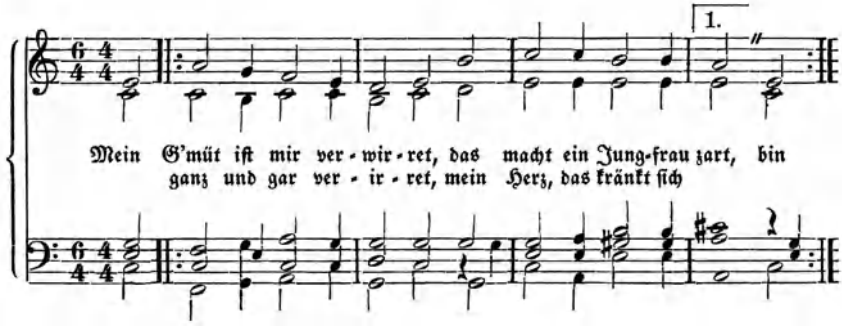
Herzlich tut mich erfreuen die fröhlich' Sommerzeit,
All mein Geblüt verneuen, der Mai viel Wollust geit.

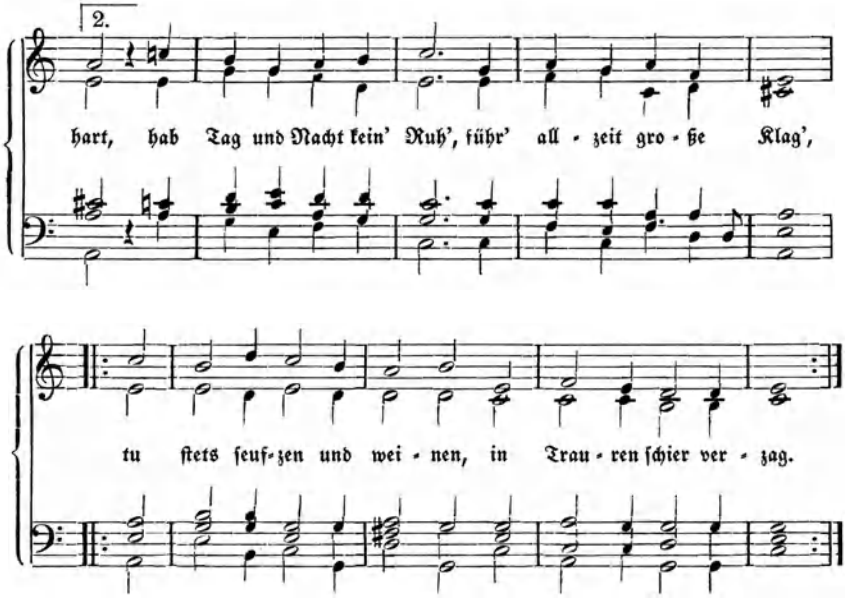
Das wird von Regnart gestückt nach Madrigalart in lauter selbständige Durchführungen. Nicht weniger als elfmal erklingt in charakteristischem Wortrhythmus „Herzlich tut mich erfreuen"; verlangsamend wird dagegen „die fröhlich' Sommerzeit" zehnmal wiederholt, bis alle Stimmen gemeinsam damit abschließen. Dann folgt einmal nur, homophon, im vierstimmigen Satz „all mein Geblüt verneuen", dann im Durcheinanderrufen der Stimmen „der Mai, der Mai" und wieder gemeinsam „viel Wollust geit". Das ist das Gegenbeispiel. Es war in seiner Zuspitzung mit Absicht gewählt. Daß Regnart in der gleichen Art etwa aus dem Streit zwischen Kuckuck und Nachtigall mit scharf charakterisierenden Motiven und geistreichen musikalischen Sinnbildern ein springlebendiges Kleingemälde in sechs Teilen schafft, sei darum nicht vergessen.

Damit vergleichen wir, wie Haßler in Art des Madrigals einen Text durchkomponiert. „Nun fanget an, ein guts Liedlein zu singen" wird in unserer geselligen Musik heute wieder viel gesungen; es darf als bekannt vorausgesetzt werden (G. Z. I 32). Die Oberstimme beginnt mit einem vollen Zeilenbogen g—d—g, die zwei nächsten folgen nachahmend. Für die neue Zeile erwartet man nach alter Liedart die Fallzeile d—g. Hier aber setzt das andere, Neue ein. Die Zuspitzung des Rhythmus zur punktierten „Manier", die Klangkraft des vollen Chores, die stark harmonische Wendung zur Dominanttonart d überraschen und fesseln. In anderer Stimmzusammensetzung wird „Nun fanget an" nochmals angesungen; der „Choro pleno" des „Laßt Instrument'

und Lauten auch erklingen" bringt nun in der Weiſe der Oberſtimme den erwarteten Schlußfall, im harmoniſchen Bau die Kadenz in der Grundtonart. Neue Gruppierung der Stimmen zu den Worten „lieblich zu muſizieren" — zu dem hohen Chor tritt im Fortgang „will ſich jetzund gebühren" der Baß, in Einſatz und Lage klanglich beſonders herausgehoben. Und nun folgt ſtimmige Lockerung. Ein rhythmiſch fein zugeſpitztes Motiv „drum ſchlagt und ſingt" wird durch alle Stimmen geführt; die Abſchlußzeile „helft unſer Feſt auch zieren" (Grundriß: c'a d'g c'g fis g) wird verzierend ausgetönt. Dann noch eine Wiederholung, die anſingenden Stimmen diesmal etwas verändert, der Ablauf ſonſt wörtlich — Abſchluß. Das iſt Haßlers Liedkunſt, die alten Grundſtoff und neue Art glücklich verbindet. Die gleiche entſcheidende Eindeutſchung gelang ihm in der Motette.

Im Tanzlied aber, das auch in Regnarts Villanellen einmal auftaucht, hat er die Weiſe geſchaffen, die in den ewigen Beſitz des deutſchen Volkes eingegangen iſt. Im Luſtgarten (1601) ſteht in fünfſtimmigem, faſt akkordlichem Satz: „Mein G'müt iſt mir verwirret, das macht ein' Jungfrau zart." Es iſt kein reines Tanzlied, denn der Rhythmus ſchwankt zwiſchen Springen und Schreiten und hat zudem jene beſinnlichen Dehnungen an den Zeilenenden, die wir beim Innsbruck-Lied ſchon vorfanden. Daher das ſcheinbare Umſchlagen aus einem zweiſchlägigen in ein dreiſchlägiges Maß in Takt 2 und der Durchbruch des ebenen Schrittmaßes in „Hab' Tag und Nacht kein' Ruh'". Dieſe Feinheiten, welche wiederum des Meiſters „große Kunſt" zeigen, ſind ſpäter eingeebnet worden, als das Lied über die Wendung ins Geiſtliche in den Gebrauch des Volkes einging. Was bei Haßler ein Liebeslied mit dem Heilwort „Maria" war, das ſang man nun zu „Herzlich tut mich verlangen" (von Chriſtoph Knoll 1563 – 1650) und zu „O Haupt voll Blut und Wunden" (von Paul Gerhardt 1607 – 76). Unzerſtörbar iſt die Lebenskraft der Weiſe; noch heute iſt ſie eine der bekannteſten und muſtergültigſten deutſchen Liedmelodien.





Ihre merkwürdige Zwieſpältigkeit hat in der deutſchen Muſik ſchöpferiſch weitergewirkt. Die Tonart geht zunächſt aus e. Aber es iſt kein kirchentonartliches Phrygiſch, da ſie in a, nicht in h ihren Angelpunkt hat. Der zweite Teil wendet ſich nach einem durch a wie durch g gleichſam umkreiſten C-Dur; ſo iſt auch der Schluß (e f e d d e) gedeutet. Ein anderer Meiſter der unmittelbar anſchließenden Altersfolge, Eccards bedeutendſter Schüler, hat ihr dann jene Wendung gegeben, die ins e als Grundton zurückführt. So entſtand jener merkwürdig fragende (ins Phrygiſche leicht hinüberſpielende) Ausgang, der uns in Bachs Sätzen der gleichen Melodie, vor allem in dem „Wenn ich einmal ſoll ſcheiden" der Matthäuspaſſion ſo tief ergreift. Johann Stobäus iſt der Meiſter; er „hat dadurch der urſprünglichen heiteren Milde jener herrlichen Melodie eine bis dahin ungeahnte Tiefe erſchloſſen; alle die mannigfaltigen Abſchattierungen der Harmonie, welche große Meiſter ſpäterer Zeit ... zu Gehör gebracht haben, verdanken wir ihm; lange und tief hat der Ton an- und ausgeklungen, den er zuerſt anſchlug" (Winterfeld).

Mit der Jahrhundertwende ſetzt eine neue Blüte muſikaliſchen Schaffens in Deutſchland ein. Das geſellige Lied, die geſellige Inſtrumentalmuſik ſind die Hauptbereiche. Dort werden die italieniſchen Einflüſſe völlig eingedeutſcht, hier bildet ſich (Peurl 1610, Schein 1617) die deutſche Suite aus. Die große Zahl der Muſik-Drucke, die bis etwa 1620 fortdauernd anſteigt, zeugt für den Wohlſtand der Bürger und ihre Muſikliebe. Der Zweck der geſelligen Muſik

für Stimmen und Instrumente ist „die fröhliche musikalische Ergötzlichkeit", die „musikalische Kurzweil". Das führt zur Frage, wo und wie dies alles musiziert wurde!

Mit der Spaltung der Kirchenmusik in die einfache und die kunstvolle Setzweise ist auch ein Riß in die bisher so einheitlichen und festgefügten Kantoreien gekommen. Sie waren einst durch die „Liebe zur Musica und zur heiligen Sache Gottes" zusammengekommen und dienten der Förderung der Kirchenmusik. Daß an den Jahresfesten und bei geselligen Zusammenkünften auch weltlich musiziert wurde, ändert daran nichts.

Aber in dem Maße, wie sich die kirchlichen Verhältnisse verfestigen, beginnt die bisher durch ein inneres Ziel zusammengehaltene Form zur äußerlichen „Organisation" mit bestimmten Vorteilen (Brautsingen, Begräbnisgeleit, Konvivien usw.) zu erstarren. Weltliche Züge setzen sich als Selbstzweck durch. Gleichzeitig spaltet sich die Kantorei ständisch. In den Akten einer sächsischen Kantorei lesen wir: „Etliche und zwar die fürnehmsten ... begehren, es sollte dafür (für den Bestand an Geld) ein guter Schmauß ausgerichtet werden. Etliche und zwar die geringsten, so doch mit figuriren (und) das meiste bei der Cantorei tun müssen, protestiren dagegen, und achtens besser und billiger zu sein, daß das Geld denen, die es verdienen, sollte ausgeteilet werden, weil es leichtlich und mit geringer Mühe in einem oder zwei Tagen verschmauset werden könnte, ihnen aber mit großem Schmausen nichts gedient were..." Hier wird die Kluft deutlich.

Das mittlere und untere Bürgertum trägt schließlich die Kantorei weiter, auch durch Krieg und Verarmung; die deutschen Meister, nicht die Italiener werden hier gesungen. Die dennoch fortschreitende Überfremdung, die steigenden Anforderungen der Werke in Gesang und Instrumentenspiel können von der Kantorei schließlich nicht mehr getragen werden. Wenn sich auch die deutschen Kantoren (s. u.) bemühen, einfachen Singstoff zu schreiben — die Kantorei tritt immer mehr zurück; sie sinkt zum kleinbürgerlichen Wohlfahrtsverband herab und verschwindet schließlich.

Aus den reformierten Ländern, besonders aus der Schweiz, kam die Verselbständigung des rein musikalischen Bedürfnisses gegenüber der kirchlichen Zweckbestimmung. Unter dem Einfluß Calvins und Zwinglis hörte der Kirchengesang zunächst völlig auf. Schließlich aber wird den Kindern, dann der Gemeinde wieder verstattet zu singen. Mit den Lobwasserschen Psalmen dringt die Vierstimmigkeit ein; die Instrumente bleiben zunächst verpönt.

Mit der Zeit werden die vierstimmigen Psalmen von allen Schichten des Volkes gesungen. Man will die Musikübung auch außerhalb der Kirche nicht missen; die Jugend findet sich zu gemeinsamem Musizieren mit den Erwachsenen zusammen. Hier beginnt, nur noch durch den Musikstoff lose mit der Kirche verknüpft, eine allgemeine Laienmusikübung, aus der sich dann um 1600 die

Collegia musica zur ausschließlichen und nachhaltigen Pflege der mehrstimmigen Musik abspalten. Dabei erhält neben der Vokalmusik auch die neue Instrumentalmusik den ihr zukommenden Platz.

Den neuen Einschlag erweist sehr deutlich die Stiftungsurkunde des St. Gallener Collegium musicum (1620): „Daß die Music dem Menschen, was Standts und Condition er immer ist, in seinem gantzen leben nicht nur nuzlich, sondern auch notwendig sey, ist unter andern darauß offenbar, weilen dieselbe gleichsam das innerste deß Herzens durchtringt, die gemüthsbewegungen erhebt, die schwermuth und Traurigkeit vertreibt, die matten glieder erlabet, die ausgemergleten Geister widrumb erquickt, und also den ganzen menschen gleichsam lebendig macht: Danahen er zur Lobpreisung Gottes, und Verrichtung seiner berufsgeschäften aufgemuntert und angetrieben wirt. Dieses hat alle fromme, ehr- und Tugendliebende Personen in allerley Ständen von je welten her verursacht, daß sie diese liebliche und lobliche Kunst hochgehalten; massen dieselbe nicht nur bei dem Gottesdienst offenlich in den Kirchen eingeführet worden, sondern auch vast aller Orthen sich sonderbare liebhaber derselben befunden, welche Ihr Freud und ergötzlichkeit darinnen gesucht haben ..."

Eine rein private Gründung also, unabhängig von der Kirche! Der Zweck ist Pflege der Musik, die alte übermusikalische Zweckbestimmung ist nur noch leise angedeutet. Der Einzelne kommt in den Kreis als gleichstrebender Liebhaber der Musik; um sie, deren ins Leben wirkende Macht man stark empfindet, auszuüben, schließt man sich zusammen. In der Form freier als die Kantorei, verengert auf den rein musikalischen (und geselligen) Zweck wird das bürgerliche Collegium musicum Träger der weiteren Entwicklung, Aufnahmegefäß für die gesellige Musik der großen und kleinen Meister.

G. Frotscher, Gesch. d. Orgelspiels; Weitzmann-Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik; K. Nef, Gesch. d. Sinfonie u. Suite; Merian, Der Tanz i. d. dt. Tabulaturen (m. vielen Beisp.); Müller-Blattau, Gesch. d. Fuge (m. vielen Beisp., 2. A. 1931); derſ., Zur Erforschung des ostpr. Volkslieds, 1934. — A.-E. Cherbuliez, Die Schweiz in d. dt. Musikgeschichte (1932).

Neuausgaben: Fitzwiliam-Virginal-Book (Leipzig 1894); Sweelinck, Werke Bd. 1 (Orgel- u. Klav.-Werke); Alte Meister des Klavierspiels (her. v. Niemann, Ed. Peters) Liber organi (her. v. E. Kaller, Ed. Schott); H. L. Haßler, Denkmäler der Tonkunst in Bayern = DTB 4_2 (Orgel), DTB 5_2 (M. dt. Gesänge), Eitners Publ. (Lustgarten), Kirchengesäng simpliciter u. Psalmen fugweis (Bärenreiter-Verlag); Haußmann DdT 16 u. Altdt. Tanzsätze (Nagels Archiv); Regnart, Vilanellen (Eitners Publ.), mehrst. Lieder (her. v. Osthoff, Bärenreiter-Verlag).

Beispiele: Sch. 124, 125, 135–139, 143, 152–159.

Bilder: MiB. S. 77, 89–91, 149, 164, 169, 196 u. a. m.

Die großen Meiſter: Schein, Scheidt, Schütz

In dem Entſcheidungskampfe um das Aneignen, Durchdringen und Eindeutſchen der fremden Einflüſſe bedarf es ſtarker Perſönlichkeiten, die in Leben und Schaffen austragen, was die Zeit erfordert. Meiſter und Vorbild wird der, der Charakter und künſtleriſche Kraft genug hat, das Fremde in genialem Anſturm oder in zähem Ringen in das eigene ſchöpferiſche Weſen und die Art des eigenen Volkes hineinzuverwandeln und einzuſchmelzen. Daß ſie das vollbrachten, hebt jene drei „großen S" aus der unüberſehbaren Zahl der Schaffenden des 17. Jahrhunderts heraus und ſtellt ſie in die Reihe der Meiſter, welche die Entwicklung der deutſchen Muſik entſcheidend beeinflußten.

Ihr Wegbereiter war ein anderer, Älterer, Michael Prätorius (1571–1621), ſeit 1589 Hofkapellmeiſter des Herzogs von Braunſchweig-Wolfenbüttel. Sein umfaſſendes Schaffen für Chor, Orgel und Orcheſter, ſeine durch ganz Deutſchland wirkende muſikorganiſatoriſche Tätigkeit, ſein großes dreibändiges Überſichtswerk „Syntagma Musicum" (1619) ſtehen am Eingang des Jahrhunderts. Noch einmal iſt das Kirchenlied Mittelpunkt des Schaffens, Prätorius hat es in jeder nur denkbaren Form und Beſetzung bearbeitet. Dazu kommen freie „konzertierende" Kompoſitionen in großer Zahl. In ihnen leitet Prätorius das Neue in die deutſche Kirchenmuſik hinein.

Im dritten Band des „Syntagma musicum", der einen umfaſſenden Überblick über die geſamte Muſikpraxis der Zeit gibt, führt Prätorius den neuen Begriff des „Concert" ein. Er leitet es von concertare ab: „wenn man unter einer gantzen Geſellſchafft der Musicorum etzliche, und bevorab die beſten und fürnembſten Geſellen heraus ſucht, daß ſie voce humana (mit der Menſchenſtimme), und mit allerley Instrumenten, als Zincken, Poſaunen, Block- und Querflöiten, Krumbhörner, Fagotten oder Dolcianen, Ra(n)cketen, Violen de Gamba, groß und kleine Geygen, Lautten, Clavicymbeln, Regal, Poſitiffen oder Orgeln etc. und wie die Namen haben oder erfunden werden mögen ... einer nach dem andern Chorweiſe umbwechſeln, und gleich gegen einander ſtreitten, alſo, daß es immer einer dem andern zuvor thun, und ſich beſſer hören laſſen wil". Und ſpäter heißt es: „Fürnemlich und eigendlicher aber iſt dieſer Geſang ein Concert zu nennen, wenn etwa ein niedriger oder hoher Chor gegen einander, und zuſammen ſich hören laſſen".

Das „Konzertieren" dieſer Art hat ſich ausgebildet im Rahmen des alten Chormuſikſtils und als ſeine eigentliche Weiterentwicklung. Venedig iſt mit Giovanni Gabrieli der Mittelpunkt. Der alte gleichmäßige Fluß der alten Chormuſik iſt aufgelockert in die kurzzügige Folge der Chorflächen: der Vokalchor konzertiert mit Inſtrumentalchören jeder Art, beide durchdringen ſich,

indem Instrumente als Stimmträger auch in den Vokalchor eingebaut werden; die Orgel als selbständiger „Chor" oder als Klanggrund tritt hinzu. In dem Wechsel von hohem und tiefem, starkem und stillem Chor entsteht eine großflächige Kunst der Gegensatzwirkungen zur Vergegenständlichung und Versinnlichung des Wortgehalts. Die Art der Ausführung und Besetzung wird zum Problem, dem Prätorius ein gut Teil seines Syntagma III widmet.

Zugleich aber weist er auf Ludovico Viadana und seine hundert Kirchenkonzerte von 1601 hin. Hier hat an der Schwelle des neuen Jahrhunderts ein einsichtiger Musiker aus der Not eine Tugend gemacht. Wenn ein fünf- oder sechsstimmiges Werk gesungen werden sollte, an Sängern aber nur zwei oder drei vorhanden waren, dann wurden die andern Stimmen auf der Orgel zusammengezogen; die Wirkung war keine gute, da die Stimmen des polyphonen Gefüges sich nicht ohne Schaden einzeln herausfingen lassen. Viadana geht nun daran, Werke für eine, zwei, drei oder vier Stimmen zu schaffen, die von vornherein zum solistischen Singen über dem zusammenfassenden Bassus generalis der Orgel bestimmt sind. Auch das ist „concertatweise" gemeint. Denn indem die Grundstimme gewissermaßen die Mittelstimmen als Klanggrund an sich saugt, entbindet sie die Oberstimmen zum „Konzertieren". In diesen freigewordenen Stimmen kann einzelmenschliches Erleben nun frei und eindringlich ausgesprochen werden. In der Entwicklung des Chormusikstils ist damit der Pendelausschlag nach dem Gegenpol erfolgt.

Die weltlichen Madrigale hatten solche Ausdrucksprache schon im Rahmen des mehrstimmigen Gefüges vorgebildet. Sie bleiben die große Übungsstätte für das Erproben neuer Bereiche und Möglichkeiten des Ausdrucks. Aber schon hatte der Sänger Caccini in seinen „Nuove musiche" (1605) die erste Sammlung begleiteten Sologesangs gegeben; auf der Entdeckung, wie die ausdrucksvolle Rede einer Einzelperson „in Musik fürzustellen sei", beruhen die ersten Opern des Florentiner Kreises.

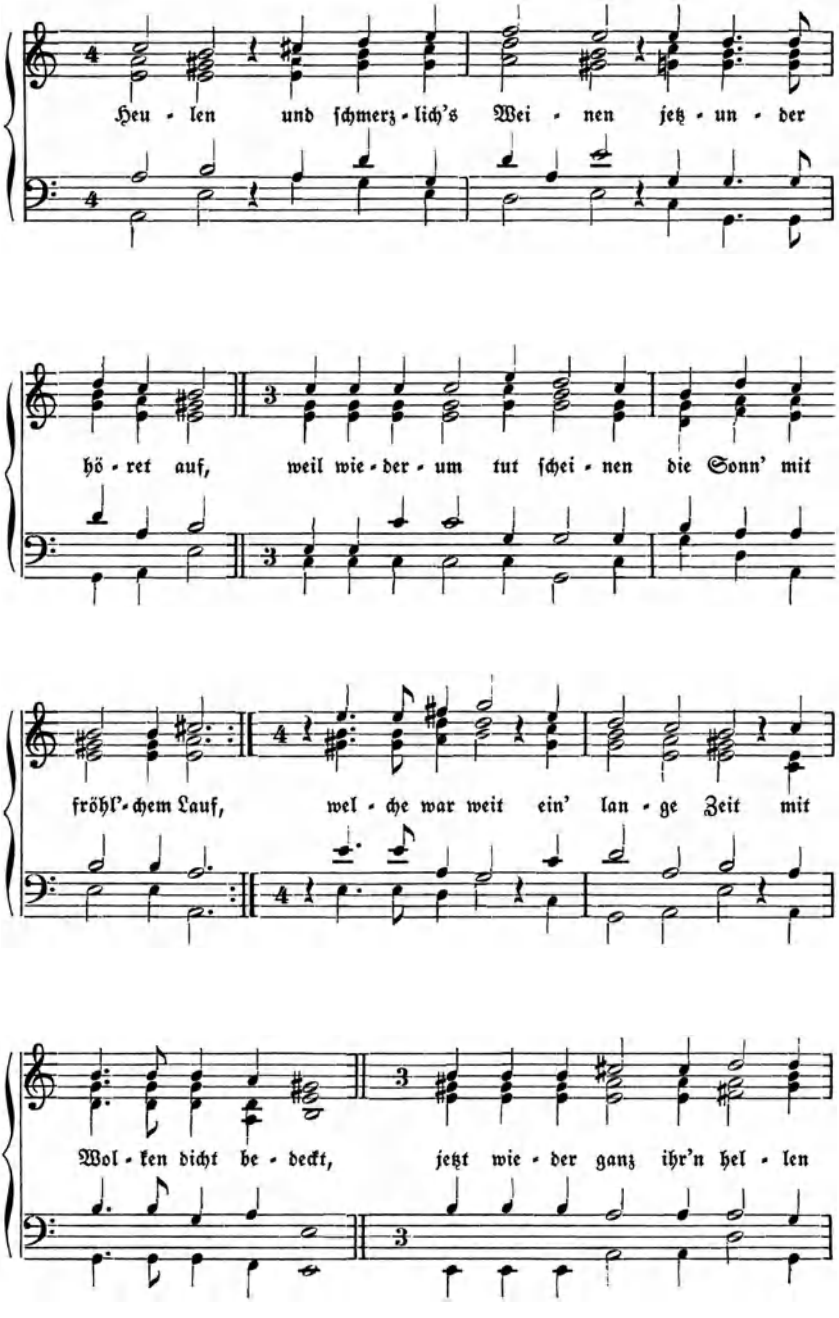
Die „Einschmelzung dieses neuen Lebensgefühls und Kunstwollens in eigentümliche und überlieferte deutsche Anschauung und Haltung" (Blume) ist das Werk der großen Drei. Sie sind durch ihre Geburtszeit eng miteinander verbunden; aber ihre Todeszeiten liegen jeweils zwanzig Jahre auseinander. Schein, der Frühverstorbene, wurde der erste Großmeister des weltlichen Liedes und weltlicher Instrumentalmusik, Scheidt der große Organist und Orgelkomponist, Schütz der unerreichte Meister der gesungenen, wortbestimmten Kirchenmusik. Dennoch umfaßt das Schaffen eines jeden meist auch die Bereiche der andern; nur liegt der Hauptton auf einem einzigen.

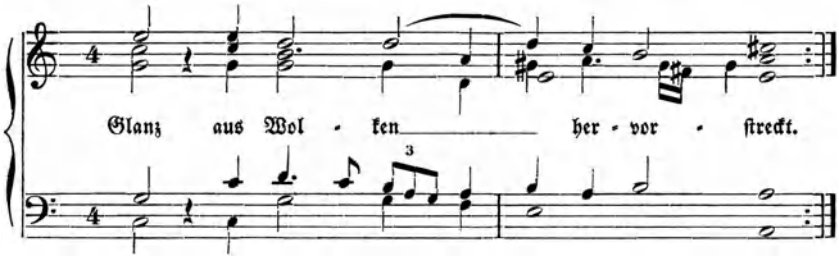
„Es ist die edle Kunst der Musik heutzutage, nächst der Gnaden Gottes, durch nachsinnige und fleißige Arbeit vornehmer Kunstmeister ... fremder und auch deutscher Nation, zu solcher Exzellenz und Hoheit gestiegen, daß

man zweifeln muß, ob dieſelbe höher gelangen und kommen möge, und iſt demnach dahin wol zu arbeiten ... daß ſie in ihrem jetzigen hochgeſtiegenen ſtandt und esse (Sein) erhalten und nicht etwa von deroſelben unerfahrenen aemulis hinwiederumb demoliret, deformiret und in Abfall gebracht werden möge." So ſchrieb der Thomaskantor Johann Hermann Schein 1617, am Vorabend des großen Krieges, in der Vorrede zu ſeinem „Banchetto musicale".

Ein reicher und müheloſer Aufſtieg hatte ihn dank Fleiß, überragender Begabung und gründlicher Bildung 1616 in die hervorragendſte Kantorenſtelle Deutſchlands geführt. Als Thomaskantor in Leipzig hatte er neben wiſſenſchaftlichen Fächern den geſamten Singunterricht der Schule in Händen und mit den ihm anvertrauten Kräften den Kirchendienſt an St. Thomä und St. Nicolai zu betreuen. Wie nach ihm Bach, bringt ihm der Schuldienſt Sorge und Ärger in Fülle. Die Achtung der Muſik an der Schule iſt im Sinken. Der Kampf um den Vorrang zwiſchen Wiſſenſchaft und Muſik iſt entbrannt. Die Antwort Scheins auf eine Rüge bei Gelegenheit einer Schulviſitation 1629 iſt ein erſchütterndes Zeugnis für den Niedergang der Schulmuſik. Wir erfahren daraus auch, daß Schein ſeit Jahren von ſchwerer Krankheit geplagt iſt, daß er durch den Tod der erſten Gattin und den Verluſt ſämtlicher fünf Kinder ein „ſchweres Hauskreuz" zu tragen hat. Stolz weiſt er dennoch auf ſeine Werke und ſeinen Ruhm in ganz Deutſchland hin. Im folgenden Jahr ſchon ſtirbt er; das Geſchick bewahrte ihn davor, den Krieg zu erleben, der 1631 Not und Elend nach Sachſen brachte.

Dieſer Frühvollendete hinterläßt ein unbegreiflich reiches Lebenswerk, das uns in der verdienſtlichen Neuausgabe von Arthur Prüfer leicht erreichbar iſt. Von den Liedern zuerſt. In dem „Venuskränzlein", fünfſtimmigen Liedern nebſt einigen Inſtrumentaltänzen und Canzonen, die Schein 1609 zu Wittenberg erſcheinen läßt, iſt Haßlers und Regnarts Vorbild zu einem durchaus eigenen Liedſtil umgewertet. Züge des heimiſchen Tanzlieds und der welſchen Villanelle ſind gemiſcht. Schein ordnet ſeine Vertonung völlig dem Versgefüge des ſelbſtgedichteten Textes unter. Er gruppiert einfach und klar und gliedert vermittelſt Generalpauſen in der natürlichſten Weiſe. Und doch entſteht in den ſeltenſten Fällen ein ebener Tanzrhythmus (Nr. 10 der Neuausgabe). Meiſt ſchafft der Meiſter durch Dehnungen und Rhythmuswechſel faſt von Zeile zu Zeile Neues; ſingen wir aber ein ſolches Lied (Nr. 5 der Neuausgabe), dann merken wir, wie dieſe Künſte zugleich den Ausdruck des Textes aufs feinſte herausarbeiten. Es ergibt ſich dabei, daß bloßes Kennen und Leſen des Textes keinerlei Auskunft gibt über das, was durch die Muſik an ihm erſchaffen werden kann. Das deutſche „frühbarocke" Lied kann nur im Zuſammenwirken von Text und Muſik recht beurteilt werden.


Heu - len und ſchmerz - lich's Wei - nen jetz - un - der
hö - ret auf, weil wie - der - um tut ſchei - nen die Sonn' mit
fröhl' - chem Lauf, wel - che war weit ein' lan - ge Zeit mit
Wol - ken dicht be - deckt, jetzt wie - der ganz ihr'n hel - len



Das gilt erſt recht von der „Hirtenluſt" (1624), deutſchen ſechsſtimmigen Generalbaßmadrigalen, die ein Muſter dafür ſind, wie die feine zugeſpitzte Form und Klanglichkeit des italieniſchen Madrigals deutſchem Empfinden dienſtbar gemacht werden können. Der Chordialog „Wie kommts, o zarte Filli mein" iſt hier der Höhepunkt. — Unmittelbar daneben ſteht der „Studentenſchmaus" mit fünf geſelligen mehrſtimmigen Liedern, „einer lieblichen Compagni de la Vino-biera präſentirt". Schon am Ausgang des Venuskränzlein hatte der junge Schein zwiſchen flotte vielteilige Inſtrumentalcanzonen ein geſelliges Quodlibet, den „Cantus post Martinum" geſetzt. Eigentlich bedarf der fünfſtimmige akkordiſch-gedrungene Satz der Generalbaßbegleitung nicht. Sie iſt dennoch nach dem Gebrauch der Zeit hinzugeſetzt. Alte deutſche Überlieferung iſt in den Liedern wieder aufgelebt. Die Zecher ſingen die Runda:

Rüttele, ſchüttele, trink hinein
das Bierelein, leere das Gläſelein.

Im Wechſelgeſang von Vorſänger und Chor wird in einem andern Lied das Kloſterleben luſtig parodiert. Und das Kinderlied ſpielt hinein in dem Kehrreim eines weiteren: liri, liri, lirum.

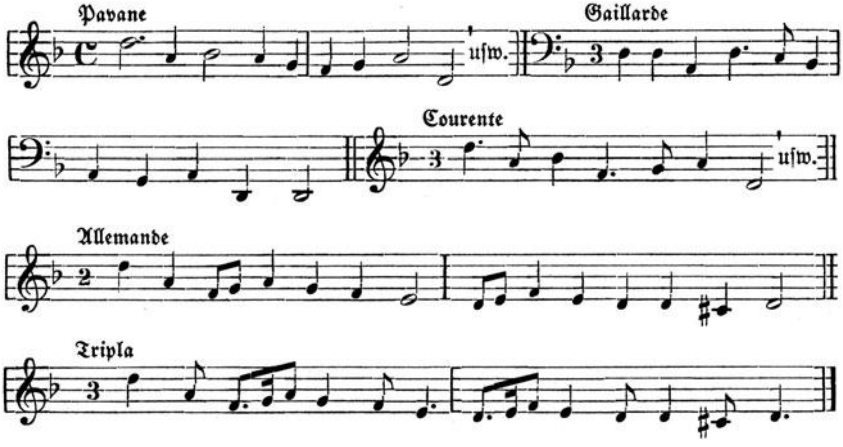
In der großen Dichtung „Liefländiſche Schneegräfin", die in Reval 1636 zur Feier einer Bürgerhochzeit entſtand, beſingt Paul Fleming, der Schüler und Freund Scheins, die geſellige Luſt eines frohen Kreiſes:

.... Uns freudevollen Gäſten
ermangelt keine Luſt. Wir tönen nach dem Beſten
ein Waldlied aus dem Schein, und ſein Studentenſchmaus
muß ganz von vornen an geſungen werden aus.

Hier ſind die Waldliederlein von Schein noch beſonders genannt, die in drei Teilen 1621, 1626 und 1628 (zuſammen 50 Lieder) entſtanden. Für drei Stimmen mit Generalbaß ſind dieſe Lieder geſetzt; ſie können, wie bei Regnart, zu drei Stimmen auch o h n e Generalbaß geſungen werden. Oder es können zwei Soprane oder zwei Tenöre oder ein Sopran mit einem Tenor

zum Generalbaß duettieren. Die zweite Oberſtimme kann auch auf einer Geige oder einem Flötlein geſpielt, ſie kann aber auch ganz weggelaſſen werden, ſo daß ſchließlich ein begleitetes Sololied übrigbleibt. So kommt ſchließlich jenes ſchöne Beiſpiel in G. Müllers „Geſchichte des deutſchen Liedes" zuſtande (Waldliederlein Nr. 2), das in ſeinem erſten Teil ganz deutſch iſt, im zweiten Teil in Sequenzierung, motiviſcher Steigerung und Verzierung des „gepreiſet" eine Fülle italieniſcher „Manieren" nebeneinander ſtellt. Der Weg zum deutſchen begleiteten Sololied iſt damit frei. Schein hat ihn als Dichter wie als Komponiſt gebahnt.

Er iſt zugleich der Schöpfer der deutſchen Inſtrumentalſuite: im „Banchetto musicale". Wohl hatte vor ihm ſchon der ſteiriſche Organiſt Peurl Pavane, Intrade (im $^3/_4$ Takt), Dantz ($^4/_4$) und Gaillarde ($^3/_4$) zu einer Folge zuſammengeſtellt und durch gleiche Kopfmotive verbunden. Aber erſt Schein ſchafft der Suite die „kunſtmäßige Gliederung und feſte Geſchloſſenheit". Er ſetzt an den Anfang eine kunſtvoll nach Madrigalart ſtili-



ſierte fünfſtimmige Paduane. In der dreiteiligen Form iſt von dem urſprünglichen Tanzcharakter nichts mehr zu ſpüren. Es iſt ein breites würdevolles Tonſtück voll herber Ausdruckskraft geworden. Zur Pavane gehört die Gaillarde als Nachtanz. Das Kopfmotiv der drei Teile iſt darum das gleiche, die Stiliſierung wird etwas gelockerter, die Hauptmelodie deutlicher, die Gruppierung klarer. Und nun ſetzt Schein noch eine Courente (Courante, alſo von franzöſiſchem Typus) dazu, die ſelbſt nur zweiteilig, das Kopfmotiv des bisherigen erſten und dritten Teils in einen hüpfenden $^6/_4$ Takt (meiſt mit 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. als Ausklang) abwandelt. Die Stiliſierung iſt ähnlich gelockert wie bei der Gaillarde.

Schließlich neigt sich die Suite zum volkstümlichen Ausklang, zur Allemande mit ihrer Tripla. Der motivische Zusammenhang besteht auch hier. Aber jetzt ist aus dem melodischen Gerüst eine kräftige, einfache, nach Zwei- und Viertaktgruppen klar gegliederte, wortlose deutsche Tanzmelodie geworden. Die Stilisierung des Satzes, die kunstvolle Fünfstimmigkeit sind aufgegeben. Drei Begleitstimmen geben einen sehr einfachen akkordlichen Unterbau. Die Tripla ist die aus dem alten deutschen Tanz vertraute genaue Umsetzung in den Dreiertakt. — Eine Form ist so entstanden, die in höchster Kunst beginnt und in einfachster Volkstümlichkeit endet. Diese Grundspannung gibt der Musik der ganzen Zeit das Gepräge. Scheins Suite trägt sie künstlerisch überzeugend im Rahmen einer Reihenform aus.

Nicht minder stark und einleuchtend drängt J. H. Schein in der Kirchenmusik vorwärts. Er beginnt 1615 mit A-cappella-Musik; alte Überlieferung, neue Mehrchörigkeit und konzertierende Elemente paaren sich darin. „Opella nova" nennt der Meister das neue Werk des Jahres 1618. Wohl zum erstenmal tritt das geistliche Konzert, die neue Form der Kirchenmusik, damit in Deutschland auf, über ein Jahrzehnt vor Schützens ähnlichen Werken. Es folgen noch zwei weitere, denkbar gegensätzliche Werke: ausdrucksgesättigten geistlichen Madrigalen von 1623 stehen die einfachen vierstimmigen Kirchenliedsätze des „Cantionals" von 1627 gegenüber. Die Bedeutung der Gattung wird uns bei Schütz beschäftigen; Orgelmusik hat Schein nicht geschrieben.

Deren unbestrittener Meister ist Samuel Scheidt. 1587 wird er zu Halle als Sohn eines ehrsamen, musikfreudigen Salinenmeisters geboren. Wer ihn zuerst in der Musik erzogen hat, wissen wir nicht; nur, daß er in jungen Jahren zu dem großen Orgelmeister Sweelinck nach Amsterdam in die Lehre geschickt wurde. Knapp 22jährig hatte er sie beendet, kehrte 1609 zurück und wurde Hoforganist an der heimischen Schloßkirche, später auch an der Moritzkirche. 1621 rückte er zum Hofkapellmeister und städtischen Kirchenkapellmeister in Halle auf. Als solcher wirkte er 34 Jahre bis zu seinem Tode 1654. Mehr ist vom Lebenslauf nicht zu berichten.

Spät kam Scheidt dazu, etwas im Druck herauszugeben. Aber gleich das erste, was der Dreiunddreißigjährige veröffentlicht, war ein Meisterstück. Konnte es etwas anderes sein als Kirchenmusik „zu Ehr und Preis des hochgelobten Gottes?" Es sind achtunddreißig achtstimmige Psalm- und Choralmotetten, Meisterstücke nicht nur im Handwerklichen des Satzes, sondern auch in der inneren Auslegung der vorgegebenen oder frei geschaffenen Kernmelodie. Dann ein Übergangswerk — und jenseits desselben ab 1631 die neuste Gattung des geringstimmigen geistlichen Konzerts mit Generalbaß. Sechs Sammlungen solcher Werke, die Ernte reicher Schaffensjahre, folgen kurz hintereinander. Das ist knapp vor Schützens kleinen geistlichen Konzerten (1636).

Von Schein rühmten wir die Suiten. Scheidt hat für seine Tanzsammlungen für Streicherchor ab 1621 nicht geringeres Lob verdient. Sie sind musikalisches Spiel: Ludi musici. Aber gerade in ihren Themen wird die Wurzelkraft der deutschen Musik, das Volkslied, am deutlichsten spürbar.

Im Jahre 1624 erschien die „Tabulatura nova", Scheidts grundlegende Sammlung seiner Orgelkompositionen. „Neue Tabulatur" — dies Werk war nicht in Buchstabentabulatur, sondern wirklich in mensuraler Stimmpartitur gedruckt, jede Stimme in einem System für sich, in bewußter Ablehnung jenes Klaviersatzes zu zwei Systemen, wo die Stimmen bisweilen „so wunderbarlich untereinander springen", daß man nicht recht weiß, „welches Discant, Alt, Tenor oder Baß sey". Die Stimmigkeit des alten Chormusikstils ist also von der Orgel aufgenommen, sie wird auch der Hort der alten besinnlichen c.-f.-Komposition.

Man muß freilich das Klangreich dieser Orgel kennen, ehe man an die Werke geht. Wir sind gut daran — gerade die Orgel des Frühbarock, wie sie Prätorius im zweiten Band seines „Syntagma musicum" als königliches Instrument beschreibt, hat unsere Zeit sich neu zu eigen gemacht. — Urbildlich gegliedert ist ihr Gesamt-Musikreich. Da ist der kräftige, männlich-tätige Klang der Grund- oder Prinzipalregister, aufgelichtet durch geringfüßige Stimmen, geklärt und gestrafft durch die Obertonwelt der Mixturen. Ihm steht entgegen der Chor der weiblichen, weit mensurierten, ruhig-fülligen Flötstimmen mit dem silbernen Klang ihrer kleinen Nebenregister und klirrenden „Zimbeln". Da ist endlich der kühle und klare, metallische, eher harte als singende Ton der Zungenstimmen, dazu bestimmt, die Kernmelodie aus dem Kreis der umsingenden Stimmen in unnahbarer Würde herauszuheben.

In dieser klaren, einfachen und doch so mannigfaltigen Klangwelt leben Scheidts große Choralvariationen. Minder kühn als sein großer Lehrer Sweelinck, aber frommer und gedrungener, führt Scheidt die alte vertraute Choralweise in vielen „Versen" auf immer neue Art durch. Bald in einer der Mittelstimmen, bald unten, bald oben im Stimmgewebe zieht sie unverändert einher in der Worthaftigkeit ihres kühlen, überpersönlichen Klanges. Eine, zwei, drei selbständige Stimmen in immer neuer motivischer Prägung gesellen sich ihr zu und geben die Ausdeutung des frommen Inhalts. Daß neben den Choralvariationen auch große c.-f.-Bearbeitungen des Kyrie und Credo, des Magnifikat, der Hymnen und Psalmen für gottesdienstlichen Gebrauch stehen, sei nur angemerkt. — Weil der Klang dazu wesentlich ist, gibt Scheidt sogar genaue Registriervorschriften.

Neben den Orgelchorälen aber stehn auch freie Spielstücke, Tokkaten, Fantasien und Fugen. Letztere Bezeichnung beginnt sich durchzusetzen für jene Stücke, in denen Scheidt die Entwicklungskraft selbsterfundener und urbild-

licher Themen in großen Formen erprobt. Der Wunderbau der Bachschen Fuge wäre nicht möglich gewesen ohne Scheidts entschlossenes Ansetzen.

Auch der Gegenbereich des volksmäßigen Liedes und Tanzes ist in der gleichen Sammlung kräftig und wirksam gestaltet. Es sind große Variationenreihen über weltliche Lied- und Tanzmelodien. Manche vertraute Weise ist dabei: das niederländische Volkslied „Ei du feiner Reiter" und die Allemande „Also geht's, also steht's". Die Weise wird gleich in vierstimmigem Satz angetönt; dies ist schon die erste Variation. Dann aber geht sie nicht unverändert weiter, sondern wird (bei bleibendem Grundriß) selbst verwandelt, motivisch durchsetzt, mit Spielfiguren verwoben und schließlich aus dem ruhigen Schreiten des „Reigens" in das hüpfende Gleiten eines Nachtanzes umgesetzt. Sie ist wohl Grundstoff, aber nicht ewig unveränderlicher Kern (Passamezzo-Variationen bei Niemann, A. M. Nr. 23).

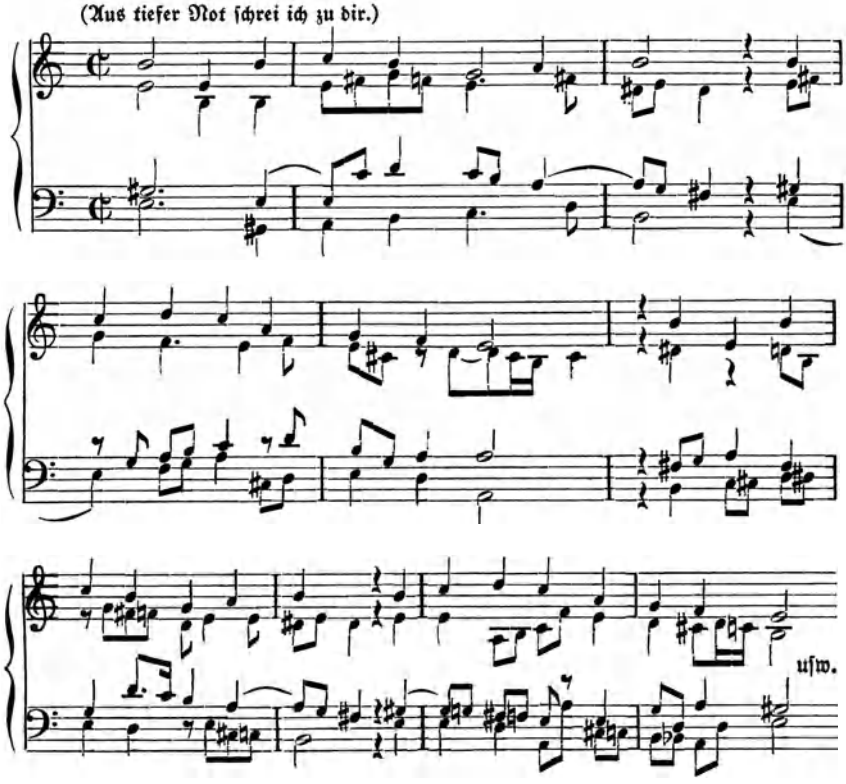
Aufs Cembalo, aber auch auf die Orgel gehören diese frischen Stücke. Denn die Orgel jener Zeit war ja nicht nur Kircheninstrument, sondern auch heiterfestliches Tonwerk im Haus und bei weltlicher Feier. Spielen wir Scheidts Sätze auf jener Orgel, so erwacht die längst verklungene Frische und Unbeirrbarkeit der alten deutschen Bläsermusik zu neuem Leben — ein Stück lang vergessener deutscher Volkskultur. Nun verstehen wir, warum Prätorius sagt, daß das Wunderwerk der Orgel alle übrigen Instrumente in sich fasse und begreife. Und im Hinblick auf die gewaltige Spannweite der Orgelkomposition prägte der gleiche Meister im zweiten Band des Syntagma das Wort, das jenem hochgemuten Ausspruch Scheins an die Seite tritt: „Um die Wahrheit zu bekennen, so ist keine Kunst so hoch gestiegen, als eben die Orgelkunst. Denn der Menschen subtile Spitzfindigkeit und fleißiges Nachdenken hat es dahin gebracht, daß sie nun gänzlichen ohne einigen fernern Zusatz wohl bestehen bleiben kann, und sich ansehen läßt, daß zu ihrer perfection und Vollkommenheit nichts weiter mangeln, desideriret oder hinzugesetzt und vermehret werden könne."

Kurze Zeit nach Erscheinen der „Tabulatura nova" beginnt für Halle die Kriegszeit. 1625 besetzt Wallenstein die Stadt. Hofmusik und Schloßgottesdienst hören auf. Die Gehaltszahlungen stocken, die Musiker sind überflüssig geworden. Scheidt hilft den Kapellgenossen so gut er kann; er wagt es sogar, in dieser Notzeit einen eigenen Hausstand zu gründen. Das allmähliche Auseinanderfallen der Kapelle kann er freilich nicht aufhalten. 1631 zieht Gustav Adolf in Halle ein, als Befreier jubelnd begrüßt. Aber die Waage des Kriegsglücks schwankt unaufhörlich. Den Plünderungen folgen Seuchen, Scheidt verliert seine vier Kinder in kurzer Zeit. Doch tiefstes Lebensleid kann seine Schaffenskraft und seinen Glauben an eine bessere Zukunft nicht beugen. Langsam bessern sich, seit 1638 etwa, die Zeiten. Aber noch ist, vor endgültigem Frieden, wenig Raum für Musik. Das einzige größere Werk Scheidts aus dieser

Zeit, eine Sammlung von 70 Inſtrumentalſtücken (Sinfonien), die man nach Belieben als Vor-, Zwiſchen- oder Nachſpiele größerer gemiſchter Formen gebrauchen ſoll, iſt uns, da der Alt fehlt, nur als Bruchſtück erhalten.

Dann kam der Friede. 1650 endlich konnte das erlöſende Friedensdankfeſt gefeiert werden. Im gleichen Jahr läßt Scheidt ſein letztes großes Choralwerk für die Orgel, die Görlitzer Tabulatur, erſcheinen. Der Rat der fremden, aber muſikfreudigen Stadt hat ihm zum Druck verholfen. Es enthält einfache vierſtimmige Choralſätze auf die hundert gebräuchlichſten Melodien durchs ganze Kirchenjahr. Aber dieſe Einfachheit iſt nicht die Kunſtloſigkeit und Unfertigkeit gleichzeitiger Generalbaß-Stümper, ſondern letzte Abklärung höchſter Kunſt und feinſter handwerklicher Durchbildung. Die echte Stimmigkeit (das Werk iſt wieder in Stimmpartitur gedruckt!) erzeugt dabei Klänge und Klangfolgen von einer Kühnheit und Leuchtkraft, wie wir ſie bis zu Bach kaum finden. Es ſind gerade zwei Sätze, die uns das beſonders lehren, über Choräle, die auch Bach bearbeitet hat: „Aus tiefer Not“ und „Herzlich tut mich verlangen.“

(Aus tiefer Not ſchrei ich zu dir.)



Bei einem deutſchen Muſiktheoretiker leſen wir im Jahre 1700: „Der berühmte Samuel Scheidt ſchreibt an Baryphonum, Anno 1651, den 26. Januar alſo: Es iſt jetzo eine ſo närriſche Muſik, daß ich mich verwundern muß; da gilt falſch und ... wird nicht mehr in Acht genommen, wie die lieben Alten von der Compoſition geſchrieben. Es ſoll eine ſonderlich hohe Kunſt ſein, wenn ein Haufen Conſonantien untereinander laufen. Ich bleibe bei der reinen alten Compoſition und reinen Regeln. Ich bin oft aus der Kirche gegangen, da ich die Bergmanieren (kunſtloſen Dreiklangsſätze) nicht mehr anhören wollen. Ich hoffe, es ſoll die neue falſche Münze abkommen, und neue Münze wieder nach dem alten Schrot und Korn gemünzet werden."

Wir wiſſen, was Scheidt meint. Es kann ſich in jener Nachkriegszeit nicht darum handeln, die große Kunſt aufzugeben, um einer kunſtlos primitiven Einfachheit willen. Das gäbe einen verhängnisvollen Bruch in der Entwicklung der deutſchen Tonkunſt. Scheidt will eine Muſik, welche die Spannung zwiſchen der Einfachheit des Grundſtoffes und den „reinen Regeln" hoher Kunſt kennt und austrägt — nicht durch Verzicht auf Kunſt und Können, ſondern durch Verewigung der ureinfachen Subſtanz in höchſter künſtleriſcher Geſtalt.

Das war Scheidts letztes Bekenntnis. Drei Jahre ſpäter, am Karfreitag 1654, iſt er ſtill geſtorben.

Noch um zwanzig Jahre größer iſt die Lebensſpanne des dritten dieſer drei Meiſter: des großen Heinrich Schütz. 1585, in der Zeit, da der übermächtige Einfluß Italiens einſetzt, wird er geboren, 1672 iſt er im Patriarchenalter geſtorben, in einem Augenblick, da neue Überfremdung der deutſchen Muſik droht. Dazwiſchen liegt ſein eigenes Wirken in Werk, Wort und ordnender Tat für eine ernſte, zutiefſt deutſche, in den Urkräften evangeliſcher Frömmigkeit wurzelnde und doch allem Echten, Neuen offene Tonkunſt.

Als Gaſtwirtsſohn in Köſtritz wird er geboren, ſeine Jugend hat er in dem nachmals für Händel ſo wichtigen Weißenfels verlebt. Den Dreizehnjährigen holt der muſikaliſche Landgraf Moritz von Heſſen nach Kaſſel; er wird Diskantiſt in der Hofkapelle und im Collegium Mauritianum „in allen guten Künſten und löblichen Tugenden" erzogen. Dem Hofkapellmeiſter Georg Otto aus der Schule Johann Walters dankt er wohl die Grundlagen ſeiner muſikaliſchen Ausbildung.

Aber ſelbſt Muſiker zu werden, war nicht ſein Plan. 1607 begann er das Studium der Rechtswiſſenſchaft an der Univerſität Marburg. Da überraſchte ihn der Landgraf 1609 mit einem Stipendium, damit er ſich in Venedig bei dem Altmeiſter Giovanni Gabrieli in der Muſik vervollkommne. Schütz gehorchte und widmete ſich der Muſik „mit größtem Fleiß". 1611 ließ er ſeinen Erſtling, italieniſche Madrigale, drucken. Er erwies darin nicht nur ſeine junge Meiſterſchaft in der beliebteſten Worttonform der Zeit, ſondern

auch seine Bildung und Kennerschaft auf dem Gebiet der Dichtung. Drei Jahre blieb er in Venedig, bis zum Tod seines Lehrers 1612, der ihm vom Sterbelager aus seinen Siegelring übersandte. Schütz war der Erbe seiner Kunst!

Der kehrt indessen in die Heimat zurück und nimmt seine Studien wieder auf. Die Musik tritt zurück. Noch einmal greift der Landgraf ein. Er macht Schütz zum Hoforganisten und Hofmeister seiner Kinder — ein Zeichen künstlerischen und menschlichen Vertrauens. Aber die ruhigen Kasseler Jahre sind bald zu Ende. Mit etwas derbem Zugriff, gestützt auf politische Macht, holt sich Johann Georg, Kurfürst von Sachsen, Schütz als sein Landeskind an den Dresdener Hof. Das war 1615; was als zeitweilige Maßnahme gedacht war, wurde schließlich zu dauernder Beamtung. Schütz blieb in Dresden als Leiter der Hofkapelle, 57 Jahre lang bis zu seinem Tod. Hier endet, was über Schützens äußeren Lebensgang zu berichten ist. Dieses Leben ist innerer Entwicklung gewidmet; und die Werke sind, stufenweise sich schichtend, die Stationen dieses Wegs.

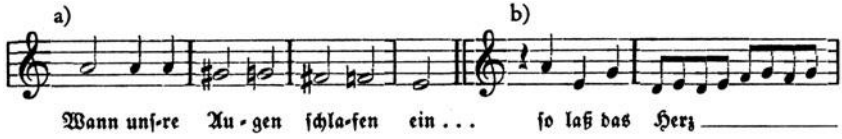
Wir kennen von Schütz außer den in die Werke eingeschalteten Sinfonien keine reine Instrumentalmusik. Doch unterwies er seine Schüler in der Orgel; Weckmann hat bei Schütz gelernt „eine Motette aus dem Generalbaß auf zwei Klavieren zu variieren". Das Wort ist Kern und Inhalt seines musikalischen Schaffens. Zwei Werke zeigen, wie er das in Italien Gelernte inzwischen sich zu eigener Sprache umgeschaffen hat: Die großen doppelchörigen Psalmen von 1619 und die „Cantiones sacrae" von 1625. Dort ist die venezianische Doppelchörigkeit und das farbige Gepränge der Instrumente dazu verwandt, die Eindringlichkeit der Wortwirkung zu steigern und im Klang den geistigen Gehalt aufleuchten zu lassen. In den vierstimmigen Cantiones sacrae aber wird die Ausdruckshaftigkeit der lateinischen Texte, die keineswegs alle evangelischer Herkunft sind, in eine glühende und leidenschaftliche Musiksprache umgesetzt. Die Mehrstimmigkeit versachlicht wohl und schwächt dennoch nicht ab. „Zum erstenmal geschah es, und nun gleich mit voller Entschiedenheit und einprägsamer Wucht, daß ein deutscher Meister sich selbst, sein Innerstes und Eigenstes ... in Musik aussprach und von der Kraft seiner Persönlichkeit aus deutend, aufrüttelnd, erhebend, erschütternd und zermalmend seine Hörer packen und fortreißen wollte. Dies Werk bedeutete die Wendung in Schützens Leben und in der Geschichte der deutschen Musik. Schütz hatte die Führung an sich gerissen, der erste Künder eines neuen Menschentums in der deutschen Musik" (Blume).

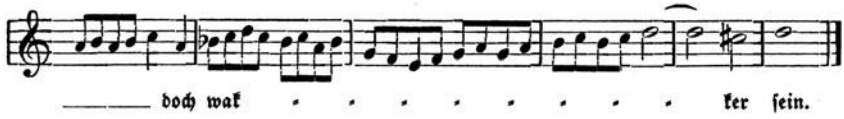
Wie aber war die deutsche Überlieferung mit diesem neuen Geiste zu vereinigen? — Im Jahre 1625 war dem Meister die Gattin gestorben. Während der Zeit der Trauer, die diesem schwersten Schlage folgte, vertonte Schütz die Psalmen in der Versgestaltung von Cornelius Becker. Sie waren gedacht

für die häuslichen Morgen- und Abendandachten mit ſeinen Kapellknaben, wuchſen ihm aber unter der Hand zu einer großen Sammlung von 135 neuen und 14 alten Weiſen im einfachſten vierſtimmigen Satz. Wir beginnen ſie erſt heute, da eine gute Neuausgabe der Neuen Schütz-Geſellſchaft vorliegt, wieder in ihrem rechten Wert zu würdigen. Der Satz zu „Ein feſte Burg" kann als Muſter und Vorbild dienen.

Unter treuen Freunden des Meiſters hält der Tod in dieſen Jahren reiche Ernte. Schein ſtirbt 1630; Schütz hat ihm die Trauermotette geſchrieben. Freundſchaft verband ihn auch mit ſeinem eigentlichen Landesherrn, dem Fürſten Heinrich Reuß Poſthumus. Als dieſer 1635 ſtarb, widmete ihm Schütz die „Muſikaliſchen Exequien". „Keinem deutſchen Fürſten", ſagt Ph. Spitta mit Recht, „iſt von einem großen Komponiſten jemals ſolch ein Deutſches Requiem geſungen worden." Es iſt eine Folge großer Chormotetten, der die Bibelſprüche und Liedſtrophen, die Heinrich Reuß ſelbſt für ſeine Beſtattung ausgewählt hatte, den Text abgeben. Allein in den Mittelteil dieſer „Begräbnismiſſa" hat Schütz aus eigener Wahl nicht weniger als acht Choralſtrophen ſamt ihren Originalweiſen kehrreimhaft verwoben. Das iſt nicht italieniſche, ſondern deutſche Chormuſik, ihr Wurzelboden das deutſche geiſtliche Lied!

1629 reiſte der Meiſter wieder nach Italien. Er wollte vor allem Claudio Monteverdis dramatiſchen Sprechgeſang, der jene Anſätze Caccinis weitergebildet und vertieft hatte, an der Quelle ſtudieren. Noch in Venedig ſelbſt erſcheint als erſter Ertrag der erſte Teil der „Sinfoniae sacrae" (zwei weitere folgen 1647 und 1650). Nach Deutſchland zurückgekehrt, ſchafft er als deren deutſches Gegenſtück die „Kleinen geiſtlichen Konzerte", die wegen der Kriegsläufte erſt 1636 und 1639 erſchienen. Nun iſt der Ausdruck in ein oder zwei Stimmen zuſammengedrängt. Schritt vor Schritt, Zeile für Zeile folgt Schütz dem Gehalt des Textes. Hier arbeitet er die äußere oder innere Plaſtik eines einzelnen „Machtwortes" (vgl. das Beiſpiel) ſinnfällig nach, dort ſchafft der Sprachrhythmus der Zeile die entſprechende Melodiegeſtalt; bald treibt die Vertonung vorwärts in ſtarker Spannung, bald verweilt ſie, einen Ruhepunkt des Ausdrucks voll auskoſtend. Wie er dieſe widerſpruchsvollen und gegenſätzlichen Einzelheiten dennoch in eine Geſamtform zuſammenzwingt, zeige das duettierende Konzert „Wann unſre Augen ſchlafen ein, ſo laß das Herz doch wacker ſein".





Schütz formt zunächſt den Ausdrucksgegenſatz beider Zeilen in zwei gegenſätzliche melodiſche „Figuren". Das Einſchlafen, Abdämmern des Bewußtſeins iſt in der abſinkenden chromatiſchen Quart ſichtbarlich gegeben; das „wacker ſein" (und das Wort „Herz") erhält eine friſche drängende Figur. Aber beide gehören im Sinn des Satzes zuſammen; ſo fügt ſich bei der Wiederholung des Textes der ruhige chromatiſche Abwärtsgang als Kontrapunkt der bewegten Gegenzeile. Noch einmal werden beide getrennt und völlig ausgeſchöpft: die chromatiſche Quart in der Engführung zu ſich ſelbſt, die Bewegungsfigur des „wacker" in freiem Ausſchwingen. „Halt über uns dein' rechte Hand — daß wir nicht fall'n — in Sünd' und Schand'" endet der Text. Wir erraten ſelbſt, wie Schütz vertont: das erſte als eine ruhige Bitte, deren Abwärtsbewegung figürlich dem Text entnommen iſt; das zweite als erregten Ruf, deſſen Rhythmus im Text gegeben iſt; Schütz führt hier ſchließlich beide Stimmen zeitlich verſchoben gegeneinander, ſo daß ein Durcheinanderrufen, aber auch der Eindruck des „Schwankens" und „Fallens" entſteht. Danach die ernſte demütige Haltung der letzten Zeile, die mehrfach gliedernd, ſchließlich den Schluß bildet. In ſolcher Vertonung ſtecken Elemente eines neuen deutſchen Liedſtils. Von Schütz freilich beſitzen wir ein ausgeſprochen weltliches Sololied nicht; ſeine Schüler aber wurden deſſen Meiſter.

Sie wurden es, weil Schütz ihnen zugleich in ſeiner Lehre und in der Vorrede zur „Geiſtlichen Chormuſik" (1648) mahnend eingeprägt hatte, daß man dieſe neue Art der Kompoſition nicht „in guter Ordnung angehen" könne, wenn man ſich nicht zuvor in dem Studium des Kontrapunkts und dem alten unbegleiteten Vokalſtil genugſam geübt habe. Für ihn gibt er in jenem Werk fünfſtimmige Muſterbeiſpiele von beſonderer Größe und Reife des Stils. Indem er die Ausdrucksſprache in die choriſche Mehrſtimmigkeit rückverankert, bewahrt er ſie vor dem Abgleiten in feſſelloſe und ungezügelte Ichhaftigkeit. Indem er im gleichen Stil ſpäter (1657) zwölf geiſtliche Geſänge für kleine Kantoreien, darunter eine deutſche Meſſe, ſchreibt, bewahrt er andererſeits die Chormuſik vor der Erſtarrung im Überlieferten und gibt, was er erreichte, in den Gebrauch der Gemeinden weiter.

So war Schütz wirklich zum „allgemeinen Lehrmeiſter der deutſchen Muſikanten" geworden. Mattheſon, der dieſes Wort prägte, überliefert noch 1739 Teile ſeiner Kontrapunktlehre, die des Meiſters Lieblingsſchüler Chriſtoph Bernhard muſterhaft aufgezeichnet hatte, als Grundlagen der Kompoſition.

Der Krieg hatte inzwiſchen die blühende Kapelle vernichtet. Die Muſiker

verelendeten, Schütz half aus eigener Tasche in wahrhaft väterlicher Weise. Und als schließlich trotz aller Anstrengungen nichts mehr zu retten ist, da sorgt er weitblickend für den Nachwuchs. In einem großen Memorial von 1641, das für seinen vorschauenden Blick zeugt, stellt er die Erziehung der Kapellknaben auf neue Grundlage. War die Gegenwart auch noch so schwer und trostlos, so sollte doch wenigstens, wie er sagt, der Same der Musik ausgestreut werden, damit er in besseren Zeiten aufgehe. — Schütz hat selbst in seinen Schülern diese Zukunft aufs beste vorbereitet. Von den Meistern der neuen Altersfolge danken ihm Albert, Bernhard, Kittel, Klemme, A. Krieger, Löwe, Theile und Weckmann nicht nur die künstlerische Ausbildung, sondern auch den Ernst und das Verantwortungsbewußtsein für das Schicksal der deutschen Musik.

Bleibt noch, was Schütz auf Reisen (an die Höfe zu Kopenhagen, Wolfenbüttel, Güstrow, Weimar) als Künstler, als Berater, als Vorsorger für die höfische Musikpflege geleistet hat. Seine Briefe, seine Gutachten zeugen dafür. Einzig in Dresden konnte er nichts erreichen. Die Teilnahmslosigkeit des Kurfürsten vereitelte alles. Der Kurprinz hatte inzwischen seine eigene Kapelle errichtet, die ebenfalls Schütz unterstellt wurde. Der aber sehnt sich nach Ruhe, will in seine Heimat Weißenfels übersiedeln, um neue Werke zu schaffen und die alten zu ordnen und zu sichten. Nicht einmal das wird ihm gewährt; erst der neue Kurfürst entbindet Schütz vom Dienst; aus Wertschätzung seiner Lebensarbeit und weil er selbst einer jüngeren, von neuem stark italienisch beeinflußten Kunstrichtung zuneigt.

75jährig geht der Meister an eine letzte große Aufgabe: die Vertonung der Passionen nach Lucas, Matthäus und Johannes. Diese Passionen sind für den Gottesdienst bestimmt; denn sie verzichten auf den Generalbaß und Instrumente überhaupt. Der alte kirchliche Vortrag des Evangelisten wird zu einfachem Wortausdruck verwandelt; überraschend spüren wir darin altvertraute Wendungen des deutschen Liedes. Die Chorsätze des Volkes sind wuchtig und knapp nach Art der „Geistlichen Chormusik".

Das liebliche Weihnachtsoratorium ist anders. Hier ist die Rolle des Erzählers begleitet; vom einfachen Liedton bis zum ausdrucksvollen Konzertieren reicht die Spannweite ihrer Vertonung, die Schütz im Vorwort sich als Neues ganz eigen zurechnet. Klar und deutlich spüren wir gerade hier Schützens inniges Verhältnis zur deutschen Sprache. — Die eigentlichen Szenen aber sind nach Art eines geistlichen Konzerts gestaltet. Heimisches tritt in den Vordergrund: die sinnbildhafte Zuteilung der Instrumente an die Handelnden nähert die Haltung des geistlichen Volksspiels; in den Gesängen des Engels aber ist „des Christkindleins Wiege bisweilen eingeführet"; in den Figuren der Begleitmusik webt, für jeden vernehmbar, das alte volkstümliche „Kindelwiegen".

Zwei große Spätwerke, der 119. Pſalm, der uns unvollſtändig erhalten iſt, und das Magnifikat beſchließen 1671 das Schaffen. Am 6. November 1672 ſtirbt Schütz. Er hat in Leben und Werk die Spannung dieſer Zeit vorbildhaft ausgetragen.

Schein, Biogr. Prüfer (Leipzig 1895), Werke G. A. (her. v. Prüfer, Breitkopf & Härtel); Scheidt, Biogr. Mahrenholz (1924), Werke A. G. (Ugrino-Verlag u. DdTi.); Schütz, Biogr. (Moſer 1936; Blume in „Die großen Deutſchen"), Werke G. A. (Br. & H.); Briefe Schützens (her. v. E. H. Müller in Boſſes Muſikbücherei); Kompoſitionslehre Schützens (her. v. Müller-Blattau, Br. & H.).

F. Blume, Geſch. d. ev. Kirchenmuſik (in Bückens Hdbch.; hier weitere Lit.); G. Müller, Geſch. d. neueren dt. Liedes; Bericht der Orgeltagungen in Freiburg u. Freiberg (her. v. W. Gurlitt bzw. Chr. Mahrenholz).

Beiſpiele: Sch. 168 (Viadana), 172/3 (Caccini), 176–78 (Monteverdi); 187/88 (Schein), 185 (Scheidt), 189–192 (Schütz).

Bilder: MüB. S. 107, 155, 166, 167, 189.

Die deutſchen Stämme und Landſchaften im Lied

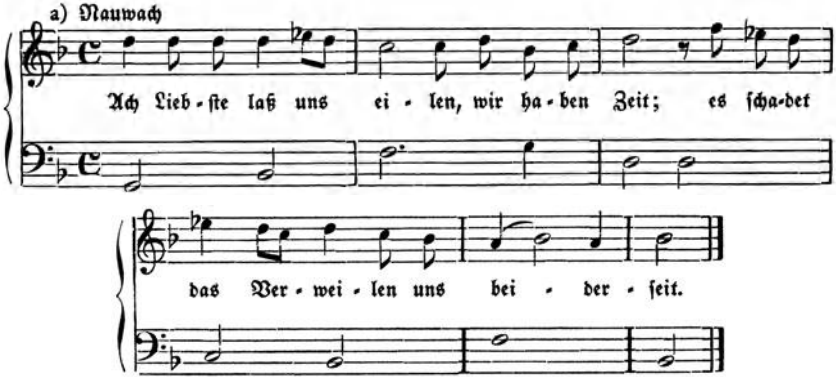
„Machet, daß ihr, die ihr die andern Völker an Tapferkeit und Treue beſiegt, ihnen auch an Vortrefflichkeit der Sprache nichts nachgebt." Dieſer Satz ſteht in der erſten Schrift des jungen Opitz, 1617. Die Erneuerung der Sprache ſchafft die Möglichkeit einer neuen eigenvölkiſchen weltlichen Dichtung. Im gleichen Jahr wird durch den Fürſten Ludwig von Anhalt-Köthen die „Fruchtbringende Geſellſchaft" mit dem gleichen Ziel der Reinigung der Sprache im Schreiben und Dichten gegründet. Adlige und Bürgerliche finden ſich in gemeinſamem Streben zuſammen. Das iſt der neue Kreis der weltlich Gebildeten, zu dem nicht nur Geburtsadel, ſondern auch dichteriſche und wiſſenſchaftliche Leiſtung den Zutritt verſchafft. Der neue Typus iſt der des gebildeten Weltmanns, des weltlichen Gelehrten oder Beamten. Das iſt zugleich der Kreis, in dem das neue deutſche Kunſtlied als geſelliges Lied entſteht und geſungen wird.

Wir dürfen in dieſem Augenblick der Geſchichte von ihm nicht fordern, was uns das klaſſiſche deutſche Lied ſo tief vertraut macht: perſönliche Ergriffenheit und Ausſprache des Gefühls. Nicht Erlebnis, ſondern geſellige Kunſt iſt das Lied, Prägung des von allen gleichermaßen zu Empfindenden in einer geſchickten, geſchmackvollen, feinen Form. Aber das zum Singen beſtimmte Lied iſt doch anders gefertigt als die ſtrengen Gattungen der großen Kunſtdichtung, als die Elegie, das Sonett, das umfangreiche betrachtende Gedicht. Im Lied tritt das zeitlich Bedingte der deutſchen „Barockdichtung" zurück, weil die Sanglichkeit allzu große Kunſt ausſchließt. Die einfache rhythmiſche Geſtalt der jambiſchen oder trochäiſchen Fügung, für die Opitz ſelbſt die Kirchenlieder „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort" und „Mitten wir im Leben ſind" als

Muſter nennt, legt Melodiezüge des volkstümlichen Tanzliedes nahe. Sein Einfluß wirkt von unten her in Weiſe und Dichtung hinein.

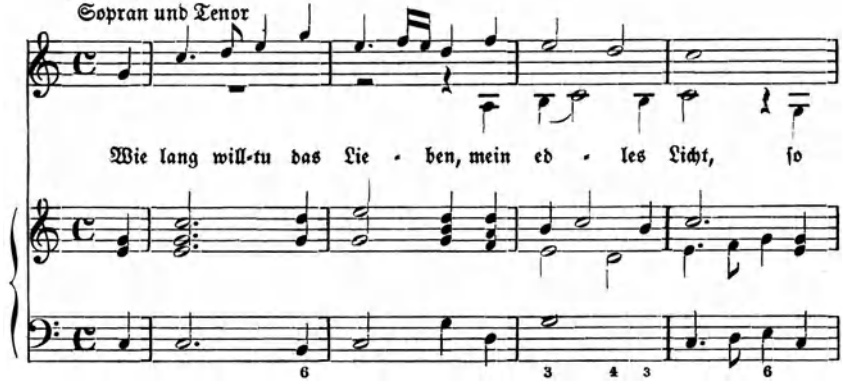
Von der Muſik her ſieht die Geſchichte des deutſchen Barockliedes, wie es die Literaturgeſchichte nennt, etwas anders aus als von der Dichtung her. Der große Erneuerer und Führer Opitz tritt zurück. Seine Dichtungen ſind von Schütz und Nauwach noch im konzertierenden Stil vertont worden. In der ſchönen Umdichtung eines Ronſardſchen Gedichts ſcheint freilich echte Liedmäßigkeit aufzuklingen: „Ach Liebſte laß uns eilen." Aber Nauwachs Vertonung zeigt, daß die glatten Verſe der geringſten muſikaliſchen Vertiefung Widerſtand leiſten. So ergibt ſich eine ebenſo glatte Weiſe. Wir ſtellen dagegen, was bei einem Dichter und Komponiſten des Königsberger Kreiſes daraus wird: eine ſchlichte Strophe von zarter Empfindung und eine zweiſtimmige Melodie, von einfacher, faſt inniger Empfindung. Entkleiden wir ſie all der feinen, ausdrucksvollen Verzierungen, ſo wird eine ebene Tanzlied-Melodie daraus. Das alſo iſt der tragende Grund.

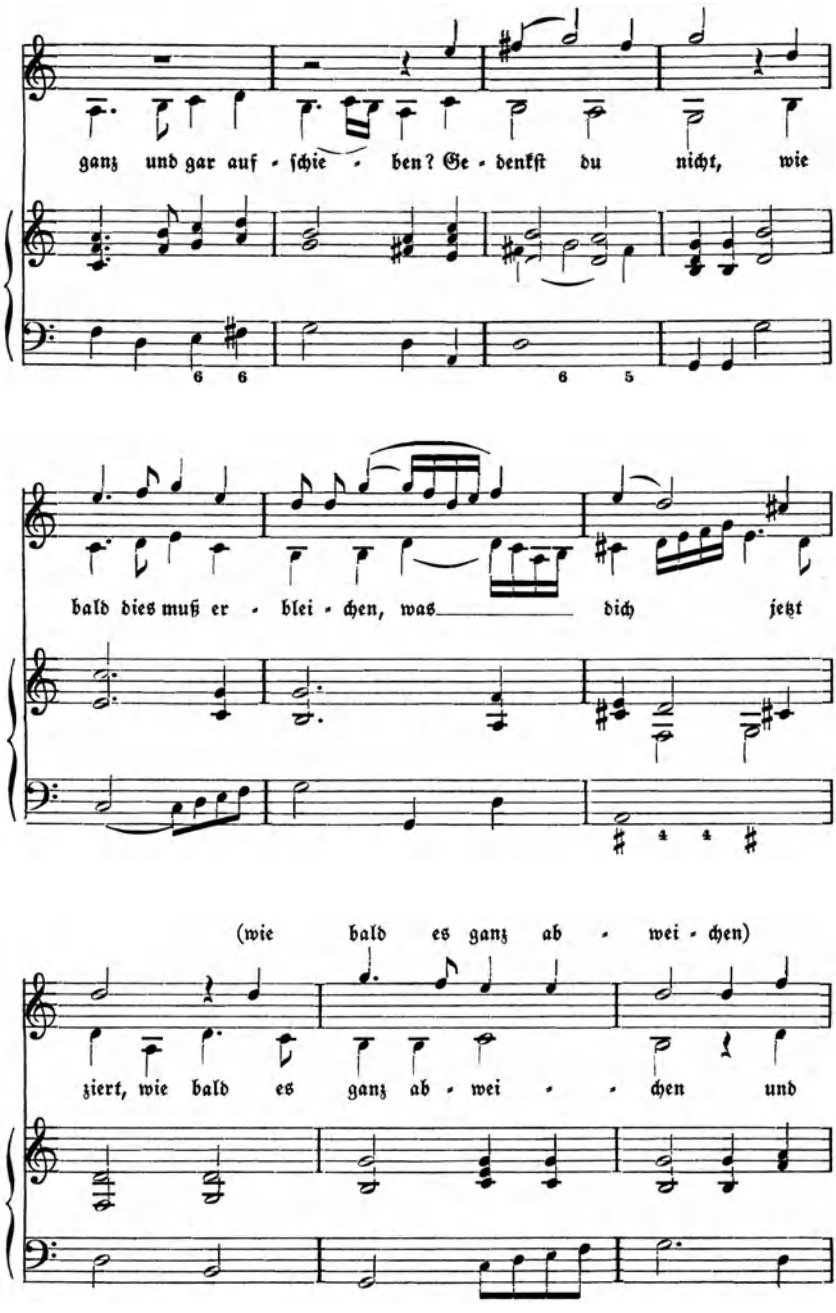
a) Nauwach

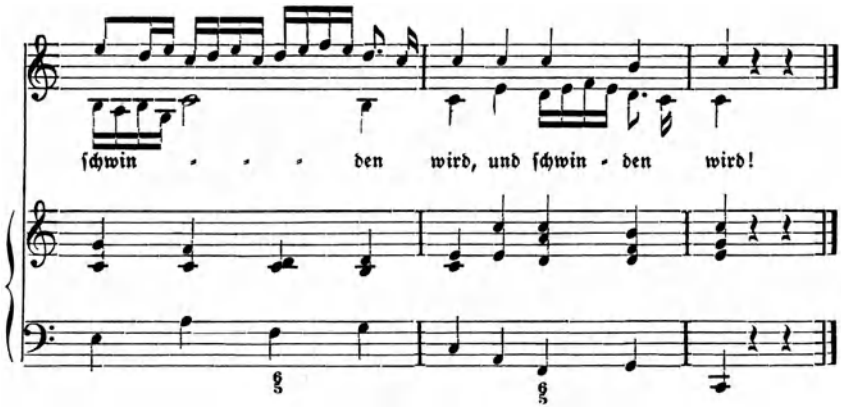


b) Weichmann

Sopran und Tenor




ganz und gar auf - ſchie - ben? Ge - denkſt du nicht, wie
6 6
6 5
bald dies muß er - blei - chen, was dich jetzt
(wie bald es ganz ab - wei - chen)
ziert, wie bald es ganz ab - wei - chen und

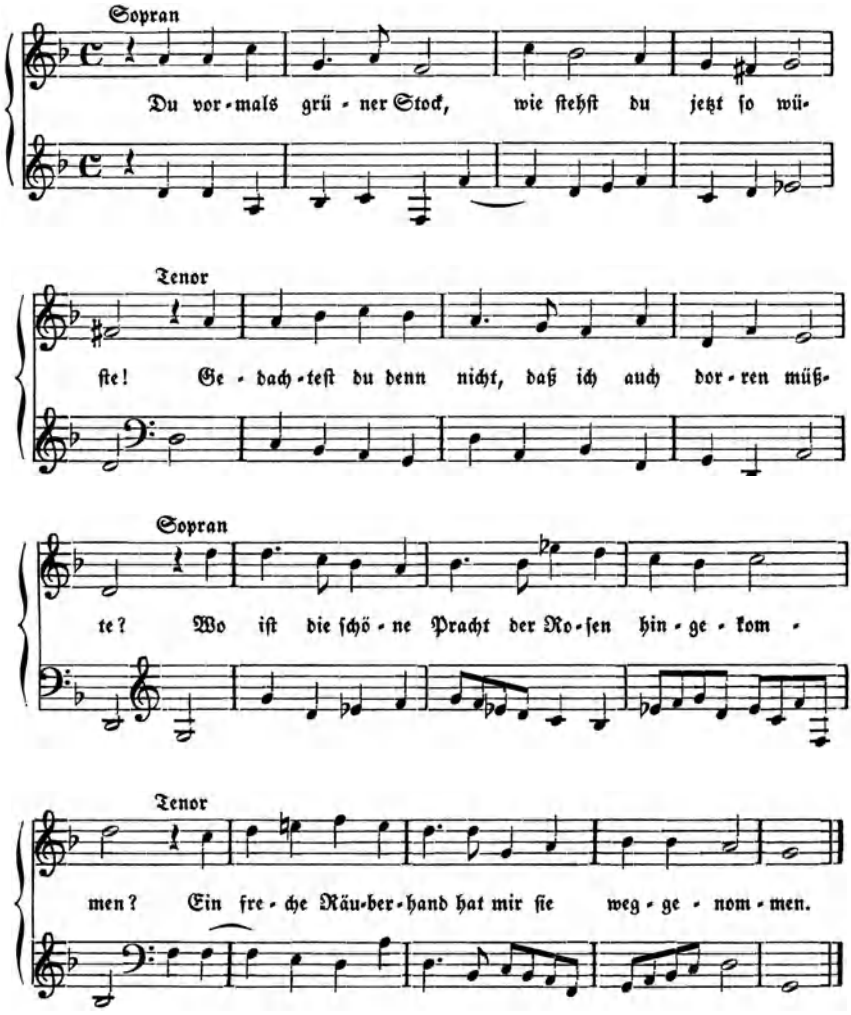


Die Königsberger verehren Opitz als ihren Lehrer und Meiſter. Als er von Danzig nach Königsberg kommt, begrüßen ſie ihn mit einer kunſtvollen Kantate. Aber ihre Lieder gehen einen eigenen Weg. — Heinrich Albert, der Hauptkomponiſt, iſt Schleſier, Vetter und Schüler des großen Heinrich Schütz. Als Student kommt er nach Königsberg und wird dort nach mancherlei Wechſelfällen 1630 Domorganiſt. 1638 – 1650 erſcheinen die acht Teile ſeiner Arien, 1651 iſt er, allzufrüh für das deutſche Lied, geſtorben. Simon Dach (1605 – 1659), ſein Dichterfreund, war aus Memel nach Königsberg gekommen, nach Studienjahren im Reich ſeit 1633 Helfer an der Domſchule, 1638 Profeſſor der Dichtkunſt an der Univerſität. Als dritter gehört Robert Robertihn (1600 – 1648) dazu, der auf Reiſen geſchulte, vollendete Weltmann und Beamte. Er iſt der Vermittler des Königsberger Liedes in die gleichſtrebenden Kreiſe im Reich, der Helfer zur Berühmtheit.

Keine Akademie oder Geſellſchaft pflegt hier das Lied, ſondern ein Freundeskreis, der in Haus und Garten zuſammen ſingt und muſiziert. Die Lieder ſind dadurch der Wirklichkeit näher; ein gemeinverſtändliches Fühlen iſt ausgeſprochen, faſt unbewußt gehen ſie wirklich aus perſönlichem Erleben hervor. War dies der Grund, daß Alberts Melodien ſo beliebt wurden? Er will (nach ſeinen eigenen Worten) damit ſeinen Dichtern dienen und erweiſt ſich doch ſelbſt als ſchöpferiſche Perſönlichkeit.

Das Geſpräch der Jungfrau mit dem Roſenſtock iſt dafür bezeichnend. Die 15 Strophen ſind von Robertihn nach dem Franzöſiſchen gedichtet; die Weiſe aber geſellt ſich am beſten den erſten drei, die jene einfache Grundlehre immer aufs neue umkreiſen:

Was mit der Zeit herkommt, muß mit der Zeit hinfahren.

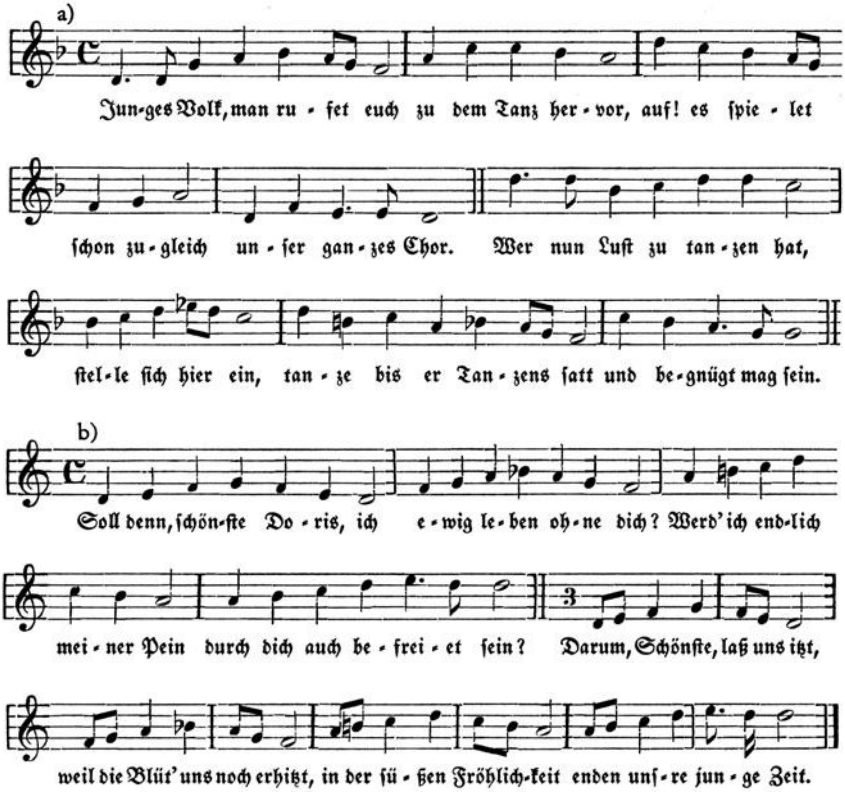


Ein kleines, aber für die Lebensgeſinnung dieſes Freundeskreiſes hoch bedeutſames Trizinien-Werk wandelt ſie gar in einem Dutzend Liedern ab: Heinrich Alberts „Muſikaliſche Kürbishütte". Am Bild der ſchwellenden und dorrenden Frucht erleben die Freunde das Bild des Lebens:

Menſch, hierinnen ſind wir gleich,
du magſt ſchön ſein, jung und reich;
Unſer Pracht kann nicht beſtehn,
beide müſſen wir vergehn.

Das gibt auch den Naturliedern, in denen Simon Dach Meiſter iſt, den tieferen Sinn. Dem Frühjahrslied „Die Luſt hat mich gezwungen" gab Albert eine ſchwungvolle, dem ſchönen Herbſtlied „Jetzund heben Wald und Feld wieder an zu klagen" die entſprechende beſinnlich-ſtille Melodie. — Vor ihnen treten ſeine größeren Formen nach Art eines italieniſchen Konzerts („O der rauhen Grauſamkeit" iſt ein Meiſterſtück) und ſeine von Frankreich eingeführten Weiſen für uns zurück.

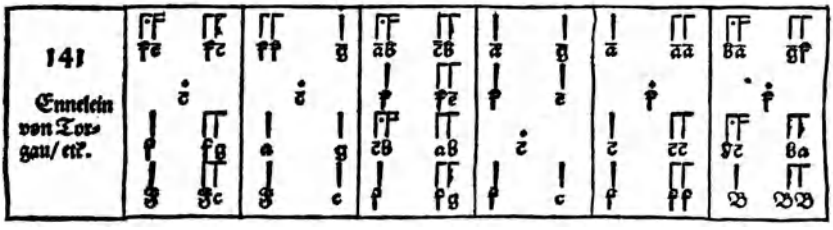
Faſt alle dieſe Kompoſitionen ſind aus Anlaß und Gelegenheit entſtanden: dort ein Begräbnisgeſang, hier ein Lied zur Hochzeit, zur feierlichen Promotion. Das Eigenſte und der Volksmuſik Nächſte ſteckt in Alberts Tanzliedern. Brauttänze ſind es, deren friſcheſte Weiſe zu Alberts eigenem Text wir hier wiedergeben. Und eine zweite zeuge für den Abtanz nach Art der Polen.

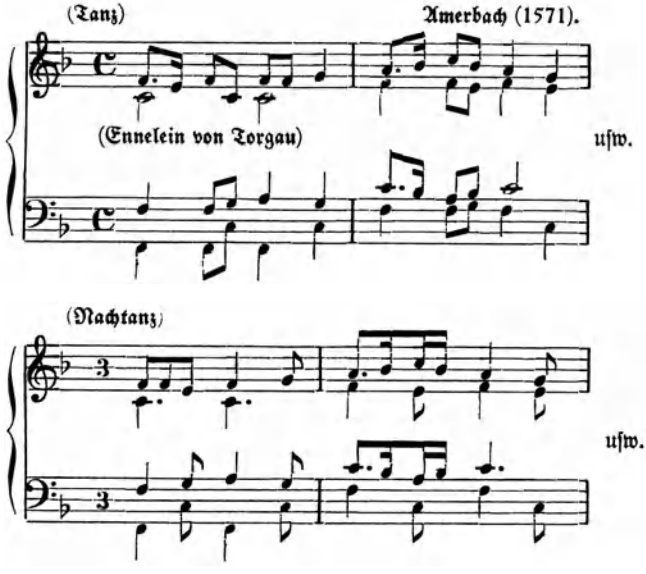


Das führt ſchließlich zu jenem Liedchen, das Simon Dach und Heinrich Albert am bekannteſten gemacht hat, dem „Anke von Tharau". Am Ende des

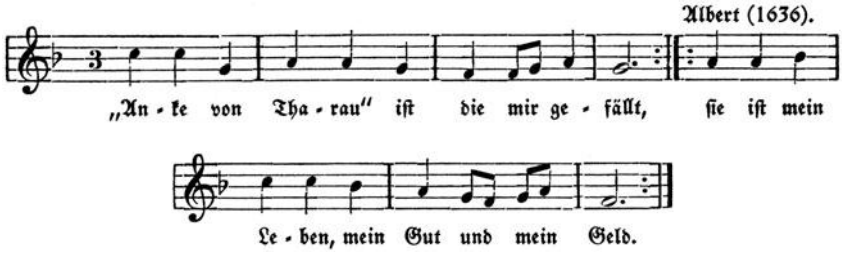
fünften Teils der Arien iſt es abgedruckt ohne den Namen eines Dichters. Doch iſt als Überſchrift ein Vers aus einem andern Lied von Simon Dach gegeben. Die Melodie iſt ein Abtanz, als „Aria incerti autoris“ (Weiſe unbekannter Herkunft) bezeichnet. Albert hat ſie alſo nur geſetzt, als Brauttanz der Pfarrerstochter Anna Neander aus Tharau mit dem Pfarrer Partatius aus Trempen. Daher „Anke von Tharau“!

Rührende Legenden ſind um das Lied geſponnen worden. Die Forſchung aber hat aufgedeckt, daß der plattdeutſche Text nicht von Simon Dach ſtammen kann, weil der die Mundart in einem andern, dem Grethke-Lied, ganz anders und fehlerlos handhabt. Die Melodie aber fand ſich ſchließlich bei Amerbach (1571) als dem alten Tanzlied „Ennelein von Torgau“ zugehörig und weiterhin oft (als Vor- und Nachtanz!) überliefert (vgl. „Die Muſik“ 1934, S. 490 ff.). Wir geben den Anfang des Vor- und des Nachtanzes, ſo wie er bei Amerbach in deutſcher Orgel- (Klavier-) Tabulatur überliefert iſt, und in Übertragung.





Heinrich Albert hat einzig die Weiſe (Oberſtimme) des Nachtanzes benutzt, ſie in Einzelheiten verändert und ſchließlich mit Generalbaß und einer neuen Geigenſtimme verſehen. So lautet jetzt die Melodie des „Anke von Tharau“:



Beſcheiden ſagt Albert in einer Vorrede: „Ich bitte aber, man wolle nicht dafür halten, daß ich mit meinen Melodeyen gedächte, große Kunſt an den Tag zu geben.“ Er glaubt, „daß vielleicht ein Jeder, der etwas ſingen kann, leichtlich eine Melodey oder Weiſe, die nachmals durch Gewohnheit gut ſcheinen würde, zuwege bringen ſolte“. Aber gerade darin liegt ſeine Größe, daß er die Mitte hält zwiſchen hoher Kunſt und platter Volkstümlichkeit. Das gilt ebenſo für Johann Weichmann, den Amtsgenoſſen von der Altſtädtiſchen Kirche in Königsberg, von dem wir oben einen muſterhaften Satz mitteilten. An der Einſtellung zu dieſer Grundſpannung meſſen wir das Liedſchaffen der übrigen Landſchaften.

Zu den Landſchaften des Neuſiedellandes im Oſten (wie es Nadler bezeichnet) gehört auch das Kernland der ganzen Bewegung, Schleſien, Opitzens Heimat und die Landſchaft Meißen mit ihrer Hauptſtadt Dresden und dem eigentlichen Bildungsmittelpunkt Leipzig. Aus dem Kreis der Schleſier in Leipzig heraus wuchs der zweite große Liddichter der Zeit, der Meißner Paul Fleming. Ohne Simon Dach und Fleming wäre Opitzens Erneuerung nie für das deutſche Lied fruchtbar geworden.

Das Muſterbeiſpiel für Flemings Liedkunſt iſt das ſpieleriſche „Wie er wolle geküſſet ſeyn“, wie es von Andreas Hammerſchmidt (Moſer, Alte Meiſter, Nr. 8) unerhört treffend vertont wurde. Dieſer Meiſter, der Organiſt in Freiburg und Zittau war (1611 – 1675), hat in ſeinen weltlichen Liedern (1642, 1643, 1649) dem heimiſchen Dichterkreis, der von P. Fleming ausgeht und in Leipzig ſeinen Mittelpunkt findet, den entſcheidenden Dienſt geleiſtet. In ſeinen Weiſen, die ähnlich wie die Alberts die ſpannungsvolle Mitte halten, hat er ein paar ihrer Lieder faſt zu Volksliedern gemacht. Wir treffen ſie fortan immer wieder in handſchriftlichen Sammlungen.

Im gleichen Jahr, 1657, treten die beiden bedeutendſten Liedſammlungen dieſer Landſchaft auf den Plan, K. Chr. Dedekinds „Albianiſche Muſenluſt“

und Adam Kriegers „Arien". Kein Geringerer als Schütz empfiehlt seines Schülers Dedekind Lieder zum Druck; er reiht sie in unserm Sinne ein, indem er die Melodien „nicht allein kunstmäßig, sondern anmutig gesetzt" nennt. Hier ist wieder die erstrebte Mitte. Ein anderer Schüler Schützens, C. Kittel, ist mit seinen „Arien" ganz in die hohe Kunst aufgestiegen; Dedekind aber hat seine eigenen Melodien nicht ganz so fein durchgearbeitet wie Albert (vgl. Moser, A. M. Nr. 12 und 14). Und doch gelingt ihm schließlich in der Komposition von Tschernings tiefsinnigem Vergänglichkeitslied das Meisterstück: „Wir sind ein Traum der Zeiten, ein Bild der Eitelkeiten" (Moser, A. M. Nr. 15).

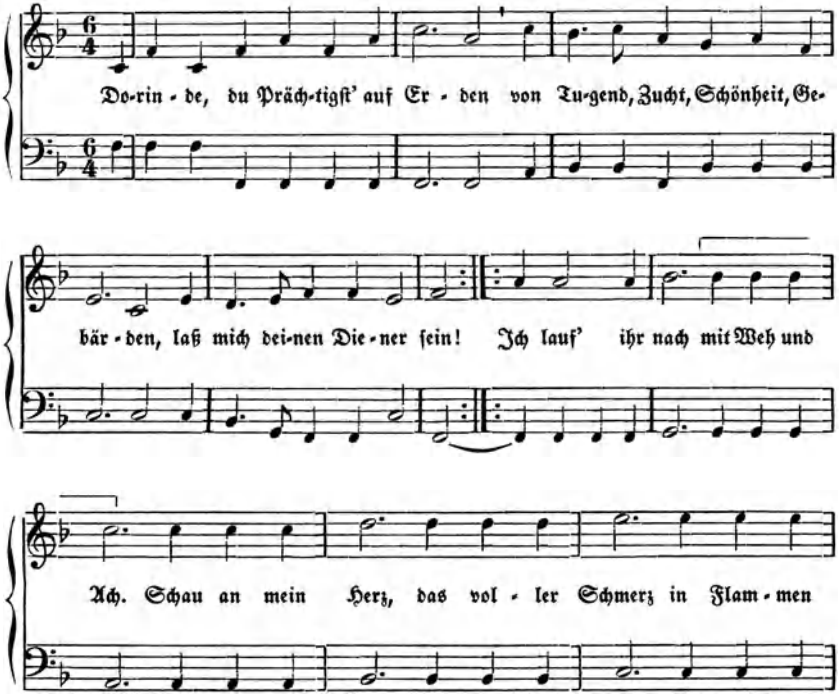
Uneingeschränkt sind von je Adam Kriegers „Arien" gerühmt worden. Dieser Schüler Scheidts und Schützens, der Nicolaiorganist in Leipzig, dann Hoforganist in Dresden war (1634—66), ist das eigentliche Genie des neuen Liedes, nicht nur als Komponist sondern auch als Dichter. Daß er und Instrumentalisten seines Kreises Ritornelle für Streichorchester dazu setzten, berechtigt nicht, von „Orchesterliedern" zu sprechen. Die Ritornelle zeugen nur von dem geselligen Gebrauch der Lieder in einer „Compagnie" oder einem „Collegium". Die Lieder selbst reichen vom einfachen geselligen Trinklied über merkwürdig tief empfundene und feinnervige Liebeslieder bis zur knappen Kantate.

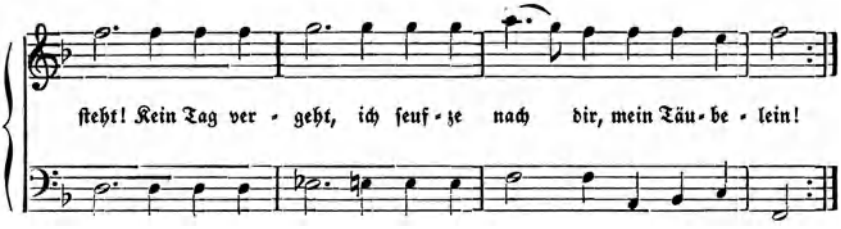
H. J. Moser hat eine erschöpfende Auswahl der Gattungen gegeben. Das Weinlied „Seht doch, wie der Rheinwein tanzt" (Nr. 21) hat sein wirkungsvolles Gegenstück in dem andern „Rheinwein, Rheinwein muß es sein" (Sch. 209). Das Junggesellenlied (Nr. 20) mit seiner flotten Tanzmelodie gehört dazu. — Dann die Liebeslieder: das empfindsame „Ihr schönen Augen" (Nr. 19), das pathetische „Weicht ihr Gedanken" (Nr. 18) und das innige „Nun sich der Tag geendet hat" (Nr. 17), das für uns zum geistlichen Abendlied umgewandelt worden ist. Die größte Kunst Kriegers zeigt das unruhig fragende „Schönste, wo denkst du hin". — Nur gering ist von hier der Schritt zur Liedkantate mit Ritornellen „Adonis Tod". Der besorgten Frage folgt die erschütternde Klage. Das abschließende Ritornell gibt in fünf Takten einen Trauermarsch von einer solchen Stimmungsgewalt, daß ich ihm aus der gleichzeitigen Musik nichts an die Seite zu setzen wüßte!

Als Schütz 1651 bitter um seine Arbeit auf verlorenem Posten klagt, da spricht er den Gedanken aus, sich „doch noch etwa eine fernere Reichs- oder Handelsstadt", die der Krieg nicht berührte, „zur letzten Herberge auf dieser Welt zu erwählen". Er dachte an Königsberg, wohin man ihn in ehrenden Versen gerufen hatte, und an Hamburg. Hier hatte sich, während sonst in ganz Deutschland das Bürgertum durch wachsende Fürstenkraft bedrängt wurde, das bürgerliche Gemeinwesen ungestört weiterentwickelt. Hier blühten Handel und Musik. Hamburg wurde darum auch zu einer Pflegestätte des

Liedes und der Gegenpol Königsbergs im niederdeutſchen Stamme. Denn Johann Riſt, der Pfarrherr zu Wedel, ging in ſeinen Liedern ganz bewußt auf Gemeinverſtändlichkeit und Volkstümlichkeit aus. Der ſtarke nach Hamburg hineinwirkende niederländiſche und engliſche Einfluß wird auch hier ſpürbar; die vernünftige Kahlheit des franzöſiſchen Liedes dient als Muſter. Aber Plattheit und trockne Schablone ſind auch gefährlich nahe. —

Indem Riſt eine tüchtige und erfolgreiche Gruppe von Liedkomponiſten um ſich ſammelt, die er in ſeinem Sinn zu beſtimmen weiß, ſchafft er ſeinen Liedern den Widerhall und eine beſcheidene Wirkung. Unvergänglich iſt nur eines geworden, das geiſtliche Lied „O Ewigkeit du Donnerwort" in ſeines Hauptkomponiſten Johann Schop einprägſamer Weiſe. Aus den weltlichen Sammlungen zeigt das zwölfte Lied aus der „Galathea" zunächſt eine einfache, kunſtloſe Tanzmelodie. Dann aber kommt, den ſteigernden Kurzzeilen des Gedichts entſprechend, eine Steigerung in ſieben (!) Sequenzen des Rhythmus ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥.. Das mag franzöſiſcher Einfluß ſein; die „Florabella" (1647) zeigt italieniſchen. Die Hauptmaſſe ſeiner Lieder ſind deutſche Tanzmelodien im $^{4}/_{4}$- und $^{3}/_{8}$-Takt; hier bricht das volkstümliche Element ſtark durch.





In gleicher Richtung liegen G. Voigtländers „Oden und Lieder" (1642), ein Sammelwerk der gangbarſten Melodien (italieniſch, franzöſiſch, engliſch und deutſch), denen der Herausgeber, Hoftrompeter und Kammermuſikus des Erbprinzen von Dänemark, ſelbſt Texte beigibt. So lernen wir kennen, was damals an deutſchen Weiſen viel geſungen wurde, am häufigſten Georg Greflingers Allemande:

Schweiget mir vom Weibernehmen — es iſt lauter Ungemach (Sch. 206). Zwei große Meiſter, Reinken und Froberger, haben ſie als Thema zu Klaviervariationen benutzt.

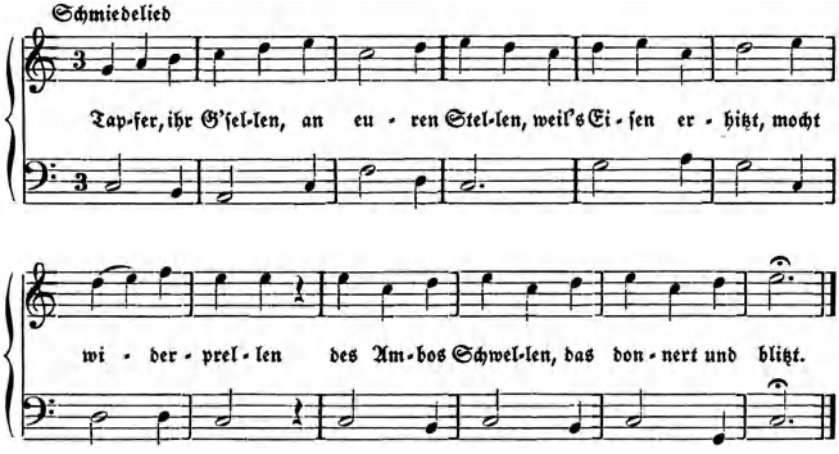
Aber der Gegenpol dieſer „Ernüchterung" iſt auch ausgeprägt: in Philipp von Zeſens und Stielers klangſpieleriſchen Liedern. Auch Zeſens „Dichteriſche Jugendflammen" (1654) und ſein „Dichteriſches Roſen- und Liliental" (1670) ſammeln einen Kreis niederdeutſcher Komponiſten. Aber die Muſik zu dieſen „klangvirtuoſen Texten" iſt völlig unvirtuos. Die Melodie geht in engem Anſchluß an den Gang der Verſe (Beiſpiel bei G. Müller, Anhang, S. 16). Vielleicht iſt es ſo, daß äußerſt ſelbſtwertige Dichtungen nur in ihrem Eigenſein durch die Muſik gehoben zu werden brauchen. Das Gegenbeiſpiel: muſikaliſch gewichtige Arien bedürfen eines Textes von äußerſter Kürze und Einfachheit.

Neben Hamburg ſetzt einzig noch N ü r n b e r g als großes ſtädtiſches Gemeinweſen ſeine ſtändiſche, ſtaatliche und geiſtige Entwicklung bruchlos aus dem 16. Jahrhundert fort bis an die Schwelle des 18. Auch jetzt war die Stadt dem neuen Lied zeitig entgegengekommen. Waren es auch zum großen Teil Eingewanderte — Nürnberg iſt zum Mittelpunkt des Barockliedes für das Gebiet der Altſtämme geworden. Wir nehmen, was da muſikaliſch geſchaffen wurde, als gültig für den Geſamtkreis. Denn weder in Heidelberg noch in ganz Rheinfranken bis nach Köln (den einzigen Friedrich von Spee und ſeine „Trutznachtigall" ausgenommen), noch auch in Kurheſſen, wo engliſches und franzöſiſches Lied am Hofe ſtark wirkten, wurde für das geſungene Lied Weſentliches geleiſtet.

„Hamburg und Nürnberg, die beiden großen Städte einer geſchloſſenen Eigenkultur, laſſen ſich nicht vergleichen. Hamburg iſt ein großes ſtädtiſches Leben, doch nicht des deutſchen Binnenlandes, ein niederſächſiſcher Schlag,

unbeirrt von dem ſtürzenden Wandel des 17. Jahrhunderts, weil es von ihm gar nicht getroffen werden konnte. Nürnberg iſt die alte große Stadt des Binnenlandes, die als einzige erproben konnte, was ſich der gegenſätzlich deutſchen Entwicklung etwa noch abringen ließe" (Nadler). So iſt die nüchterne Volkstümlichkeit der Riſtſchen Lieder ein Anfang; Georg Philipp Harsdörfers einfache Texte und Weiſen ſind Abſchluß einer großen, zwei Jahrhunderte umſpannenden Liedzeit. Erasmus Kindermann gibt in ſeinem Hauptwerk, der „Muſikaliſchen Friedensfreud" von 1650, Lieder, die von Sinfonien eingeleitet und von einem kleinen Streicherchor begleitet werden. Sein „Zeitvertreiber" 1655 (vgl. Moſer, Corydon) gehört zu den ſchönſten Sammlungen mehrſtimmiger geſelliger Liedkunſt.

Nürnberg iſt zugleich die Stadt bürgerlich-meiſterſingerlicher Spieltradition. So finden wir Lieder in Harsdörfers „Frauenzimmer-Geſprächsſpiele" eingereiht, in jene geſellige Form, wo der Faden des Geſprächs alles Wiſſenswerte anregend, feſſelnd und ergebnisreich verband. So birgt dies „Sammelwerk" auch das erſte deutſche Liederſpiel, J. Stadens „Seelewig" mit der vollſtändigen Muſik. Einprägſamer noch iſt das „Moraliſche Spiel" von den Tageszeiten, benannt „Von der Welt Eitelkeit". Es beginnt mit einer Sinfonia, die Hahnenruf und Hennengeſchrei darſtellt. Die Morgenröte ſingt ihr Lied, Schmiedegeſellen ſingen zum Amboßſchlag. Es folgen der Tag



mit Auftrittslied und die Dreſcher mit einem einfachen Arbeitsgeſang. Dann der Abend mit einem Loblied auf das Wohlleben und einem fröhlichen Tanz. Endlich die Nacht. Den Liebenden erſcheinen Totenſarg und Gerippe: alles iſt eitel. „Hierauß erhellet, wie alle Künſte gleichſam als in einer Ketten an-

einander hängen, deren ein Glied in das andre geschlossen und absonderlich zwar ihre vollkommene Rundungen, jedoch ohne so dienstliche Stärkleistung haben. Die Reimkunst ist ein Gemälde, das Gemälde eine ebenstimmende Music und diese gleichsam eine beseelte Reimkunst." Diese Probe Harsdörferscher Sprache zeigt keimhaft den Gedanken des Gesamtkunstwerks.

Für einen der Altstämme ist das Spiel die eigentliche barocke Lebensform, für den bayrischen. Jesuitentheater und Barockoper sind in Wien und in München die Sammelpunkte des musikalischen Schaffens. Die Spannung der Formen ist stark; auf der Barockbühne der Höfe wie der Jesuiten gab es im Rahmen der Opern- und Staatsstücke heiter-volkstümliche Einlagen mit Liedern und Stegreifspiel. Trennen sich die Elemente, so bleibt dort die barocke Musikoper, hier das Singspiel zurück. Daneben blüht das Volkstheater. 1633 geloben zur Zeit einer schweren Pest die Oberammergauer ihr Passionsspiel. Das erste Spielbuch ist eine Frucht der Augsburger Handwerkerbühne mit meistersingerlicher Überlieferung, das zweite, in Ettal verfaßt, wird ein volles volkstümliches Barockkunstwerk.

Daß neben solcher Entwicklung ins Große und Weite das einfache Lied zurücksteht, liegt auf der Hand. Das geistliche Kunstlied hat in Laurentius von Schnüffis (Beispiele bei Vetter) seinen großen Meister. Das weltliche Lied ist in drei handschriftlichen Sammlungen aus München überliefert. An ihrem Bestand merken wir, daß der Grundstoff des Volksliedes hier stärker lebt als anderswo, vor allem unter dem Einfluß des Tanzliedes. „Könnte man sie als Testament des 17. Jahrhunderts betrachten, so würden sie als letztes Wort predigen: Volkstümlichkeit trotz allem!" (Kretzschmar.)

Das spüren wir auch aus sonstiger handschriftlicher Überlieferung, die ja getreuer den Durchschnitt des gesungenen Vorrats kennzeichnet, als irgendein einmaliger Druck. Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius (ca. 1670) zeigt, wie beliebt Albert, Hammerschmidt, Dedekind, Krieger, Rist noch im geselligen Singen sind. Daneben aber tauchen Volks- und Kinderlieder auf (Hei, Mutter, der Fink ist tot; Drei Gäns im Haberstroh; Es ging ein Mönch ins Oberland; Dort da die Rose wuchse). — Ähnlich ist's mit den gedruckten Romanen, etwa mit Grimmelshausens „Simplicissimus" (1669) und D. Speers entsprechenden Werken, die wiederum den Liedervorrat der ganzen Zeit in ihrer Art spiegeln.

Die Zeit entscheidet dennoch gegen das Lied. In den 80er und 90er Jahren wird der Überdruß an dieser Gattung allgemein; Christian Reuter nennt sie in seinem „Schelmuffsky" verächtlich Gassen- und Schenkenmusik. Das beweist freilich, daß ihre besten Stücke wirklich in den Volksgebrauch eingegangen sind. Weiter, daß eine neue Überfremdung deutscher Musik eingesetzt hat, die alles Eigendeutsche unterdrückt. — Von Kantate und Oper her war die neue Form der Arie in die Hausmusik eingedrungen. Die feststehende

dreiteilige Form (a b a) zeigt, daß die rein musikalischen Kräfte die des Wortes zurückdrängen. Die knappe Dichtungsform ist gut genug dafür, den Hauptaffekt anzuschlagen und ihn in einem Mittelteil abzuwandeln. Alles weitere ist der Empfindungssprache der Musik überlassen.

Ein Beispiel für die musikalischen Möglichkeiten, die diese Gattung bringt, ist des Schwarzburg-Rudolstädtischen Kapellmeisters Heinrich Erlebach Sammlung „Harmonische Freude musikalischer Freunde" (Nürnberg 1694). Ein Text lautet:

Ihr Gedanken quält mich nicht!
Solcher Schmerzen raubt dem Herzen alles Licht.
– Ein geduldiges Ertragen leichtert vielmehr unsre Plagen,
denn es muß das größte Leid doch verschwinden mit der Zeit. –
Ihr Gedanken . . .

Streicher, Generalbaß und eine Singstimme sind an der Ausführung beteiligt. Die Singstimme spinnt nach dem Streichervorspiel eine einfach ausdrucksvolle Melodie (Largo) an. Die Abwandlung des Mittelteils schlägt fast ins Gegenteil um: Allegro und fast silbische Melodie geben ihm das Gepräge. Dann leitet der Streicherchor in das Anfangszeitmaß und die Wiederholung des Anfangs zurück (Friedländer, Mus. Beisp. Nr. 5).

Das war freilich – bei aller musikalischen Schönheit – der völlige Gegensatz zum Strophenlied. In Hamburg ist es die Oper selbst, die es immer stärker zurückdrängt. Als 1678 stadtbürgerliche Kreise am Gänsemarkt eine Oper eröffneten, war das erste Werk ein geistliches: „Der geschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch". Die Musik war von einem im Geist und in der Kunst Schützens erzogenen Musiker, Johann Theile. Von einheimischen Meistern hatte sich J. W. Franck mit seinen geistlichen Liedern zu Texten des Pastors Elmenhorst (1681) einen Namen gemacht. Nun kam seine Liedkunst der Oper zugute. Ein heftiger Kampf der Geistlichkeit gegen die Oper entbrannte; die Oper blieb Sieger. Langsam wird das Lied zurückgedrängt, bis endlich unter R. Keiser die italienische Singart und die welsche Arie das Feld erobert haben. Von da aus dringt die Arie auch in die Hausmusik ein. 1698 erscheint Keisers erste Kantatensammlung, die „Gemütsergötzung"; es sind sieben Solokantaten mit obligater Violine und Continuo; weitere folgen. Auch aus den Opern werden die „auserlesensten Arien" ins deutsche Haus eingeführt. In der Vorrede zur „Gemütsergötzung" spricht Keiser das Ergebnis selbst aus: Die Kantaten haben „die ehemaligen Teutschen Lieder" ganz ausgetrieben.

Und doch blieb in einer Gattung der Zusammenhang der Überlieferung gewahrt: im mehrstimmigen deutschen geselligen Lied. H. J. Moser hat in seinem „Corydon" (Geschichte des mehrstimmigen Generalbaßliedes und des

Quodlibets im deutschen Barock) völlig neue Zusammenhänge aufgedeckt. Wir haben bisher fast nur das begleitete Sololied betrachtet; fürs mehrstimmige Lied klaffte zwischen Schein und Haydn eine unerklärliche, geschichtlich sinnlose Lücke.

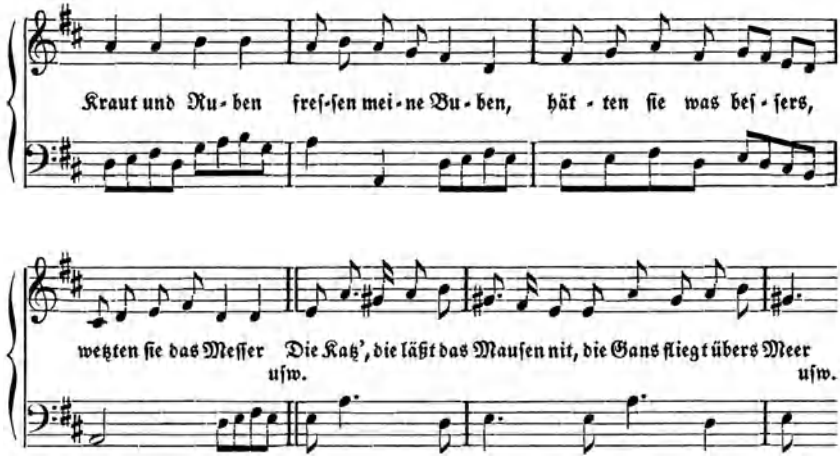
Nach Mosers Forschungen geht nun ein gerader Weg über die mehrstimmigen Sätze Heinrich Alberts und Johann Weichmanns zu Sebastian Knüpfers „Lustigen Madrigalien und Canzonetten" (1663) und Johann Theiles „Canzonetten" (1667). Dieser Kunstliedüberlieferung steht gleichgerichtet die volkstümliche des Quodlibets gegenüber. Sie führt von M. Franck und Demantius über Rauch, Friderici, Kindermann zu Capricornus, Briegel und Horn bis zu J. S. Bachs Hochzeitsquodlibet von 1710. Gerade diese Gattung ist ein rechter Spiegel der Volkskultur. Solche ganz unmittelbaren, von bestimmter Gelegenheit und bestimmten geselligen Kreisen getragenen Schöpfungen geben in ihren Stoffen und Motiven ein viel reineres und reicheres Bild der Durchschnittsmusik der Zeit als die große Kunstmusik. Schon allein die musikalische Schilderung der verschiedenen Stände verdiente eine besondere Betrachtung.

Vor allem tritt in der Gattung des weltlichen Chorliedes nun ein deutscher Stamm in den Vordergrund, der bisher in der Liedgeschichte nicht genannt war: der schwäbisch-alemannische. Diese süddeutsche Schule, die mit Keltz beginnt und in den volksliedduchsetzten Chorliedern von Gletle, Cäsar und Speer ihren ersten Höhepunkt erreicht, mündet schließlich in Valentin Rathgebers „Augsburger Tafelkonfekt" (1737). Bisher stand dieses Werk in der Musikgeschichte als ein Neuanfang nach der liederlosen Zeit von 1700–1730; jetzt ist es Endpunkt einer geschlossenen Entwicklung des deutschen barocken Gesellschaftsliedes. Der musikalische Humor des Vaters und Sohnes Mozart hat hier seine letzte Wurzel. Neben dieser durch glückliche Funde vervollständigten schwäbischen Schule taucht, wie zu erwarten, noch eine besondere österreichische Überlieferung auf mit Werner, Brixi und Aumann. Werner ist Haydns unmittelbarer Amtsvorgänger auf Schloß Esterház. So ist hier auch die unmittelbare Verbindung zu Haydns meisterhaften Chorliedern gegeben.

Das so oft genannte und vielgepriesene Augsburger Tafelkonfekt liegt noch in keiner Gesamtausgabe vor. Immer nur werden die bekannten einstimmigen Lieder, vor allem die zierlichen Menuette „Der hat vergeben das ewig Leben" und „Alleweil ein wenig lustig" (Moser, Nr. 26 u. 27) überliefert. Aber daneben enthält es riesige Quodlibets für eine oder mehrere Stimmen; den Gesang „dreier Saufbrüder", in dem die Pausen des instrumentalen Ritornells erst durch Treten, dann durch Pfeifen, dann durch Lachen „ausgefüllt" werden; ein Nasenlied, ein Zwiegespräch des geduldigen Manns mit seinem bösen Weib, ein Lied auf den Tabak, Neujahrswunsch und Weiberlob und die volks-

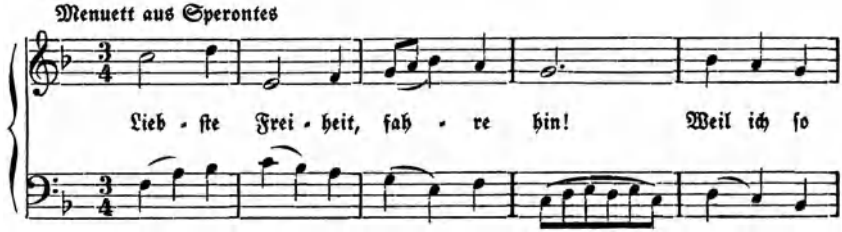
liedhaltige „Bettelzech" mit ihren Rufen. Trotz aller Überfremdung fließt der Strom des volkstümlichen Liedes hier kräftig und unbeirrt weiter.

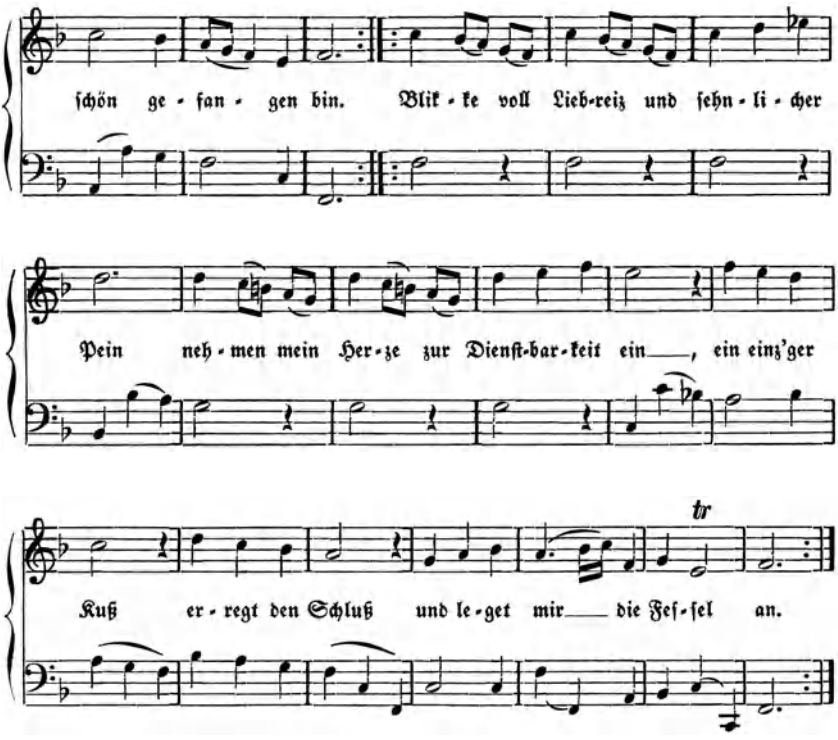
Aus einem einſtimmigen Quodlibet des Augsburger Tafelkonfekts (Original: Oberſtimme im Baß-Schlüſſel)



Der andere Gegenſchlag gegen die Opern- und Kantatenarie kommt aus der galanten Muſik und ihren Menuetts, Polonaiſen und Märſchen. Leipzig ſcheint ein Mittelpunkt dieſer gefälligen und geſelligen Kunſt geweſen zu ſein. Eine Liederhandſchrift von 1719 mit dem Titel „Muſikaliſche Rüſtkammer" gibt einen erſten guten Überblick über den Liedervorrat. Dann folgt ein Druck mit wunderſchönem geſellig-muſikaliſchem Titelbild: des Sperontes „Singende Muſe an der Pleiße" (Leipzig 1736–1745). Zwar iſt italieniſcher und franzöſiſcher Einfluß in der Muſik wirkſam; die Texte aber, die Sperontes den Klavierſtückchen hinzufügt, ſind recht einfach und ein wenig verſtändig-beſchränkt. Sie entbehren dennoch nicht der Anmut und einer gewiſſen Gefühlsſeligkeit, die gerade zu Form und Ausdruck des Menuetts ſo ausgezeichnet paßt:

Menuett aus Sperontes





Am Schlußvers merken wir deutlich, daß die Weiſe zuerſt beſtand, der Vers ihr erſt zugepaßt iſt. Darum blieb Sperontes' Dichtung ohne geſchichtliche Nachwirkung. Sie iſt wirklich Ausklang der Zeit in einem anmutigen Rokoko. In der Muſik aber ſteigt die Welt der Hausmuſik Johann Sebaſtian Bachs auf: die Polonäſen und Menuette des Klavierbüchleins für Anna Magdalena und das einzige Lied auf die Tabakspfeife, deſſen Melodie in einem Lied bei Sperontes (Fr. Nr. 19) wiederkehrt. So ſteckt vielleicht noch manch andre Bachſche Melodie in dieſer ein ganzes Zeitalter abſchließenden Liedmuſik.

G. Müller; H. Kretzſchmar, Geſch. d. neuen dt. Liedes 1; W. Vetter, Das frühdt. Lied, Bd. 1 Text, Bd. 2 Beiſpiele; H. J. Moſer, Corydon (Geſch. d. mehrſt. Liedes u. des Quodlibets i. dt. Barock), Bd. 1 Text, Bd. 2 Beiſpiele; M. Friedländer, Das dt. Lied i. 18. Jh., Bd. 1 Text, Bd. 1_2 Muſikbeiſpiele.

Neuausgaben: H. Albert, Arien (DdT. 12/13), H. Albert, Kürbishütte (her. v. Müller-Blattau, Bärenreiter-Verlag); A. Krieger, Arien (DdT. 18); Ph. H. Erlebach, Harmon. Freude etc. (DdT. 46/47); Sperontes (DdT. 35/36).

Beiſpiele: H. J. Moſer, Alte Meiſter d. dt. Liedes (Ed. Peters); Sch. 193–195, 206, 209, 210, 235/36, 250, 262, 286/87, 289.

Bilder: MiB. S. 170, 172/73.

Die Musik der Höfe
(Italienischer und französischer Einfluß)

Von Italien war die Gattung der Oper nach Deutschland gekommen. Der Florentiner Kreis um den Grafen Bardi hatte geglaubt, die antike Tragödie zu erneuern und dabei die neue Kunstform des „dramma per musica" geschaffen. Seine Wirkung ruhte auf dem neuen ausdrucksvollen Sologesang eines Caccini, Peri, Monteverdi. Die Mitwirkung des Chors steigert die musikalischen Möglichkeiten und die Bühnenwirkung; seit Monteverdis „Orfeo" (1607) datiert die Verwendung des Orchesters im Dienste des dramatischen Ausdrucks. Die Oper war zunächst höfisch-gesellschaftliches Prunkstück, geschaffen für eine bestimmte Gelegenheit, gehört von einem engen Kreis weltlich-gebildeter Menschen. Monteverdis letzte große Oper „Die Krönung der Poppea" (1642) ist bereits für ein öffentliches Theater in Venedig bestimmt. Seit 1637 gibt es diese Einrichtung, welche den Besuch der Oper gegen Entgelt dem Volk ermöglicht — der erste Ansatz eines öffentlichen Musiklebens.

Von diesem Werk an lösen sich rezitativische und ariose Musik auseinander. Das Rezitativ dient dem Fortgang der Handlung; seine Melodik ist von der Sprache bestimmt, deutlich und klar im Ausdruck und durch die Harmonik der Schlüsse klar gegliedert. Der ariose Gesang hat sich davon völlig gelöst; er bildet jetzt besondere Teile, die durch die Einheit des Ausdrucks und dreiheitliche Gliederung des Verlaufs eine höchst bestimmte Form gewonnen haben. Eingeleitet wird das Ganze durch eine kurze, geringstimmige Sinfonia; auch die Arien sind wie das Rezitativ zunächst vom Generalbaß begleitet; doch gesellen sich oft obligate Streicher, die auch die Vor- und Zwischenspiele ausführen, dazu. — Cavalli und Cesti sind die Meister dieser Opernform; letzterer wirkt am Ende seines Lebens am Wiener Hof.

Vom Jahre 1680 ab spüren wir im Mutterland der Gattung, in Italien eine bedeutsame Erweiterung der Form. Zunächst ist es die Entwicklung der Orchestermusik (s. unten), die befruchtet. Die Einleitungssinfonia wird mehr und mehr zum selbständigen Konzertstück; die Mitwirkung obligater Instrumente in den Arien wächst. Diese aber entfalten sich aus den vorhandenen Keimen zu jener großen dreiteiligen Da-capo-Form, die dem Sänger Gelegenheit gibt, seine Kunst zu zeigen. Zwischen trockenes (secco) Rezitativ und Arie schaltet sich (keimhaft schon bei Cavalli) das begleitete Rezitativ (accompagnato) als Zwischenform für besonders empfindungsstarke Szenen. In der spannungsstarken und musikalisch sinnvoll aufgebauten Mischung dieser Elemente sind Scarlatti und nach ihm Händel Meister.

Die italienische Oper ist mehr fürs Ohr, die französische mehr fürs Auge bestimmt. Der Musiker Lully und der Dichter Quinault haben die Gattung

geschaffen. Aufzüge, Reigen und Schautänze bilden den Hauptbestandteil; hier ist der Tummelplatz der französischen Instrumentalmusik; Tanzstücke in reiner Streicherbesetzung schaffen geradezu einen neuen Instrumentalstil. Dazu kommen als besondere Aufgaben die Schilderungen großer elementarer Naturereignisse; die Sturm- und Gewittermusiken erregten damals mächtig die Fantasie der Hörer. Nicht unwichtig sind auch die Chöre. Die Solostimmen aber bleiben in einer rhetorischen Art des Rezitierens; der Ausdruck ist mehr ein poetischer als ein musikalischer. Dauert freilich die Gemütsbewegung länger an, so bilden sich geschlossene Formen (Airs oder Rondeaus); erst später dringt auch das italienische Da-capo-Lied ein. — Die Bedeutung dieser Art von Oper liegt nicht in der Musik, sondern in dem prächtigen und präzisen Zusammenwirken aller Faktoren. Ihr Zweck war: Verherrlichung des Königs, für dessen höfischen Aufwand und unnahbare Würde und Größe die Oper der sinnfällige Ausdruck war.

Übermächtig dringen beide Arten der Oper nach Deutschland. Kein Wunder, daß die Höfe sich ihrer bemächtigen. Doch selten wird (wie etwa in Celle) das französische Vorbild gepflegt und nachgeahmt. Man entnimmt ihm nur den Sinn der Gattung: höfische Repräsentation. Die italienische Oper herrscht fast unumschränkt. Mit ihr beginnt jener Zustrom welscher Tonsetzer, Sänger, Tänzer, Architekten, welcher die deutschen Höfe Unsummen kostete und das durch den Krieg und seine Folgen hart bedrängte Land völlig aussog.

Nach Wien war die italienische Oper am frühesten gedrungen. Die Aufführung von Cestis „Pomo d'oro" zu Kaiser Leopolds Hochzeit (1667) gilt als „die allerkostbarste, die je gesehen worden". Der Kaiser selbst komponierte deutsche Singspiele — die Oper wurzelte hier eben doch ganz anders im Volkscharakter als anderswo. Auf den etwas flüchtigen Draghi folgt der ernste und meisterliche J. J. Fux. Die Aufführung seiner „Costanza e fortezza" (1722) zur Krönung Karls VI. als böhmischen Königs war eines der größten höfischen Musikfeste jener Zeit.

Auch in München ist die Vorliebe für die Oper im Stammescharakter begründet. Seit 1657 ist J. K. Kerll Hofkapellmeister und Schöpfer der jährlichen Opern, die große Summen kosteten. Auf Bernabei (1674—1687) folgt Agostino Steffani, den man (mit H. Riemann) getrost unter die großen ausländischen Opernmeister, neben Scarlatti und Purcell stellen darf.

Das neue große Opernhaus in Hannover wird 1689 mit Steffanis „Enrico Leone" (Heinrich der Löwe!) eröffnet; seine reifsten Werke schrieb er für den Düsseldorfer Hof, wo eine Reihe trefflicher deutscher Musiker wirkten und Opern komponierten.

Pietro Torri (1717—1737) bildet den Abschluß der großen Münchener Opernzeit, als Aufführungsmeister und als Komponist anmutiger Arienopern, die er mit Chören stark durchsetzt.

Der norddeutſche Mittelpunkt von Deutſchlands italieniſcher Zeit iſt Dresden. Schützens „Dafne" (1627) iſt verloren; aber die „erſte deutſche Dresdener Volloper" (1671, von den Italienern Bontempi und Peranda) iſt wieder eine „Dafne". Sie benutzt Opitzens Text und hat merkwürdige heitere Intermezzi von Nebenperſonen. 1685 begann die ſtändige Dresdener Oper unter Carlo Pallavicino; ſein „befreites Jeruſalem", ein Muſterwerk nach Stoff und Kompoſition, wurde 1687 gegeben. N. A. Strungk wird ſein Nachfolger, J. A. Haſſe (ſ. unten) ſpäter der letzte große Vertreter dieſer Operngattung.

Auch für die Muſik des Wolfenbütteler Hofes hatte einſt Schütz geſorgt; ſein Schüler J. J. Löwe wurde dort der Hauskomponiſt. Von 1674—1684 wirkte Johann Roſenmüller als Hofkapellmeiſter; damals trat die Oper vor der Pflege der reinen Inſtrumentalmuſik etwas zurück. — 1687 überſiedelte die Oper nach Braunſchweig; 1690 iſt das neue Opernhaus fertig. Nun iſt Georg Caſpar Schürmann der Hauptkomponiſt; er hat ſich durch ſeine klare und meiſterliche Setzweiſe wie durch ſeine Bevorzugung deutſcher Stoffe (Ludwig der Fromme 1726) Nachruhm geſichert. Trotz allem blieb die Braunſchweiger Oper ein kleines Venedig. Hier begannen ſpäter Graun und Haſſe ihre Laufbahn als Opernſänger.

Auch am Berliner Hof herrſchen die Italiener, gefördert durch die Kurfürſtin Sofie Charlotte, eine hannoverſche Prinzeſſin. Arioſti und Fedeli ſind die Opernkomponiſten. Der neue Preußenkönig Friedrich I. war der Hamburger Richtung mehr zugetan. Werke und Sänger entlieh man ſich von dort; damals hören wir erſtmals von deutſchen Sängern und Sängerinnen, die es den Italienern gleichtun. Mit dem Tode Friedrichs I. war das Schickſal der Oper beſiegelt; erſt mit Friedrich dem Großen erſteht ſie, noch einmal als Pflegſtätte welſchen Weſens, neu.

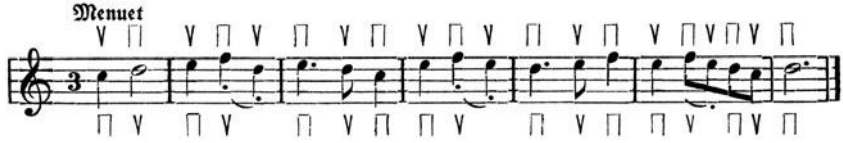
Noch mancher kleine Hof wäre zu nennen; verwirrend gehen die Beziehungen der Meiſter und Werke hin und her. Aus dem Süden etwa Darmſtadt, Heidelberg, Baden-Durlach, Baden-Baden; im Herzen Deutſchlands Bayreuth und Kaſſel. In der deutſchen Muſikgeſchichte hat vor allem die Weißenfelſer Hofoper nachgewirkt, ſeit 1685 in einem neuen prächtigen Opernhaus unter J. Ph. Kriegers Leitung, mit trefflichem Orcheſter. Zwar ſind die Werke bis auf ſchöne Arien J. Ph. Kriegers, die H. J. Moſer neu herausgab, verloren; aber auch an ihnen erkennen wir die Vorzüge: klare deutſche Sprache, ſchlichte muſikaliſche Form, einfachen wirkſamen Ausdruck. Das hat der Italienerei der andern Höfe kräftig entgegengewirkt und war doch nicht ſtark und dauernd genug, um ſie aus dem Feld zu ſchlagen.

Wie winzig klein nehmen ſich dagegen Opernunternehmungen in einzelnen Städten aus. In Leipzig, Nürnberg, Danzig ſind es Bürger oder Studenten, die die Aufführungen tragen. Einzig Hamburg hat den Ruhm einer ſelb-

ſtändigen und einflußreichen Bürger-Oper. Kuſſer, das Urbild eines „vollkommenen Kapellmeiſters", der von Braunſchweig gekommen war, und Keiſer, der recht wohl der Erneuerer der deutſchen Oper hätte werden können, geben ihr das Gepräge. Daß Mattheſon an ihr wirkte und Händel ſich dort ſeine Sporen verdiente, erfahren wir noch. 1738 iſt der Traum einer deutſchen bürgerlichen Oper zu Ende.

Die franzöſiſche Oper hat nach Deutſchland kaum hineingewirkt, um ſo ſtärker die mit ihr verbundene franzöſiſche Inſtrumentalmuſik. J. S. Kuſſer war vermutlich ſelbſt Schüler Lullys geweſen und hatte bei ihm die neue Art des Violinſpiels und Orcheſtervortrags gelernt. Ihre Eigenart hat Georg Muffat, der auch in Paris an der Quelle ſtudiert hatte, in der Vorrede ſeines „Florilegium secundum" (1698) einleuchtend beſchrieben. Es ſind Tanzſtücke; die Tanzmenſur muß richtig ausgeprägt werden, damit man die Bewegung zum Tanzen in den Gemütern und Füßen verſpüre. Dazu bedarf es eines präziſen, kurzen und feurigen Strichs. Der Abſtrich wird jetzt zum Träger des guten Taktteils, und da der Tanzmelodie in der Oberſtimme alle übrigen ſich zuordnen, ſtreicht das Orcheſter gleichſam wie e i n Mann. Das

Muffat: Strichart bei den Deutſchen und Italienern (oben), bei den Franzoſen (unten).



iſt die Orcheſterdiſziplin der „franzöſiſchen Suite" – deren Haupttänze Menuett, Gavotte, Bourée, Rigaudon u. a. ſind. An die Spitze tritt die „franzöſiſche Ouvertüre", die einem gravitätiſchen „Lentement" mit charakteriſtiſch punktierten Rhythmen ein fugiertes Allegro (Vite) folgen läßt, das aber keineswegs polyphon, ſondern nach der Eigenart des Themas auch wiederum akzentiſch gearbeitet iſt. Meiſt wird das erſte „Lentement" nun wiederholt. Auch Charakterſtücke, die nichts mit dem Tanz zu tun haben, werden gelegentlich eingeführt; Muffats Tanzſätze ſind unmittelbar für tänzeriſche Auftritte (der Edelknaben) geſchrieben.

Damit war der deutſchen höfiſchen Orcheſtermuſik eine Gattung übergeben, die Prunk und Pracht mit muſikaliſcher Gleichgewichtigkeit und Mannigfaltigkeit verbindet. Kein Wunder, daß die Muſiker an den verſchiedenen Höfen gerade dieſe Gattung immer wieder verſorgen, von Johann Fiſcher (Schwerin) über Erlebach (Rudolſtadt) zu Johann Kaſpar Ferdinand Fiſcher (Baden-Durlach). Bach hat in ſeinen „Ouvertüren" Muſterſtücke der Gattung geliefert, Telemann ſie beſonders bevorzugt und im Muſizieren der deutſchen Collegia muſica völlig eingebürgert.

Soweit wir überſehen, war der treffliche Muffat auch unter den erſten, welche die wichtigſte *italieniſche* Form der Orcheſtermuſik, das Concerto groſſo in Deutſchland eingebürgert haben. Archangelo Corelli, ſein Schöpfer, iſt der Vater des italieniſchen Violinſpiels, ſo wie wir es kennen. Muffat berichtet, daß Corelli bereits 1682 Concerti groſſi in Rom „mit großer Anzahl Inſtrumentiſten" öffentlich zur Aufführung gebracht habe. Die dreiſätzige Form ſpannt einen langſamen Satz zwiſchen zwei bewegte Eckſätze. Dieſe aber erhalten Geſtalt und Atem durch Gegenſatz und Widerſpiel zwiſchen Tutti (Concerto groſſo) und Solo (Concertino). Dies Concertino iſt in der Regel ein Trio von zwei Violinen und Violoncello, der Tutti-Klangkörper enthält außer mehrfacher Beſetzung dieſer Inſtrumente noch Violen. Der gemeinſame Klanggrund iſt Cembalo oder Orgel (als Continuo). Das Konzertieren gibt auch der Form das beſondere Gepräge. Das Tutti führt den Hauptgedanken ein, das Solo wandelt ihn in der gleichen Tonart ſtark ab, ſo daß faſt eine zweite Themengruppe entſteht. Der Mittelteil moduliert durch verwandte Tonarten; dann kommt der Augenblick, wo in der wiedererreichten Haupttonart das Tutti mit dem Kerngedanken einſetzt und ein letztes Ausſpielen des Solos folgt. Dieſen Augenblick nennt man in der klaſſiſchen Sonate das Einſetzen der „*Repriſe*". Er iſt hier im Concerto groſſo zum erſtenmal empfunden und geſtaltet.

Auf Corelli folgen eine Reihe großer italieniſcher Komponiſten, deren Namen heute noch nicht verklungen ſind. Denn das alte Concerto groſſo iſt auch bei uns noch eine Lieblingsform des gemeinſamen Muſizierens. Wir nennen Torelli, der zugleich der Schöpfer des Solo-Violinkonzerts iſt, Geminiani, Locatelli und endlich Vivaldi. In Deutſchland hat E. F. dall'Abaco, Kammerkonzertmeiſter in München (geſt. 1742), die reifſten Werke dieſer Gattung (und der Solo- und Trioſonate) geſchaffen. Die Brandenburgiſchen Konzerte Bachs bringen auch Bläſer ins Concertino hinein und erfüllen die Form reſtlos. Händels Concerti groſſi entzücken durch die Fülle der Erfindung und die Vielfalt der Formen, unter denen die der *Kirchenſonate* die wichtigſte iſt.

Sie hatte ſich aus der alten Orcheſtercanzone herausgebildet; der doppelte Wechſel von „langſam" und „ſchnell" ergab eine Form von großer Einheitlichkeit und Ausgewogenheit. Die italieniſchen Komponiſten und Geiger bilden ſie zur Vollendung aus, entweder in der Beſetzung für ein Soloinſtrument und Generalbaß (Duo) oder für zwei Geigen und Generalbaß (Trioſonate). Hier duettieren zwei in lockerem Kontrapunkt geführte Stimmen über einer dritten, die von Gambe oder Violoncell zum Cembalo geführt wird; in dieſer echten Dreiſtimmigkeit läßt ſich jeder muſikaliſche Gedanke bis auf den Grund erſchöpfen. Der Stralſunder Organiſt Vierdank war wohl der erſte, der in zwei Werken von 1641 dieſe Beſetzung in Deutſchland einzubürgern verſuchte.

Reinken und Buxtehude führen weiter; für beider Sonaten ist es wichtig, daß an die Stelle der zweiten Geige eine Gambe tritt. Das ergibt eine eigendeutsche gemischte Besetzungsart und größere Freiheit dieser zweiten Stimme.

Dem Einstrom dieser italienischen Musik öffnete dann Johann Rosenmüller (1620–1684) Tür und Tor. Schon als Persönlichkeit entwindet er sich merkwürdig den strengen Bindungen des deutschen Kantoren- und Organistentums. 1651 war er Organist zu St. Nikolai in Leipzig geworden. Wegen eines Sittlichkeitsverbrechens geht er flüchtig und gelangt über Hamburg nach Venedig. 1674 wird er Hofkapellmeister am Wolfenbütteler Hof.

In Venedig sind 1670 die Kammersonaten op. 3 entstanden. Das ist die zweite wichtige Gattung. Ursprünglich ist sie nur eine Folge von Tänzen (z. B. bei Corelli), Rosenmüller aber setzt ihr eine freie stimmige „Sonata" nach Art einer venezianischen Opern-Ouvertüre (Sch. 220) vor. In dieser Vermischung der Suite mit Elementen der Sonate hat er Vorgänger gehabt; aber seine Tat war es doch, die den Grund zur fruchtbaren Weiterentwicklung legte. Die reine Kirchensonate, für die er auch Musterstücke gab (1682), hätte sie nicht ermöglicht; in Italien blieben die Gattungen getrennt. Wir verstehen nun Rosenmüllers Nachruhm, von dem noch Scheibe sagt, daß er „in diesem unserm Vaterlande fast ganz Italien beschämte".

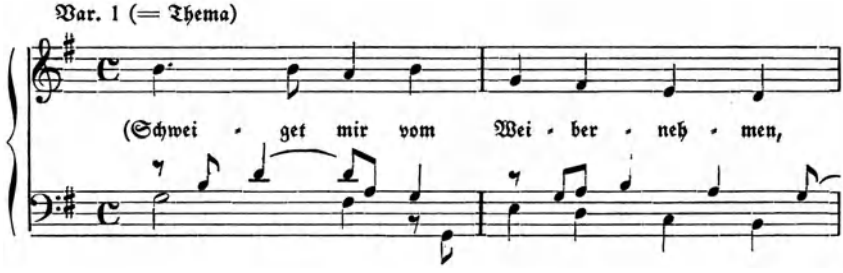
Eine ähnlich eigenwillige und bindungslose Künstlerpersönlichkeit ist J. J. Froberger (1616–1667). Es zeugte von dem Wandel der Zeit, daß der Sänger der Stuttgarter Hofkapelle, Basilius Froberger, seine Söhne als Instrumentisten ausbilden ließ. J. J. Froberger kam dann in jungen Jahren an den Wiener Hof, wo wir ihn 1637 als Hoforganist finden. Mit einem Stipendium des Kaisers studierte er vier Jahre in Rom bei Girolamo Frescobaldi, dem größten italienischen Orgelmeister und Altersgenossen Scheidts. Späterhin ist Froberger in längeren Abständen immer wieder als Hoforganist in Wien verzeichnet. Zwischendurch bereist er das ganze musikalische Europa: Brüssel, Paris, London. In Dresden ereignet sich das berühmte Zusammentreffen mit dem als Komponisten und Spieler ebenbürtigen Mathias Weckmann.

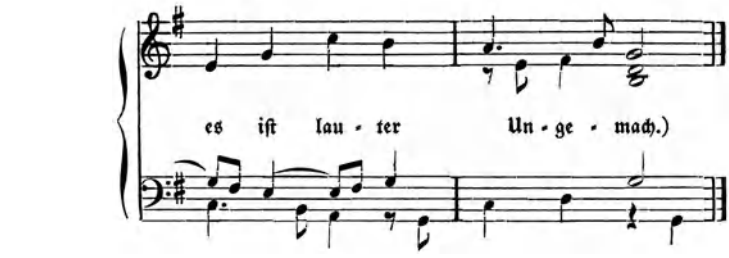
Auf dem Gebiet der Orgelmusik pflegt Froberger Frescobaldis Stil und Gattungen weiter: die Tokkata, die mehrteilige Canzone. Auf dem Gebiet der Suite aber schafft er Neues. Die Notierung zeigt den heutigen Klaviersatz: zweimal fünf Linien. Die Setzart aber dankt er dem Einfluß der französischen Lauteniſten, vor allem des Denis Gaultier, deren Kunst er an der Quelle studierte (Sch. 215). Von ihnen lernte er die freie Stimmigkeit, die lockere Scheinpolyphonie, die der Laute einzig angemessen ist. Es ist nun nicht mehr möglich, wie etwa bei Scheidts Lied- und Tanzvariationen, die Stücke un-

mittelbar in Stimmen-Partitur zu übertragen. Denn kaum eine der Stimmen geht unzerſtört durch. Immer wieder verſchwinden ſie, ſpringen frei an, verringern und vermehren ſich nach Belieben. Allemande – Courante – Sarabande – Gigue iſt die Folge der Sätze in Frobergers Klavierſuiten, oft erweitert durch Doubles, die den eben geſpielten Tanz in Verzierungen auflöſen. Der Grad und die Freiheit der Auszierung iſt erſtaunlich. Und doch ſagt ein Schüler, Caſpar Grieffgens aus Köln, daß „wer die ſachen nit von ihm Herrn Froberger ſel. gelernet, ſie unmöglich mit rechter discretion zu ſchlagen vermöchte". Vor allem gilt das für jene Programm-Kompoſitionen nach franzöſiſchem Vorbild, worin Froberger Vorgegebenes ſchildert: die Totenklage auf einen Freund, das Präludium zum Grillenvertreiben oder gar die (nicht erhaltene) Fahrt über den ſtürmiſchen Rhein. Solche Stücke, die ſicher „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" waren, erforderten den allerperſönlichſten Einſatz des Spielers. – Unter dem Einfluß der Lauteniſten hatte ſich auch die franzöſiſche Klaviermuſik (Chambonnières, L. Couperin) reich entfaltet. Daß wir ihr eigendeutſche Schöpfungen entgegenzuſtellen haben, iſt Frobergers geſchichtliches Verdienſt.

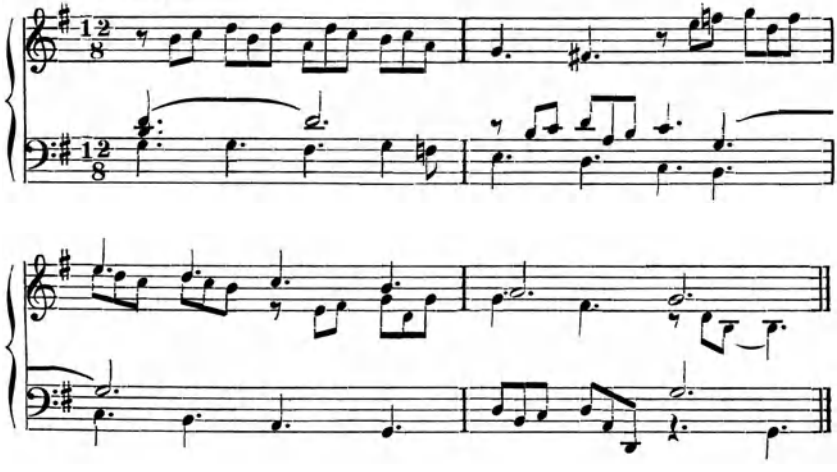
Seine letzten Lebensjahre verbrachte Froberger abſeits der großen Welt bei der Herzogin Sibylla von Württemberg auf deren Schloß Héricourt bei Mömpelgard. Sie weiß in ihren Briefen gar nicht genug ſeine hohe Kunſt und ſeine feine Menſchlichkeit zu rühmen.

Den deutſchen Grund ſeines Schaffens erkennen wir am beſten an einem Ausnahmewerk, den Variationen über „Schweiget mir vom Weibernehmen". Die ſchöne Allemande wird hier und bei Reinken (Sch. 207) als „die Mayrin" bezeichnet. Reinken variiert noch ganz wie Scheidt. Froberger aber geſtaltet eine Anzahl der Variationen im Charakter der Tänze ſeiner Suite: das Thema ſelbſt iſt eine Allemande; eine Variation wird dazu der Abtanz nach Art einer Courante, eine andere wird zur Sarabande, eine dritte zur Gigue. Daneben ſtehen rein verzierende Variationen und Charaktervariationen nach Art der chromatiſchen.

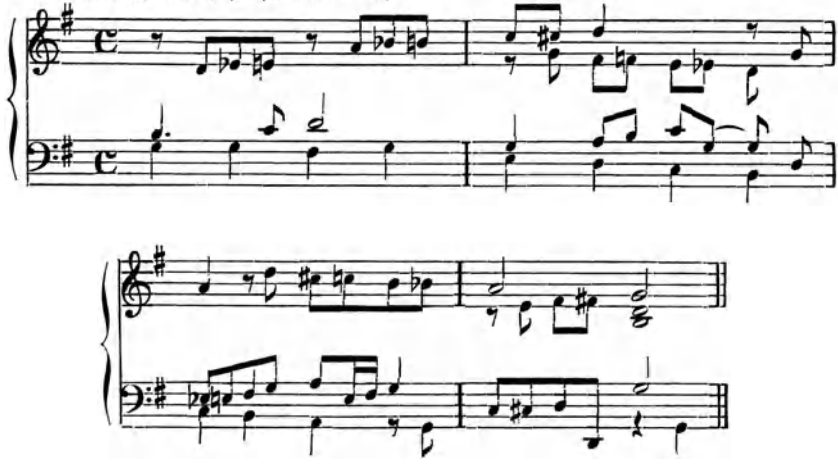


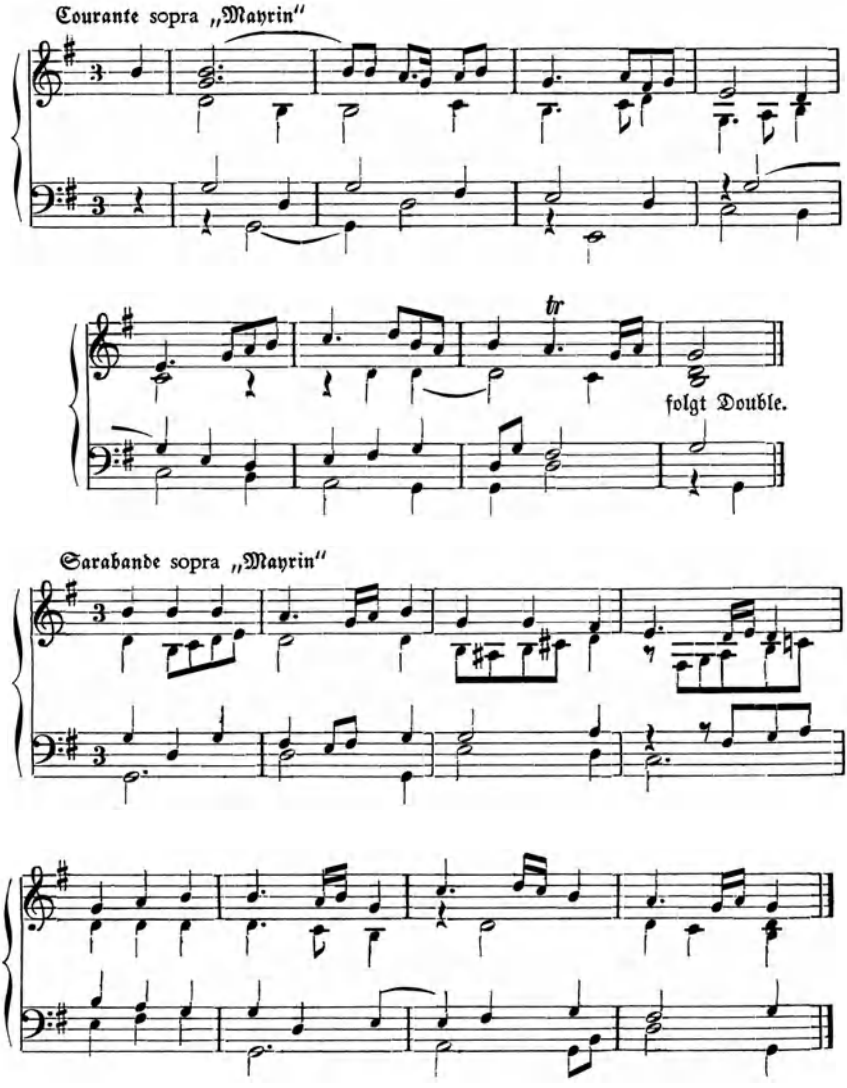


Var. 3 (Giga)



Var. 6 (chromatiſch, Charakter-Var.)





In Charaktervariationen iſt Aleſſandro Poglietti Meiſter. Ein großes Variationswerk von 23 Stücken über eine Allemande huldigt der Gemahlin Leopolds I. zum Geburtstag. Jede der Variationen, ſofern ſie nicht reine „Doubles" ſind, haben ihre beſondere Manier; viel volkstümliches Gut iſt dabei. Hier die Hauptüberſchriften: Lyra, Böhmiſch Dudlſack, Holländiſch Flageolett, Bayriſche Schalmay, Alter Weiber Conduct, Franzöſiſche Baiſemens, Gaug-

ler Seiltanz, Polnischer Sablschertz, Ungarische Geigen, Steyermarkher Horn, Soldaten Schwegelpfeif, Hanacken Ehrentanz (W. Niemann, „Alte Meister" Nr. 34).

J. K. F. Fischer, der Baden-Durlacher Hofkapellmeister, und Georg Böhm, der Lüneburger Organist, sind die Erben von Frobergers Suitenkunst. Sie bilden sie weiter: der erste, indem er ihr einen Einleitungssatz von wechselnder Gestalt („Präludium") vorausgeschickt und den einfachen Grundplan um neue französische Tänze aus der Orchestersuite bereichert; der zweite, indem er ihr, wieder nach dem Muster der französischen Orchestermusik, eine französische Ouvertüre als prächtigen Anfang gibt. So wird schließlich die „französische Suite" Bachs, der dieser Entwicklung Gipfel und Ende ist. Unter den Meistern, die entscheidend auf ihn eingewirkt haben, nennt sein Sohn Ph. Emanuel später Froberger als den ersten und ältesten.

Die gleichzeitige Lautenmusik Esaias Reusners (Sch. 216), der 1671 bis 1679 Hoflautenist des Großen Kurfürsten war, zeigt dagegen in der Form der Suite mit ihrer freien Stimmigkeit den französischen Einfluß am stärksten und unmittelbarsten. Das Gleiche gilt von den Programmstücken des Wiener Lauteniſten-Kreises.

Der Eindeutschung der französischen Formen geht die der italienischen gleichlaufend. Johann Kuhnau, der Vorgänger Bachs im Thomaskantorat, gibt in seiner „Neuen Klavierübung" (1. u. 2. Teil, 1689 u. 1692) recht achtbare Suiten (Niemann, A. M. Nr. 13) und eine „Sonate". Dann läßt er in den „Frischen Klavierfrüchten" (Leipzig 1696) gleich sieben Sonaten „von guter Invention und Manier" folgen. Die Triosonate ist darin, wie Kuhnau selbst zugibt, aufs Klavier übertragen und ins Klaviermäßige gewendet („weil man dasjenige, was sonsten viel Personen verrichten müssen, daselbst nicht allezeit so, daß keine Stimme außen bleibe, continuieren kann"). So hat er in der Stimmigkeit sich „bisweilen mit Fleiß etwas negligent erwiesen, eine Stimme verlassen und hingegen anderswo eine neue mit ergriffen". Was hier für die Sonate geleistet ist, hat J. S. Bach in einzigartiger Weise für die Form des italienischen Konzerts vollbracht; bei ihm aber ist die volle Stimmigkeit gewahrt.

Am bekanntesten ist Kuhnau heute durch die einfache und einleuchtende Programm-Musik seiner biblischen Sonaten (Niemann, A. M. Nr. 14). Der Schritt lag nahe, in den einzelnen Sätzen der Sonate dem Hörer nicht nur allgemeine Empfindungen, sondern ganz bestimmte Gefühle und Vorstellungen zu wecken. Auch hier war Froberger der Wegbereiter gewesen; Bach wird in seinem „Capriccio auf die Abreise des geliebtesten Bruders" der Vollender sein.

In der Suite und Sonate hatte sich deutsches Wesen durchgesetzt. Doch gibt es neben dem französischen und italienischen Geigenspiel von allem

Anfang an eine eigendeutsche Kunst mit eigener Spielweise und eigener Gattung. Der Geiger am Stuttgarter Hof, R. J. Mayr, beklagt sich in einem Gesuch, daß er gezwungen sei, die Formen der französischen Manier unter dem Kapellmeister Kusser mitzumachen und will davon befreit sein. Denn wenn er stets diesen kurzen und scharfen Strich gebrauchen müsse, werde er untauglich in Kirchen- und Vokalsachen (also wohl im italienischen Stil); vor allem aber könne er fortan kein künstliches Solo mehr spielen. Dies aber sei sein Eigenstes, er habe es bei einem großen Meister in Wien gelernt. Das „künstliche Solo" meint jene gute deutsche Kunst des mehrstimmigen Spiels auf der Geige, deren Gipfel und Ende Bachs Solosonaten (zur Hälfte Kirchen-, zur Hälfte Kammersonaten) sind. Der Wiener Meister aber ist wohl Franz Biber, ein Sudetendeutscher, der 1690 vom Kaiser „ob seiner zu höchster Perfektion gekommenen Applikation in der Musik" geadelt wird.

Das mehrstimmige Spiel auf der Geige setzt einen niederen Steg und nicht allzu starke Spannung der Saiten voraus, und den gewölbten Bogen, dessen Bespannung durch Fingerdruck angezogen bzw. gelockert werden kann. Durch Umstimmung der Saiten aus Quint- in Terz- oder Quartintervalle werden die griffigen Möglichkeiten noch gesteigert, dem Ton das Helle und Scharfe noch mehr genommen. Das scheint alles von der Gambe übernommen zu sein, in deren Spielart und Spielvorrat englische (Walter Rowe am Berliner Hof), französische (Marin Marais am Hofe Ludwigs XIV.) und deutsch-italienische Elemente zu einer Einheit verschmolzen sind. Unter den Deutschen gab es große Virtuosen des mehrstimmigen Gambenspiels, etwa Jakob Riemann in Kassel oder den Darmstädter Kriegsrat Hesse, der ein Schüler von Marais war und eine Menge Gambenmusik uns erhalten hat (Darmstädter Landesbibliothek), oder endlich Chr. F. Abel, für den Bach die schönen Solosuiten (jenen Solosonaten für Violine entsprechend) schrieb.

Erst recht sind für die Geige deutsche Virtuosen in stattlicher Anzahl vorhanden: z. B. Johann Fischer, J. J. Walther, J. P. v. Westhoff. Von letzterem scheint Bach, der ja selbst Geiger war, die Überlieferung des mehrstimmigen Spiels abgesehen zu haben. In Norddeutschland sind es vor allem J. Schop, N. Bleyer, Th. Baltzer, N. Bruhns und der geniale N. A. Strungk (Sch. 237–39), die den Ruf des deutschen Geigenspiels befestigten. Neben der Sonatenform haben vor allem die Variationen über einen Basso ostinato („rundläufigen Baß") für diese Art des Spiels besondere Bedeutung. Am Ende der Entwicklung steht Bachs berühmte Chaconne.

H. Abert, Grundprobleme der Operngeschichte; H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal (Kammermusik I, Orchestermusik I u. II); Weitzmann-Seiffert.

Neuausgaben: Kerll (DTB. 2_2), Froberger, Kl.- u. Orgelwerke (DTÖ), J. K. F. Fischer (Br. u. H.), Böhm (Br. u. H.); Kuhnau, KlWke. (DdT. 4); dall'Abaco, Sonaten und Konzerte (DTB. 1, 9_1); Rosenmüller, Kammersonaten (DdT. 18), Sonaten 1682

(Nagels Archiv); Reinken, Hortus musicus (Br. u. H.); Buxtehude, Triosonaten (DdT. 11), Beckmann, Das Violinspiel in Dtschld. vor 1700 (Simrock).

Prakt. Neuausgaben v. Instr.-Musik bei den Verlagen Vieweg (Musikschätze), Nagel (Archiv), Kahnt (Perlen alter Kammermusik), Kistner u. Siegel (Organum), Bärenreiter-Verlag.

Beispiele: Sch. 200–203, 222, 232–234 (Oper); 205; 207, 215/16, 218, 220, 237–241, 244/45, 251, 253, 255, 257.

Bilder: MiB. S. 182, 185 (Oper); 136, 139, 172, 178/179, 180, 192, 210, 211.

Die Musik der deutschen Kantoren und Organisten

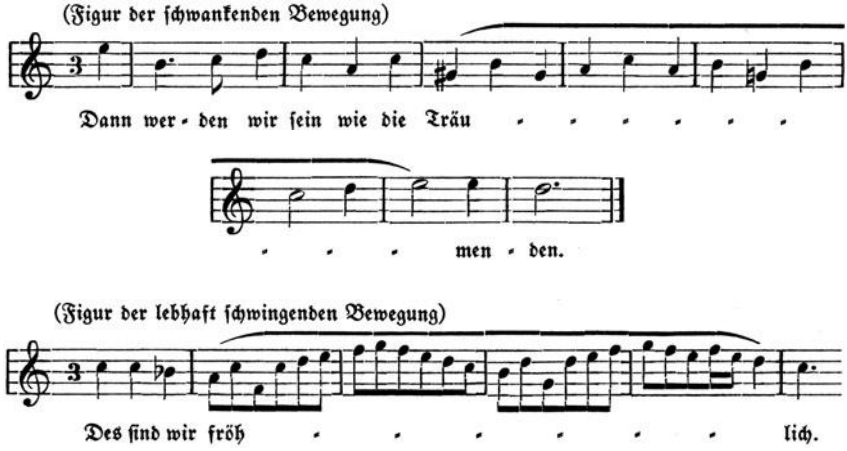
Die Hauptquelle dieser Kunst war das deutsche Kirchenlied. Das Zeitalter des großen Krieges hatte unter der Bedrängnis der Zeit den alten Erbreichtum um ein bedeutendes gemehrt. Noch an der Schwelle des 17. Jahrhunderts waren zwei unvergleichliche Musterstücke entstanden: Ph. Nicolais „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und „Wachet auf, ruft uns die Stimme". Aus dem Kreise altpreußischer Dichter und Komponisten stammen die schönen Adventslieder „Macht hoch die Tür" und „Mit Gott ihr Menschenkinder"; von Heinrich Albert ist die Weise zu „Gott des Himmels und der Erde".

Aus dem Hamburger Kreis war Rist-Schops „O Ewigkeit, du Donnerwort" schon genannt. Wir rechnen (mit Moser) noch ein bekanntes Hauptstück dazu, Georg Neumarks „Wer nur den lieben Gott läßt walten". Die bekanntesten Dichtungen stammen von Paul Gerhardt, die volkstümlichsten Weisen von dem Berliner Kantor Johann Crüger, dessen Hauptwerk, die „Praxis pietatis melica" von 1647 bis 1666 zwölf Auflagen erlebte. Wir nennen freilich erst die, die älteren Weisen zugepaßt wurden, etwa „O Haupt voll Blut und Wunden" zu Haßlers „Mein Gmüt ist mir verwirret" und „Nun ruhen alle Wälder", das wie Flemings „In allen meinen Taten" zur vereinfachten Weise des Innsbruck-Liedes gesungen wird. Dann die neuen: Crügers Weisen zu „Herzliebster Jesu", zu „Jesu meine Freude" (Worte von J. Franck) und „Jesus meine Zuversicht" (ebenso). Zu Texten von Gerhardt leben Crügersche Melodien bis heute in „Auf, auf, mein Herz, mit Freuden" oder „Fröhlich soll mein Herze springen" weiter. Crügers Nachfolger Ebeling verdanken wir etwa die Weise zu „Die güldne Sonne", J. R. Ahle die zu Clausnitzers „Liebster Jesu wir sind hier". Genug der Aufzählung: hier ist Kerngut der deutschen Musik.

Die deutschen Kantoren und Organisten sind die Träger und Sachwalter dieses Gutes. Die Orgel hat, so sagten wir, das Erbe der alten großen kontrapunktischen Polyphonie übernommen. Das bedeutet zugleich, daß der Organist neben dem Kantor zu selbständiger Bedeutung gelangt und ihn

ſchließlich überflügelt. Über beide aber ſchiebt ſich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Geſtalt und Arbeit des Kapellmeiſters an einem Hofe — darum, weil er alle Bereiche der Muſik, Kirche, Kammer und Theater betreute. So ſchrieb ja noch Bach an ſeinen Jugendfreund Erdmann in Danzig, daß es ihm „anfänglich gar nicht anſtändig ſein wollte", aus einem Kapellmeiſter wieder ein Kantor zu werden. Das iſt das Ende der Entwicklung. In Kriegszeiten aber waren die beiden großen Schütz-Schüler Weckmann und Bernhard gern aus der Beſtallung am Dresdener Hof als Organiſt und Kantor an die Jakobikirche zu Hamburg gegangen.

Mit ihren Werken beginnt die große Zeit der deutſchen Kantatenkompoſition. Bei Matthias Weckmann lernen wir jene Reihenform in der Kantate kennen, die fortan bis zu Bachs „Actus tragicus" das Feld beherrſcht. Ganz vom Wort und ſeiner „Ausdrucksfigur" her bedingt iſt auch hier die Vertonung.



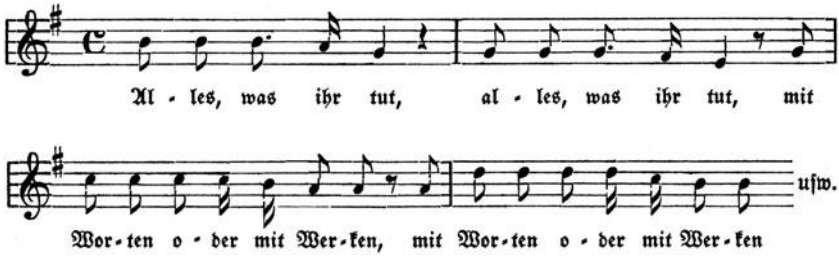
Dieſe Werke waren für den Gottesdienſt beſtimmt. Daneben aber drängt die Kantate größerer Formgeſtaltung zu; ſie nähert ſich dem Oratorium und mündet ſchließlich in dasſelbe ein. Dafür aber war im Gottesdienſt kein Platz. Neue Formen werden nötig. Als erſter ſchafft Weckmann in Hamburg 1660 das große Collegium muſicum, das, aus Berufsmuſikern und muſikkundigen Bürgern beſtehend, ſolche Werke muſizierte und aufführte. Der Kernbeſtand waren 25 Mitglieder, die auch die Unkoſten aufbrachten. Für die Aufführungen waren Gäſte zugelaſſen.

Ein Oratorium von Weckmann iſt uns nicht erhalten; von Roſenmüller gibt es einen „Tobias"; andere Werke ſtammen von dem Sänger Kaſpar Förſter, der zu Weckmanns und Bernhards Kreis gehörte. Als Bernhard 1675 wie-

der nach Dresden als Vizekapellmeiſter zurückging, ſtockten die Aufführungen. Indeſſen waren ja die Anfangsſtücke der Hamburger Oper, die drei Jahre ſpäter eröffnet wurde, im Grunde auch nur dramatiſierte Oratorien.

Buxtehudes Abendmuſiken in Lübeck ſetzten die Form der Aufführungen fort. Entſtanden ſind ſie auf Anregung der Bürgerſchaft. Erſt waren es Orgelvorträge, Buxtehude nahm Chor und Orcheſter dazu. So wurde alſo an fünf Sonntagen des Jahres, den beiden letzten Trinitatisſonntagen und den zweiten, dritten und vierten Adventsſonntag prächtig muſiziert, von vier bis ſechs nachmittags, im Anſchluß an den von drei bis vier ſtattfindenden Gottesdienſt. Chor (der Schulchor der Katharinenſchule) und Orcheſter (die tüchtigen Ratsmuſiker) waren im ganzen etwa vierzig Köpfe ſtark. Eintrittsgeld gab es noch nicht; Buxtehude, der den wohlhabenden Bürgern alljährlich vor Beginn der Abendmuſiken die gedruckten Textbücher überſandte, erhielt zu Neujahr ein „Gratial". Bei beſonderen Anläſſen trug der Kirchenvorſtand zu den Unkoſten bei. Die Entwicklung ging auch bei dieſen Abendmuſiken von kleineren Kantaten und Liedſätzen zu oratorienhaften Werken. 1678 war die Geſchichte von den klugen und törichten Jungfrauen, über zwei Sonntage verteilt, aufgeführt worden. Das größte Werk dieſer Art, ein Oratorium vom Ende der Welt und Jüngſtem Gericht (1683) ging gar über alle fünf Sonntage. Die derart aus den Bindungen des Gottesdienſtes entlaſſene Kunſt wird bald auch den überlieferten Rahmen der Kirche ſprengen.

In ſeinen für den Gottesdienſt beſtimmten Werken, Solokantaten und Chorkantaten, geht Buxtehude von Bibelwort und Choral aus. Doch benutzt er (ſeltener) auch freie Dichtung, die damals, vor allem durch Erdmann Neumeiſters Kantatentexte (ſ. unten), in die Kirche eindrang. Ein neuer Einſtrom italianiſierender Melodik macht ſich bemerkbar, für den ein Beiſpiel zeuge:



Die großen Choralkantaten aber machen die Errungenſchaften des Orgelchorals für die Chormuſik nutzbar.

Im norddeutſchen Umkreis reichen nur Georg Böhm und der frühverſtorbene Nikolaus Bruhns an Buxtehudes Größe und Ausdruckskraft heran;

N. A. Strungks großzügige „Pſalmkonzerte" hat Händel beſtimmt gekannt und benutzt. — Ein Denkmälerband (DdT. 58/59) vereinigt die Kantaten dreier Thomaskantoren: Knüpfer (bis 1676), Schelle (bis 1701), Kuhnau (bis 1722). Die vom Lied beeinflußte Gebrauchsform verläuft in geregelter Folge. Auf den Eingangschor folgt ein Lied von mehreren Strophen, von denen jeder Soliſt eine übernimmt, dann der Schlußchor, der auf den Anfang zurückgreift. Dieſer enge muſikaliſche Zuſammenhang wird in dem Augenblick zerriſſen, da das arioſe Element ſich zu einer kleinen Da-capo-Form verfeſtigt und das betrachtende Rezitativ ſich davon völlig ſcheidet. Hier knüpft Bach an.

Eine andere Abfolge führt zu Händel. Fr. W. Zachows Kantaten haben ſich von der alten Konzertform völlig gelöſt. Große Strophenlieder wechſeln mit rezitativdurchſetzten Stücken; die ſtarke Ausdruckskraft und handwerkliche Sicherheit iſt erſtaunlich. Johann Philipp Kriegers Lebensweg führt von der Heimatſtadt Nürnberg, wo er ſeine erſte Beſtallung als Organiſt fand, an den Bayreuther Hof, dann nach italieniſchen Reiſe- und Studienjahren zum Hofkapellmeiſteramt in Halle. Mit dem Hof ſiedelte er 1680 nach Weißenfels über. Er iſt einer jener Kapellmeiſter, welche die muſikaliſchen Aufgaben der drei Hauptbereiche: Kirche, Kammer und Theater gleich vollkommen erfüllen. Oben nannten wir ihn als Meiſter der Frühoper, hier rühmen wir ihn als fruchtbaren Kantatenkomponiſten; von dem Orgelmeiſter wird gleich die Rede ſein.

Für die Entwicklung der Kantate waren die neuen Dichtungen des Paſtors Erdmann Neumeiſter, der 1704—1706 Hofdiakonus in Weißenfels war, von entſcheidender Bedeutung. Der Gedankengehalt entſtammt der Predigt des betreffenden Sonntags. „Wenn die ordentliche Amtsarbeit des Sonntags verrichtet, verſuchte ich das Vornehmſte deſſen, was in der Predigt abgehandelt worden, zu meiner Privatandacht in eine gebundene Rede zu ſetzen, woraus denn bald Oden, bald poetiſche Oratorien und mit ihnen auch gegenwärtige Cantaten geworden ſind" (aus der Vorrede 1704). Zur Form der Kantate berichtet der Dichter ſelbſt: „Soll ichs kürzlich ausſprechen, ſo ſiehet eine Cantata nicht anders aus, als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zuſammengeſetzt." Das Rezitativ kann ähnlich wie das Madrigal dichteriſch recht frei gebaut ſein; man mag „Reime und Verſe verwechſeln und vermiſchen, wie man will", nur muß man „die von ſelbſt fließende Lieblichkeit durchgehends beobachten". Die Arien ſollen aus einem Text von ein oder zwei Strophen beſtehen und „allemal einen Affect, oder ein Morale oder ſonſt etwas Beſonderes in ſich halten". Am beſten iſt es, wenn der Anfang, der ja am Schluß wiederholt wird, für ſich einen geſchloſſenen Sinn ergibt.

Das iſt der neue Auftrag für die Muſiker. Den erſten Kantatenjahrgang

Neumeisters komponierte Krieger in Weißenfels, den zweiten Erlebach in Rudolstadt, den dritten und vierten Telemann in Eisenach und J. S. Bach in Weimar. Nun sind die neuen Formen des Rezitativs und der Arie auch in der Kirche eingebürgert; sie bringen einen Zuwachs an Ausdruckshaftigkeit und werden selbst vertiefter und zeitloser dadurch. Die Gefahr war nur, daß die alten Bindungen an Bibelwort und Kirchenlied verlorengehen könnten. Ihr hat Bach entscheidend entgegengewirkt.

Solch hohe Kunst wendet sich freilich an den Kenner und setzt zur Aufführung geschulte Kräfte voraus. Was aber singen die kleinen Kantoreien in Stadt und Land? Man sehe Tunders, Buxtehudes Vorgänger in Lübeck, kleine Choralkantate über „Wachet auf". Eine klare Knabenstimme kann sie singen. Der Choral ist im Melodischen und Rhythmischen ein wenig verfeinert und zugespitzt, doch ist nirgendwo sein ursprünglicher klarer Gang verschleiert. Ein Instrument greift konzertierend ein. Nur beim Alleluja entwindet sich die Singstimme dem Gesetz und ergeht sich frei, um mit dem letzten Choralvers schlußkräftig in die Kernmelodie einzumünden. Das ist volksnahe Kantatenkunst.

Auf diesem Gebiet hat Andreas Hammerschmidt das Größte geleistet. Nach lehrreichen Wanderjahren wird er Petriorganist in seiner Wahlheimat Freiberg, dann Organist der Zittauer Hauptkirche. Hier lebt er von 1639 bis zu seinem Tode 1675. Am meisten genannt und musiziert werden seine „Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele" (1645) auf Bibeltexte, denen (1655 – 1656) neue „Musikalische Gespräche über die Evangelia" folgen. Diese einfachen etwas nüchternen Formen stellen einen Kerngedanken „musterhaft klar und fest sowie in gesanglich sehr dankbarer Form" hin. Die Vertreter der hohen Kunst haben darüber gespottet; aber es bleibt dennoch Hammerschmidts Ruhm, daß er „die Musik fast in allen Dorfkirchen bis auf den heutigen Tag (Johann Beer schreibt das 1719) erhalten, welches tausend Künstler mit ihren Sprüngen und Contrafugen nicht zu tun vermögen".

Seinen Spuren folgt Johann Rudolf Ahle. Und manch einer aus dem Geschlecht der Bache (s. unten) wäre hier zu nennen. — Doch muß noch der Motette gedacht werden, die als Kern des Kantoreigesangs durch die ganze Zeit geht. Was die Sippe Bach in dieser Gattung leistete, zeigt der zweite Band des Bachschen Archivs. Typische, handwerklich tüchtige Gebrauchsmotetten der Thüringer Kantoreien enthält Bd. 49/50 der DdT. Die Gattung dauert bis in die Gegenwart.

Dennoch geht die Grundentwicklung „von der Motette zur Kantate". Das zeigt sich am deutlichsten in der Geschichte der Passion. Die unbegleitete Chor-Passion, in der Lechner einst und Mancinus Musterstücke geschaffen hatten, war mit der Entwicklung des konzertierenden Stils zurückgetreten. Schütz nimmt dabei eine Sonderstellung ein. Es lag auf der Hand, daß die Meister nach ihm

ſich der neuen Worttongeſtalt bedienen würden, die größere Unmittelbarkeit und die Einbeziehung frommer Betrachtung ermöglichte. Den wichtigſten Schritt tat hierbei der Königsberger Hofkapellmeiſter Johann Sebaſtiani um 1663. Er hat eine Paſſionsmuſik geſchaffen, die „am Karfreitag zu Schloß, wie auch in denen dreien (Teil-) Städten" von Königsberg abgeſungen wird. „In einer rezitierenden Harmonie" iſt ſie gehalten, wie Schützens Weihnachtsoratorium. Aber er hat obendrein noch Kirchenlieder aufgenommen, die von der Gemeinde „zur Erweckung mehrerer Devotion" geſungen werden ſollen. Und als Beſchluß iſt ein neues von der Gemeinde zu ſingendes Dankſagungs-Lied eingefügt, deſſen Text in dem „Programm" abgedruckt iſt. 1675 iſt das Lied dann in das Gemeinde-Geſangbuch eingegangen. Dieſes lebendige Wechſelſpiel der Kräfte iſt erſtaunlich!

Auch für die Orgelmuſik iſt das Kirchenlied der Kern. Aber die Möglichkeiten der „Bearbeitung" haben ſich gemehrt. Geblieben iſt von Scheidt her die alte c.-f.-Arbeit, die den Choral unverändert als heiliges Geſetz übernimmt und ihn in einer Reihe von Variationen (Verſen) auslegt. Scharf war bei Scheidt die Grenze zur weltlichen, die Melodie ſelbſt abwandelnden Liedvariationen gezogen. Der Süddeutſche J. U. Steigleder (1593—1638) verwendet als einer der erſten in ſeiner großen Variationenreihe über das Vater-Unſer-Lied beide Möglichkeiten nebeneinander.

Etwa von 1640 ab wird die Choralvariation verlaſſen; nur einzelne geniale Meiſter wie M. Weckmann bilden ſie noch ſteigernd weiter. Die weite Reihenform ſchrumpft im gottesdienſtlichen Gebrauch auf das „einſätzige" Vortragen der Choralmelodie zuſammen. Eine neue Ausweitung vom Kern her ſetzt ein durch die geſteigerte Verwendung kolorierender Figuration. In ihr hat ſeit den Anfängen bei Paumann die Eigenart des Inſtruments zu immer neuen Stufen der Entwicklung geführt. Verziert wird einmal die Choralmelodie ſelbſt; ſie tritt in die Oberſtimme und wird dort lebendig und ausdrucksſtark herausgeſtellt. Doch durchdringt die kolorierende Figuration bald auch alle Stimmen und macht von dort her Gehalt und Ausdruck der Kernweiſe allgegenwärtig. Der improviſatoriſche Einſchlag, die Ausdrucksfülle der Kontrapunkte, der Glanz des Klanges rechtfertigen den Namen Choralfantaſie, deren Meiſter Scheidemann, Tunder und vor allem Buxtehude und der geniale Spätling Bruhns ſind.

Von Mitteldeutſchland her ſetzt eine neue Abwandlung ein. Auch hier begrenzt der gottesdienſtliche Zweck die Ausdehnung der Form. Damit verringert ſich auch die Mannigfaltigkeit der Geſtaltung. Schließlich wird, wie bei J. R. Ahle, nur noch die erſte Zeile des Chorals in einer Choralfuge durchgeführt. Auch ſie kommt, wie E. Kindermanns „Harmonia organica" (1645) als Zwiſchenſtation erweiſt, von Scheidt her. Der einfachen Art Ahles ſchließen ſich J. Chr. Bachs „44 Choräle zum präambulieren" (Neuausgabe

von M. Fiſcher, Bärenreiter) an. Zachows Choralfugen geben dem Thema außerdem einen charakteriſtiſchen Kontrapunkt bei. Pachelbels Choralfugen bilden den Höhepunkt. Er leitet die Errungenſchaften ſeines Fugenſchaffens (ſ. unten) in die Choralfuge und läßt ihr eine c.-f.-Bearbeitung der ganzen Melodie folgen (Sch. 243). Dieſe einleuchtende zweiteilige Form treffen wir danach auch bei andern mitteldeutſchen Meiſtern.

Für eine andere Entwicklungsreihe wird Scheidts weltliche Variationskunſt zum Vorbild. Wir hatten ſie zu Froberger weiterverfolgt; ſo wie dieſer verfährt Buxtehude in ſeinen Variationen über „Auf meinen lieben Gott". Ein Jahrzehnt ſpäter tritt Pachelbel in ſeinen „Muſikaliſchen Sterbensgedanken" mit Choralvariationen (Choral-Partiten) hervor. Sie ſind nach dem Muſter ſeiner weltlichen Liedvariationen im Hexachordum Apollinis (z. B. der Aria Sebaldina) mit ihrer freien, vom c. f. unabhängigen, ausdruckshaltigen Motivik geſtaltet. — Daß dieſe Motivik nun auch in den „einſätzigen" Orgelchoral hineingeleitet wird, iſt Böhms Werk. In ihr (und den Bewegungsformen beſtimmter Tanztypen) wird der objektive Glaubensinhalt durch Darſtellung der für ihn bezeichnenden Grundempfindung gedeutet. Bachs Orgelbüchlein aber und die Orgelchoräle ſeines Freundes und Kunſtgenoſſen J. G. Walther (Sch. 291) ſtehen am Ende dieſer Einſchmelzung der Motiv- und Ausdrucksſprache weltlicher Variationskunſt in den Orgelchoral.

Den Hauptentwicklungsgang der Orgelmuſik bis zu Bach leſen wir dennoch nicht an den Orgelchorälen, ſondern an den „freieren" Formen, der Tokkata und vor allem der Fuge ab. — Scheidt hatte die Stimmigkeit völlig durchgebildet und dem Geſamtgefüge jenen echt inſtrumentalen Bewegungsablauf gegeben, der das Empfinden eines unendlichen Dahinfließens erzeugt. Das Thema war Anlaß dazu und „Grundwille"; von ſeiner Formung hing der ganze weitere Verlauf ab.

Nun war aber der Themenvorrat unter italieniſchem und franzöſiſchem Einfluß ein ganz anderer geworden. Die Grundlage des Verlaufs iſt neuerdings die Verſchmelzung der Stimmen im Klang. Das zeigt ſich zuallererſt im Thema. Denn die neuen Themen, die zu den vorhandenen hinzutreten, ſtehen auf harmoniſcher Grundlage; zugleich bricht in ihrer Faſſung ziemlich unverhüllt die Akzentrhythmik durch. Über der Kadenz oder über einer Modulation zur Dominant ſind die Themen gebaut. Oder ſie beginnen mit drei mehr oder weniger ſtark abgeſetzten Akkordſchlägen; oder ſie ſind über eine überlieferte Baßfigur (Basso ostinato) geformt.

Dieſe harmoniſch-tonale Grundlage ſetzt ſich nun auch in der Gliederung der ganzen Form beſtimmend durch. Dort, wo nicht die allzu geringe Ausdehnung oder andere Eigentümlichkeiten es verhindern, bringt der Mittelteil ein Weitergehen in nächſtverwandte Tonarten, verdeutlicht durch Kadenzie-

rung und Themeneinsätze. Die oben beschriebene Konzertform trägt dazu bei, den Eintritt des Schlußteils (Themeneinsatz in der „wieder erreichten" Haupttonart) besonders herauszuarbeiten. Die Kirchentonarten treten außer in „altertümlichen" Themen ganz zurück; Dur und Moll in der Ordnung des Quintenzirkels werden bestimmend. Mit ihm ist zugleich eine neue Ausdrucksbestimmung der Tonarten gegeben, wie sie später das Wohltemperierte Klavier in Thema und Gesamthaltung der Fugen besonders klar ausprägt.

Mit diesen neuen Elementen droht zugleich eine Gefahr. Das Thema, der ganze Verlauf der Fuge sind nun harmonisch-tonal geordnet. Das kann, wo die Kraft des Schaffenden zu stimmiger Durchbildung nicht ausreicht, zu nackten Harmonieverläufen mit geringer figurativer Verhüllung führen. Hier tritt auch der Gegensatz zwischen thematischen und freien Teilen deutlicher hervor, zumal durch die Konzertform nach der ersten Durchführung des Themas die Bildung einer selbständigen Fortspinnungsgruppe nahegelegt ist. Das führt zu Wort und Begriff des „Zwischenspiels", das von nun an geschichtlich gerechtfertigt ist. — In all diesen Einzelheiten hat sich die endgültige Verselbständigung der Instrumentalfuge vollzogen.

Nun zu den Meistern in Nord-, Mittel- und Süddeutschland. Schüler von Scheidemann und J. Prätorius in der von Sweelinck her überlieferten „niederländischen Art" sind J. A. Reinken und M. Weckmann. Ging Scheidt den klaren Weg der Scheidung der Formen und Gattungen, so geht i h r Streben auf fantasievolle Vermischung. Die Tokkata Reinkens (Organum, Reihe 4) hat zwei Fugenteile über schwungkräftige Themen; dazu kommt die allgemeine Ausdruckskraft der freien Teile. Beides zusammengenommen gibt der norddeutschen Tokkatenfuge jenen Zug ins Grenzenlose, jene ungemeine Fantastik, die uns an Weckmanns, an Buxtehudes, an Bruhns' Werken so tief berührt.

Weckmann war wohl der genialste. Seine Fantasien, anfänglich stimmig durchgeführt, lassen im Verlauf das Harmonisch-Klangliche immer stärker durchscheinen. Dazu kommt die motivische Zerspaltung des Themas, die als Steigerung benutzt wird, und der großflächige, harmonische Grundriß — alles bedeutsame Zeichen italienischen Einflusses. Dem steht entgegen die eigen nordische Bewegungsgestaltung in der Fuge, die den Hauptreiz der Form in dem Anspinnen des Themas, Überfluten seiner Züge durch allgemeine Bewegung und Neuheraufführen des Themas als Ganzes sucht.

Buxtehudes große Tokkatenfugen erreichen das Gleichgewicht beider Elemente. Die Fugenteile stellen immer wieder die polyphone Verdichtung des Satzes nach frei-fantastischer Figuration oder Akkordlichkeit her. Auch ihre Themen folgen einem bestimmten Gesetz, dem der Variation, die zugleich ausdrucksmäßige Abwandlung ist. — Die entsprechenden Werke von Bruhns sind in der Artung der Fugen gleich, in den freien Teilen zeigen sie meist noch

schweifenderes Wesen. Böhms Fugen überraschen durch die auffallende Frische, melodische Neuheit und Ausdruckskraft der Themen.

In Süddeutschland liegen die Dinge anders. Die Form weiter räumlicher Dehnung und großzügiger Bewegungsgestaltung ist für den Süden die Tokkata. Im Norden waren die Fugen der Kern, um die sich die freien Teile gruppieren. Hier können im freien kleinteiligen Aufbau der Tokkata auch fugierte Stücke vorkommen; aber nicht das Verdichten und Auflösen ist Formgesinnung, sondern das schrankenlos freie Verfügen. Das geht von Froberger und Kerll, den Schülern Frescobaldis, aus und erreicht seinen Höhepunkt in der fantastischen Gesamtanlage der Tokkaten aus Georg Muffats „Apparatus musico-organisticus", die eine Fülle ganz verschiedener Elemente zusammenbindet.

Die fortschrittlichste der Fugenformen heißt darum auch bei Froberger und seinen Kunstverwandten aus München und Wien „Capriccio". Zwischen freigestalteten Teilen stehen kleine Fugen, gebunden durch den suitenhaften Variationszusammenhang der Themen. Die zeigen jene neuen Gestalten; die Form hat deutlich die oben bezeichnete motivisch-thematische Arbeit bei bloß hingestelltem Thema. Bei Kerll (München) und Poglietti (Wien) wendet sich das Capriccio zur Programmusik; des ersten Capriccio Cucu, des zweiten Capriccio über das Hennen- und Hahnengeschrei sind darum besonders bekannt geworden.

Die Canzone ist die eigentliche Fugenform der süddeutschen Kunstübung. Bei Froberger ist ihr die Teiligkeit geblieben, die Veränderung der einzelnen Teile ist nicht so sehr im Thema als in seiner Kontrapunktierung und in der Taktart begründet. Überragend sind Kerlls Canzonen. Oft sind die Themen ganz unlinear, die Bewegung nur vorgetäuscht durch öfteres Anschlagen der Töne der Akkordzerlegung. Das Musterstück in C-Dur (Niemann, A. M. Nr. 9) baut das Thema über die Kadenz. Kontrapunkte erzeugen Bewegung und Fortspinnung. Der Schluß gipfelt in einer mächtigen Aufführung des Themas in seiner eigentlichen, nämlich der Baßlage. Ricercar und Fantasia bleiben als rückwärts gewandte Formen. Denn die erste lebt aus der Art der alten Vokalpolyphonie, die zweite greift oft (mit künstlichen Satzproblemen belastet) auf Scheidts Gestaltung zurück. Wieviel hier noch auf Rechnung des Spiels und etwaiger Auszierung zu setzen ist, wissen wir nicht.

Unvermindert stark wirken hier und in Mitteldeutschland französischer und italienischer Einfluß. Der Fuge aus der französischen Ouvertüre verdanken wir manches kurze, ganz auf der Schwerpunktsabfolge beruhende Thema; italienischer Einfluß wirkt in die Themen (s. oben) und in die freie, homophon-akkordliche Fortspinnung. All dies dennoch zu einer aus deutscher Art zusammengefaßten Einheit zu bringen, ist die Arbeit der mitteldeutschen Meister.

Die rein muſikaliſchen Kräfte ſind am ſtärkſten bei J. K. F. Fiſcher. Er pflegt die Suite (ſ. oben S. 146) in einer bereits an Bachs franzöſiſche Suiten gemahnende Geſtalt; ſeine Chaconnen und Paſſecaillen ſind Meiſterwerke in ihrer Klarheit und Geſtaltenfülle. In ſeiner „Ariadne muſica" (1715) aber ſtellt er je ein Präludium mit Fuge, im Rahmen des neuen bereits bis auf fünf Tonarten voll durchmeſſenen Quintenzirkels und unter Beachtung der Ausdrucksbedeutung der Tonarten, zuſammen. Hierin iſt er der einzige wirkliche Vorläufer Bachs, der ihm manche Themen verdankt. An dieſen Weiſen und knappen Formen lernen wir zuerſt den inneren Zuſammenhang von Präludium und Fuge (Sch. 265) erkennen. Die Themen ſind, nach der Eigenheit der Tonart, meiſterhaft geprägt und mit lebendig fortſpinnenden Kontrapunkten durch eine oder zwei Durchführungen geſchickt. Hier ſind die Keime von Bachs Fugenarbeit.

Nicht minder bei Pachelbel, dem Nürnberger Meiſter, der in Wien gelernt hat. Aber bei ihm und ſtärker noch bei weniger genialen Muſikern wie J. R. Ahle und Johann Krieger zeigt ſich ein Mangel. Die Form ſtändig in Gang zu halten, wie Scheidt es vorbildhaft gezeigt, die Norddeutſchen in ihrer Weiſe weitergeführt hatten, gelingt ihnen nicht. Die Bewegungskraft des Themas hört mit einem Male auf — dann wird einfach auskadenziert und neu angeſetzt. Oder es wird in der Fortſpinnung ein nacktes harmoniſches Gerüſt einfach ausfiguriert. Es kommt eben, unter dem Einfluß des „Generalbaſſes", der jede ſtimmige Bewegung immer wieder auf den Griff zudrängt, nicht mehr zum letzten lebensgeſetzlichen Zuſammenſchweißen der Einzelheiten zu einem großen Ganzen.

Pachelbel hat Canzonen, die an Kerll erinnern, kleine Fugen, die denen Fiſchers aufs Haar gleichen. Seine größeren Formen aber zeigen weit ausgeſponnene, von beachtlicher Bewegungskraft erfüllte Themen und den Verſuch, die Form weiter zu ſpannen als üblich. Hier knüpft Bach an, durch zweifache „Ausarbeitung" einer mittelgroßen Pachelbelſchen Fuge. Aber die eigentliche Größe des Meiſters entfaltet ſich (von den genialen Magnificat-Fugen abgeſehen) nicht auf dieſem Gebiet, ſondern im Bereich der Variationen (ſ. oben S. 154).

Solchen Reichtum und ſolche kernige Kraft zeigt in einer ſchweren Notzeit des deutſchen Volkes die Kunſt der deutſchen Kantoren und Organiſten. „Italiener nicht alles wiſſen, Deutſche auch etwas können", ſchreibt ſtolz ein Nürnberger Meiſter. Bach und Händel werden die Kronzeugen für dieſes Wort ſein; in der Muſik der deutſchen Kantoren und Organiſten wurzelt ihre eigene große Kunſt, die Gipfel und Ende des Zeitalters bedeutet.

Frotſcher (Orgelſpiel); Müller-Blattau (Fuge); F. Dietrich, Geſch. d. dt. Orgelchorals i. 17. Jh. (Kaſſel 1932). Eine Geſch. d. dt. Kirchenkantate i. 17. Jh. fehlt noch. Vgl. weiter d. Vorreden d. folg. Neuausgaben.

Neuausgaben: Weckmann-Bernhard (Kantaten DdT. 6); Weckmann, Tunder, Scheidemann u. a., Orgelwerke (Organum); Buxtehude, G. A. (Ugrino), Kirchenkantaten (DdT. 14), Orgelwerke (Spitta; Br. u. H.); Tunder, Kantaten (DdT. 3); Böhm, G. A. (Br. u. H.); Bruhns, G. A. (Landschaftsdenkmale); Pachelbel (DTB. 2_1 4_1, DTÖ. 8_2); Knüpfer-Schelle-Kuhnau, Kantaten (DdT. 58/59); Krieger, Kant. u. Orgelwerke (DdT. 53/54); Zachow, desgl. (DdT. 21/22), Thüringer Motetten (DdT. 49/50); Straube, Alte Meister d. Orgelspiels 1/2 (Ed. Peters); Moser, Ein feste Burg (Kirchenlieder); Einzelne Neuausgaben d. Orgelmus. d. 17. Jh. i. Bärenreiter-Verlag.

Beispiele: Sch. 208, 211/13, 249, 254, 265, 291.

Bilder: MiB. S. 170, 171–255.

Bach und Händel

Die Lebensläufe beider Meister sind durch die gleiche Geburtszeit (Frühling 1685) eng miteinander verbunden. Sie sind damit zugleich die Hauptvertreter dieser letzten Altersfolge der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts. Dem gleichen Wurzelboden, den wir eben beschrieben haben, entstammt ihr Können. Aber bald trennen sich die Wege.

Bach ist der Sproß einer alten Thüringer Musikerfamilie. Der erste, von dem wir Genaueres wissen, ist der „Stammvater" Veit Bach aus Wechmar, Müller und Bäcker seines Zeichens und ein großer Musikliebhaber. Sein Sohn, Hans Bach, der zu Wechmar 1626 an der Pest starb, wählte bereits die Musik als Beruf. Von ihm gehen die drei Hauptstämme aus, die für uns wichtig sind. Hans Bachs ältester Sohn Johann wird in Erfurt Organist, sein Geschlecht wirkt in Erfurt, später in Eisenach. Von Hans Bachs drittem Sohn Heinrich stammt Johann Christoph Bach, der Motetten- und Orgelkomponist. Dessen Bruder Johann Michael Bach, Organist in Gehren, wird nachmals J. S. Bachs erster Schwiegervater. Hans Bachs mittlerer Sohn, Christoph Bach in Weimar (später Erfurt und Arnstadt), war Instrumentist; er wurde Johann Sebastians Großvater. Denn sein Sohn Johann Ambrosius, Stadtmusikus zu Eisenach, heiratete Elisabeth Lemmerhirt aus Erfurt. Unter den acht Kindern dieser Ehe war Johann Sebastian der jüngste Sohn; er wurde am 21. März 1685 zu Eisenach geboren. Der Vater starb früh (1694), und Johann Sebastian wurde dem ältesten Bruder Johann Christoph, Organist in Ohrdruf, zur weiteren Ausbildung übergeben.

Händel war der späte, einzige Sohn eines geachteten Wundarztes und Kammerchirurgus in Halle. Musik spielte in seiner Familie eine geringe Rolle. Er sucht sich selbst den Weg zu ihr. Ein Besuch bei einem Verwandten am Weißenfelser Hof entringt durch den Zuspruch des Herzogs dem Vater die Erlaubnis zur Musikerlaufbahn. Der junge Händel kommt zu Zachow, dem bedeutenden Organisten und Komponisten in Halle in die Lehre.

Wie verschieden ist das Verhalten der beiden Lehrer! Johann Christoph

Bach enthält ſeinem Bruder die Muſik vor, an der er ſich weiterbilden will, vielleicht aus „Altersſtolz“ (Spitta) und Furcht, der Knabe werde ihn im Handwerklichen weit überflügeln. Bach wird auf ſich ſelbſt verwieſen. „Bloß eigenes Nachſinnen hat ihn ſchon in ſeiner Jugend zum reinen und ſtarken Fugiſten gemacht“ (Ph. E. Bach). Zachow gibt dagegen mit vollen Händen, er bildet des jungen Händels Erfindung, Geſtaltung und Stilempfindung, er öffnet ihn ganz der Muſik der Zeit. Denn „er war ſtark in ſeiner Kunſt und hatte ebenſo viel Talent als Wohlwollen“ (Mattheſon).

Nach den Lehrjahren in Lüneburg (Bach) und Halle (Händel) tun beide den entſcheidenden Schritt in die Welt nahezu gleichzeitig. Nach kurzer Tätigkeit als Geiger in Weimar geht Bach 1704 als Organiſt nach Arnſtadt; Händel ſiedelt 1703 nach Hamburg, der Stadt der deutſchen Oper, über. Es beginnt für beide die Zeit der Reife, für beide nach einer ganz anderen Richtung. Noch einmal aber kreuzen ſich ihre Wege ſchickſalhaft. Händels Reiſe nach Lübeck (1703) bringt ihn endgültig zur Erkenntnis, daß er für die familiengebundene alte Muſikerlaufbahn des Organiſten und Kantors nicht tauge. Bach, der Organiſt, geht 1705 nach Lübeck zu Buxtehude, um in dieſer ſeiner Kunſt daſelbſt „ein und anderes zu begreifen“.

Arnſtadt iſt in Bachs künſtleriſcher Entwicklung der Ort, wo er „die erſten Früchte ſeines Fleißes in der Kunſt des Orgelſpiels und in der Compoſition“ zeigte. Und alle ſpäteren Wirkungsſtätten ſind nur weitere Stationen der inneren Bildung. Weimar iſt die goldne Zeit ſeiner Orgelkunſt, ſeine Berühmtheit als Orgelſpieler beginnt; er hat tüchtige Schüler, findet in dem Organiſten J. G. Walther einen würdigen gleichgerichteten Kunſtgenoſſen. Noch ſtärker konnte ſich Bach in Köthen als Kapellmeiſter auf ſein Schaffen zurückziehen, von ſeinem Wirken drang nichts an die Öffentlichkeit. Nur Kunſtreiſen verſchiedener Abſicht machten ihn als Klavier- und Orgelſpieler bekannt. Eine ſolche Reiſe führt ihn 1720 nach Hamburg. Er läßt ſich vor Reinken, den er einſt ſchon von Lüneburg aus beſucht hatte, auf der Orgel hören. Und der Greis, der getreue Eckart der alten „ächten Orgelart“ ſpendet ihm das Lob: „Ich dachte, dieſe Kunſt wäre ausgeſtorben; ich ſehe aber, daß ſie in Ihnen noch lebt.“

Ganz anderes ſuchte Händel in Hamburg. Für ihn war es die weltoffenſte Stadt Deutſchlands, das deutſche Venedig. Hier begann unter dem Einfluß italieniſchen und engliſchen Weſens ſich eben eine Art öffentlichen Muſiklebens zu bilden. Die „öffentliche, populäre Oper“ war es, die das muſikaliſche Neue trug. 1694 hatte nach Quantz „der Kapellmeiſter Couſſer die neue oder italieniſche Singart in den Hamburgiſchen Opern eingeführet“, um die gleiche Zeit belebte Keiſer die neue Singart „durch angenehm ſingendes Weſen, mit reicher Erfindung verknüpft“. — In Johann Mattheſon fand Händel den Freund und künſtleriſchen Führer zum Neuen. Denn nach deſſen Worten war

Händel zwar stark auf der Orgel, in Fugen und Kontrapunkten, besonders ex tempore, aber er wußte sehr wenig von der Melodie. „So setzte er auf dem Gebiete der Vokalmusik sehr lange, lange Arien, und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschicke oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie (d. h. Polyphonie) hatten." — Händel trat als zweiter Geiger ins Opernorchester ein und lernte; zäh rang er sich zur Selbständigkeit durch. 1705 gewann er, zwanzigjährig, mit seinen Erstlingsopern Erfolg und Berühmtheit. 1706 ging er, nach eigenem Entschluß und auf eigene Kosten, nach Italien.

Bach ist nie in Italien gewesen! Wie seine Vorfahren, hat er das Fremde in sich hineingezogen und verarbeitet und durch das Schöpferische seines eigenen Wesens völlig eingedeutscht. — Händel sucht den fremden Einfluß auf dessen eigenstem Boden auf, gibt sich dem italienischen Geschmack hin, versucht sich im französischen und spanischen Stil, studiert die italienische Kirchen- und Kammermusik, die Oper, den Volksgesang. Erst 1709 wagt er sich mit einer Oper „Agrippina" an die Öffentlichkeit und erringt einen Welterfolg. Über Hannover geht nun sein Weg nach England.

Bach bewarb sich, nachdem 1720 eine Bewerbung nach Hamburg fehlgeschlagen, um das Thomaskantorat in Leipzig und wurde 1722 gewählt. Auch die Leipziger Jahre sind nur der inneren Entwicklung gewidmet, die äußeren Kämpfe fast zufällig und ohne Wirkung auf sein Schaffen. Sein Leben ist eingebettet in die Familie, wie ja auch die körperliche Veranlagung zur Musik bei ihm ein Sippenerbstück ist. Sein Musizieren ist in den alten Reichen von Haus, Kammer und Kirche beschlossen. Für die Söhne und Schüler schafft er Klavier- und Orgelmusik, Kammermusik für das Collegium musicum, Kantaten für die Kirche, als gelegentliche Widmungsstücke die Hohe Messe und die Brandenburgischen Konzerte. In die Öffentlichkeit war von den Werken wenig gedrungen, ihr war er nur bekannt als unerreichter Virtuose auf Klavier und Orgel.

Ganz anders Händel in England. Die Freiheit und Weltoffenheit des geist- und stammverwandten Volkes zog ihn dorthin. Recht bezeichnend sagt Mattheson von sich: „Der Sinn stand mir immer nach England, und siehe, ich fand es in Hamburg, mit mehr Bequemlichkeit." Das letztere freilich suchte Händel nicht. 1720 hat er selbst als das Ende seiner Lehrjahre bezeichnet. Denn in diesem Jahre tritt er, nach Anfangssieg und folgendem Warten und Aufnehmen, in die Öffentlichkeit als freier Schaffender. Das war zunächst nur auf dem Gebiet der Oper möglich. Er stellt sich an die Spitze eines von der Gesellschaft durch Subskription getragenen Theaters, leitet eine Gruppe von launischen Virtuosen, schreibt mehrere Opern im Jahre und kämpft mit Gesellschaft und Konkurrenz um deren Anerkennung. 1737 ist er äußerlich besiegt. Innerlich aber bleibt er Sieger, durch den künstlerischen

Schritt von der Oper zum Oratorium. Der äußere Sieg schließt sich an, Händel wird der populärste Musiker Englands. Durch die Aufführung seiner Werke, die er nunmehr allen Ständen zugänglich macht, schafft er seiner Musik das „Publikum", vollendet er die Bildung eines öffentlichen Musiklebens.

Wie das Leben, so war auch das Ende verschieden. Bachs Leben war, ganz in Familie und Volkstum verankert, äußerlich unbedeutend, zeitlebens in den kleinen Verhältnissen des Kirchen- und Schulbeamten verlaufen. Als Schaffender war er fast unbeachtet geblieben, nur Freunde und Schüler wußten oder ahnten seine wahre Größe. Er war im Leben unterlegen; aber seine innere Kraft war unversieglich. Am Lebensende erblindete er; doch blind diktierte er seine tiefsinnigste Choralfantasie, arbeitete an der „Kunst der Fuge" bis in seine letzten Lebenstage. Dann breitete sich Vergessen über seine Kunst. — Händels Leben hatte dagegen etwas Heldisches. Es war ein Drama voller Kämpfe, Niederlagen und Siege auf dem Hintergrunde eines großen Chores von Anhängern und Widersachern. Sein Schaffen setzte sich in der musikalischen Öffentlichkeit durch. Händel blieb Sieger im Leben. Ganz frei und unabhängig, aber auch ganz einsam stand er in seiner Zeit. Als er erblindete, versiegte allmählich seine Schaffenskraft. Als er starb, wirkten seine Werke für ihn weiter.

Unser Studium der Werke Bachs beginnt am zweckmäßigsten bei den Stücken, die wir selbst im Spielen auf dem Tasteninstrument darstellen können. Wir erinnern uns daran, daß Klavichord und Klavicembalo die Instrumententypen seiner Zeit waren. Höchst einfach ist die Tonerzeugung in dem unscheinbaren viereckigen Kasten des Klavichords. Auf der der Taste entgegengesetzten Seite des Tastenhebels ragt ein kleines Stäbchen nach oben. Beim Niederdrücken der Taste geht es hoch, teilt die Saite und schlägt sie an. Der Ton ist klein, aber klar und mancher Schattierungen fähig. Das Klavichord war Bachs Studieninstrument. — Ganz anders ist der Kielflügel, das Cembalo. Hier steht der Spieler nicht in unmittelbarer Verbindung mit der Saite. Ein kleines Stäbchen (Docke) auf dem hintern Ende des Tastenhebels wird beim Anschlag in die Höhe geschleudert. Mit einem an ihr befestigten Stückchen Federkiel reißt sie die Saite an. Ein spitzer, heller Ton ist die Folge; das Cembalo ist das Instrument des glänzenden konzertierenden Spieles und der Klanggrund allen gemeinsamen Musizierens. Wenn es gar noch, wie bei Bach, ein zweites Manual und Registerzüge und ein Pedal hat, dann bietet es fast unbegrenzte Möglichkeiten.

Am Anfang eines erzieherischen Stufenganges stehen die kleinen Tänze und Märsche, wie sie Bach selbst in das Klavierbüchlein seiner zweiten Gattin Anna Magdalena (Neuausgabe Callwey-Verlag) schrieb. Für die rein technische Übung bildet er kleine selbständige Stücke, Präludien, die wir auf den

ersten Seiten des Klavierbüchleins für seinen Sohn Friedemann (Neuausgabe Bärenreiter) finden. Dann folgen im gleichen Buch, nach einigen Präludien des Wohltemperierten Klaviers (s. unten), die 15 zweistimmigen Inventionen und dreistimmigen Sinfonien. Der Titel sagt, was an ihnen zu lernen ist: das reine und „singende" Spiel von zwei oder drei selbständigen Stimmen, dazu die Bildung und Durchführung eines brauchbaren und der Grundempfindung der Tonart angemessenen Kernthemas. In diesem Sinne ist gleich die erste zweistimmige Invention das Urbild einer kleinen dreiteiligen Fuge; die Sinfonia in F-Moll aber zeigt höchste Kunst des Satzes in Thematik und Versetzung der Stimmen gepaart mit eindringlichem Empfindungsausdruck. Anzureihen wären die vier Duette aus dem dritten Teil der „Klavierübung", die das Höchste bieten, was in kontrapunktischer Zweistimmigkeit möglich ist.

Die nächste Stufe stellen, wie das Klavierbüchlein für Anna Magdalena zeigt, die „französischen Suiten" dar. Die Allemande, der alte deutsche Tanz, ist bedeutsam stilisiert, so daß man den Tanzstoff kaum noch erkennt. In Thema und kontrapunktischer Arbeit ihr nahe ist die Courante. Es folgt die durch Rhythmus (♩ ♩. ♪| ♩ 𝅗𝅥) und melodische Entfaltung gekennzeichnete Sarabande. Den Beschluß macht die Gigue, zweiteilig, mit Anfangsimitation und wiegendem Taktmaß. Dazwischen sind die neuen französischen Tanzformen, kräftig im Rhythmus, klar in der Melodie, eingestreut. — Die englischen Suiten zeichnen sich davon durch große Einleitungssätze ab, die meist (wie z. B. das Präludium der 3. Suite in G-Moll) italienische Konzertform haben. Folgen noch als Höhepunkt des Suitenschaffens die sechs sogenannten deutschen Suiten, die 1731 als erster Teil der „Klavierübung" erschienen. Als zweiten Teil schickte Bach „das Italienische Konzert" nach, im Titel bereits die Mustergültigkeit der Übertragung dieser reifsten italienischen Form in die deutsche Klaviermusik betonend. Die zweite, abwandelnde Themengruppe, die das Solo (auf dem zweiten Manual) einführt, und der Eintritt der Reprise in beiden Eckſätzen stempeln das Werk zu einem der „zeitgemäßesten" in Bachs Schaffen.

Nun wird die unerhörte Mannigfaltigkeit des „Wohltemperierten Klaviers" erst voll verständlich. Die neue „Temperatur" (A. Werckmeister 1691), welche die Oktave in zwölf gleiche, mittelwertige Halbtöne teilte, ermöglichte endlich den Gebrauch aller Tonarten und gab innerhalb des Tonstücks die Möglichkeit schrankenloser Modulation. — Zweimal durchmißt Bach den ganzen Tonartenkreis. Doch sind die beiden Teile (1722 und 1744) stilistisch voneinander verschieden, der zweite nicht so einheitlich, aber in Einzelheiten neuartiger.

Die Präludien tragen in freier, meist dreiteiliger Form das spielerisch-technische Element und umreißen den allgemeinen Empfindungsausdruck der Ton-

art. Die Fuge verdichtet die dort gewonnenen Keime zum geformten Thema. Seine Art bedingt die Haltung der Fuge. Da ist das erste in C-Dur, das in seiner einfachen, in sich ausgewogenen melodischen Bogenform fast den ganzen Gang der Fuge und alle Künste des Satzes bestreitet; da ist das zweite in C-Moll, das, harmonisch-tonal bedingt, thematisch-motivische Arbeit in den Zwischenspielen und der Reprise nach Art der Konzertform hervorruft. Und endlich das urbildliche in Cis-Moll, das zwei weitere Kontrapunkte, einen bewegenden und einen verdichtenden zu einer Großform zusammenbaut. Der „moderne" Gegenpol dazu ist die H-Dur-Fuge des zweiten Teils.

Im „Musikalischen Opfer" sind die Möglichkeiten des Wohltemperierten Klaviers durch eine sechsstimmige Cembalofuge (Ricercar), die man heute oft vom Streichorchester gespielt hört, noch übertroffen. Und die „Kunst der Fuge" baut schließlich aus einem Thema und zwei Kontrasubjekten einen ganzen Fugenkreis auf. Den Gegenpol bilden die dreißig „Goldberg-Variationen", die als vierter Teil der Klavierübung erschienen, mit ihrer Gliederung durch Kanons und ihrem Einmünden in ein Volkslied-Quodlibet.

Es leuchtet ein, daß die Orgel mit ihrem Übermenschenatem, ihrem vielgestuften, raumfüllenden Klang, der trotzdem jeder erdenklichen Beweglichkeit fähig ist, dem Schaffen Bachs noch reinere Erfüllung bot. Sein Stegreifspiel vor Freunden schildert Forkel. Ein Thema ist der Grundstoff; er spielt es zunächst aus in Präludium und Fuge mit vollem Werk. Dann zeigt er seine Kunst des Registrierens, indem er unter Benutzung der Manuale und des Pedals ein wirkliches Trio oder gar „Quatuor" über das Thema spielt. Weiter „folgt ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in drei oder vier verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herumspielt". Endlich schließt er mit vollem Werk durch eine Fuge, „worin entweder nur eine andere Bearbeitung des ersteren Themas herrschte oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwei andere beigemischt wurden". Hier sind zugleich alle Gattungen des aufgeschriebenen Bachschen Orgelschaffens genannt.

Der Orgelchoral ist dabei eines der Mittelstücke; wir stellten seine Entwicklung bis zu Bach (oben S. 154) dar. Es ist letzte Höhe, wenn der Meister in seinen späten Orgelchorälen aus der Zeit von 1747–1750 dem Glaubensinhalt der Kernmelodie die Gegenstimmen in unabhängiger, liedhafter Ausprägung als Abbilder menschlicher Empfindung entgegenstellt. Geistiger Gehalt und seelisches Erleben, Ewiges und Zeitliches durchdringen sich hier. Das gleiche gilt von den freien Orgelwerken. Die Präludien verdichten sich immer mehr zu festen konzerthaften Formen, die Fugen aber werden in ihren Themen immer gedrungener, einfacher, urbildlicher – bis zu jener Tripelfuge in Es, in deren Themen und Bau das tiefste Geheimnis des christlichen Glaubens, das der „Drei in Eins" Gestalt gewinnt.

Was Bach sich in der Instrumentalpolyphonie erworben, leitet er auch der stimmigen Chorkunst zu. Zwar drängte die Kirchenkantate zur Zeit Bachs aus den alten objektiven Bindungen heraus ins Seelisch-Ausdrucksvolle hinein. Und Bach ergreift als echter Musiker begierig die neue Möglichkeit des Ausdrucks in Rezitativ und Arie. Aber er gibt sich ihr nicht rückhaltlos hin. Er hält an Bibelwort und Kirchenlied im Chor der Menschenstimmen als den Angelpunkten der Kantate unverrückbar fest. Zwischen sie hinein stellt er die neuen Formen, die er in einer seinem Wesen entsprechenden Weise ausprägt. — Nun gilt es an jenen Beispielen, die zwei Auswahlbände der Neuen Bach-Gesellschaft (Jahrg. 2 und 3) bieten, sich die verschiedenen Möglichkeiten der Bachschen Kantate zu erarbeiten: von der in Formen und Ausdruck so zeitgemäßen Adventskantate („Nun komm der Heiden Heiland") bis zu der ganz im Choral wurzelnden, seine Strophen auskomponierenden gewaltigen Osterkantate „Christ lag in Todesbanden" oder der ähnlichen Form der Reformationskantate „Ein feste Burg".

Aber alles Erreichte fassen ja auch die beiden Passionen zusammen. Die Johannespassion (1723) ist die ältere; Bach hat an Einzelheiten und Gesamtanlage viel gearbeitet und geändert. Denn dieser Evangelienbericht ist an Tatsachen der ärmste, an innerer Versenkung und Tiefe der mächtigste. So sind die Arien von besonderer Bedeutung und die musikalische Drastik der Volkschöre, in denen Bach das Fehlen dramatischer Einzelheiten ausgleicht. In der Matthäuspassion (1729) ist das volle Gleichgewicht zwischen der Wucht des Tatsachenberichts und der Anteilnahme der gläubigen Seele erreicht. Das Rezitativ des Evangelisten, die Heilandsworte (von Streicherklängen wie von einem Heiligenschein umgeben) sind hoheitsvoll und eindringlich zugleich. Große Chöre schaffen den gewaltigen Rahmen; in den Chorälen ist die andachtsvolle Gemeinde zur Mitfeier und Mitbetrachtung aufgerufen. Wie Bach auch hier, in den vierstimmigen Chorälen, durch die Art des Satzes Inhalt und Ausdruck zugleich tiefsinnig ausprägt, das zeigen die drei Bearbeitungen der altvertrauten Melodie Haßlers in der Matthäuspassion (Nr. 21, 63, 72).

An die Ausdruckswelt der Arien schließen sich die geistlichen Solokantaten (Kreuzstabkantate!) an; von den Chören aus suchen wir den Weg zur großen Messe in H-Moll. Der Meister legt den alten liturgischen Text noch einmal im Ewigkeitssinne aus; Beethoven hat ihn später aus menschlicher Not und Hoffnung gestaltet. Bei Bach ist das „Kyrie" in seiner Doppelprägung wirklich wie ein Wallen der ganzen Erdenmenschheit, die der Erlösung harrt; das „Credo" ein tätiges Eins-Sein mit den tiefsten Wahrheiten des Glaubens. Im „Et incarnatus" steigt die Himmelskraft wesenhaft auf die Erde herab; das Leiden des „Crucifixus" ist wirklich eine Weltentatsache, nicht minder der Jubelruf des „Et resurrexit". Das „Sanctus" wird zum

Gipfel des Ganzen: wir vernehmen den wogenden Wechselgesang der himmlischen Chöre. Kein größerer Gegensatz dazu als die handfeste, wachbewußte Erdenhaftigkeit des Händelschen „Alleluja" aus dem Messias!

Die sechs Motetten, die Bach hinterlassen hat, schließen wir zweckmäßig hier an; „Jesu meine Freude" hat von jeher als Vorbild und Muster gegolten. Es ist eine Motette, die in den Rahmen der verschieden gesetzten Choralstrophen freie mehrstimmige Sätze stellt. In letzteren legt Bach mit tiefster Eindringlichkeit den objektiven Kern der religiösen Wahrheit aus; die Anwendung auf das persönliche Glaubensleben des Christen geben die Choralstrophen. Hier ist der wahre Ausgleich der Parteiungen seiner Zeit, der Orthodoxie und des Pietismus, erreicht.

Das Bild Bachs wäre unvollständig, wollten wir es nur von Cembalo und Orgel oder von der Chormusik her zeichnen. Als Geiger ist er zuerst angestellt worden; bis in sein Alter spielte er die Violine „rein und durchdringend" und im Ensemble besonders gern die Bratsche. — Die deutsche Überlieferung des Geigenspiels ist ihm vertraut — das erweisen die Sonaten für Violine (und Violoncello) allein. Wie er sich die italienische Art zu eigen macht, zeigt die vor einem Jahrzehnt aufgefundene Sonate G-Dur für Violine und Generalbaß. Wie er sie in die strenge Stimmigkeit deutscher Kontrapunktik einschmilzt, erweisen danach die wohlbekannten sechs Violinsonaten, denen sich solche für Flöte und für Gambe anreihen. Die Krone der dreistimmigen Kammermusik ist die Triosonate aus dem Friedrich dem Großen dargebrachten „Musikalischen Opfer". Im italienischen Stil sind auch die Klavier- und Violinkonzerte, das Doppel- und das Tripelkonzert. Wie Bach diese Gattung in seinem Schaffen verwandelt, erkennen wir an den sechs „Brandenburgischen Konzerten". Das zweite, vierte und fünfte stellen nach italienischem Vorbild ein Concertino gegen das Tutti. Aber die Besetzung wechselt, Bläser sind einbezogen. Im ersten Konzert stellt Bach den Streichern einen Bläserchor, im dritten drei dreistimmige Streicherchöre, im sechsten zwei tiefe Streichergruppen einander gegenüber. In ihrer Anlage zeigen die Werke den zur höchsten musikalischen Freiheit entwickelten Formgedanken des Konzerts, wie ihn Schweitzer (S. 377) eindringlich schildert. — Die französische Art des Geigens erkennen wir bereits an einigen Tanzsätzen der Suiten für Violine allein. Ihre reinste Ausprägung erhält sie in Bachs prächtigen vier Orchestersuiten, den heitersten und weltfröhlichsten Werken des ernsten Bach.

Viel wäre über den Lehrer und Hausvater zu sagen. Doch sei einzig auf die heiter-volkstümliche Kaffeekantate und die Bauernkantate (vgl. den Faksimiledruck vorn), sowie das vor Jahren aufgefundene Hochzeitsquodlibet hingewiesen, das ein wahrer Volksliedspiegel ist. Bach, der Meister der höchsten Kunst, weiß auch um ihre Verwurzelung in Volkstum und Volkslied.

Das äußere Bild Bachs ist uns mehrfach (vgl. Bach-Jb. 1914) in guter Wiedergabe erhalten. Das innere Bild seines Wesens gab der Meister selbst durch das musikalische Symbol seines Namens B—A—C—H, das er als erster entdeckte. An entscheidender Stelle prägte er es der „Kunst der Fuge", dem Gipfel und Abschluß seines Schaffens ein. (Geschichte und Ergebnis der Wiedergewinnung dieses Werkes lese man in meiner „Geschichte der Fuge" S. 122 nach.) Inmitten der letzten Fuge, in der Bach als drittes Thema jenes musikalische Symbol einführte, endet der Notentext. Wir lesen, von der Hand Ph. E. Bachs geschrieben: „NB über dieser Fuge, wo der Name Bach im Kontrasubjekt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben".

Händel wurde der deutschen Hausmusik zuerst vertraut durch die Werke für Cembalo und die Kammermusik. Das Cembalo wird in England Harpsichord, in seiner kleineren Kastenform Virginal (italienisch Spinetta) genannt. Die Drucke der Klaviermusik aus Händels eigener Zeit geben mit Ausnahme der von 1720 kein einwandfreies Bild. Um so erfreulicher ist der neu aufgefundene und in der Ed. Schott neuherausgegebene Vorrat an Stücken aus der Sammlung Aylesford. Er gibt uns zugleich Einblick in Händels klavierpädagogische Tätigkeit. Neben den kleinen Einfallsübungen der nach Tonarten geordneten Menuette stehen die Gestaltungsübungen kleiner zweistimmiger Fugen, die etwa Bachs Inventionen entsprechen.

Hier wären nun, wie bei Bach, die Suiten und Variationen und Fugen einzureihen, die in den Neuausgaben der Editionen Peters und Breitkopf leicht erreichbar und wohlbekannt sind. An den Suiten erkennen wir im Vergleich zu Bach das Anderssein. Nirgendwo, auch in der Allemande nicht, ist die klare Gruppierung der Form durch stimmiges Weben verschleiert. Die kleinen Entwicklungsmotive sind nur auf den Klang aufgesetzt: Händel figuriert harmonisch, Bach melodisch. — In den Variationen geht Händel von einfachen, eingängigen Themen aus. Die Fugen aber sind wie aus dem Stegreif entstanden; sie haben nie mehr als vier Stimmen, und auch diese sind nie ganz verbindlich durchgehalten. Nach großen Zwischenspielen wird das Thema nicht organisch und wohlvorbereitet, sondern überraschend wieder eingeführt. Aber die Themen sind lebendig und sprechend; und die freie Art der Durchführung ergötzt (nach Worten Mattheſons) den Zuhörer und hält Komponisten und Spieler warm.

Nun geht es — wieder in der Sammlung Aylesford — weiter zu Sonaten- und Konzertformen italienischer Art oder zu jenen genialen Stücken für zweimanualiges Cembalo (Nr. 35—38) und zu dem großen Variationswerk der Chaconne (Nr. 15). Als Ziel des Ganzen mag schließlich das Spiel der großen Opern- und Oratorienouvertüren des Meisters gelten,

wie ſie Händels Schüler W. Babell für Cembalo bearbeitet hat (G. A. Bd. 48). Wenn irgendwo, dann haben wir hier ein Zeugnis für Händels eigenes Spiel.

Doch wiſſen wir auch bei den Orgelkonzerten, daß Händel ſie für ſich ſelbſt geſchrieben hat. Was er zu den rieſigen Skizzen im Spielen noch hinzutat, ahnen wir freilich nicht. Über eines aber iſt kein Zweifel: Händels Orgelſpiel war ganz „manualiter", ohne Pedal; es entſtammte dem Cembalo. — Die Orgelkonzerte entſtanden zudem nicht für die Kirche; in den Zwiſchenakten ſeiner Oratorien pflegte er frei auf der Orgel zu fantaſieren. Das Orcheſter hatte nur das Gerippe und die Ritornelle eines jeden Satzes ausgeſchrieben erhalten; die Soli ſpielte er aus dem Stegreif.

Wer Händel hörte, rühmte die unbegrenzte Erfindungskraft und die Fülle der Empfindungen. Gab er ein Orgelkonzert — ſo berichtet ein Zeitgenoſſe —, ſo leitete er es gewöhnlich ein mit einem freien Präludium, das ſich mit ſeiner langſamen und feierlichen Folge recht in das Ohr einſtahl. Dazu war die Harmonie dicht gewebt und ſo voll wie möglich, die einzelnen Perioden erſtaunlich kunſtvoll miteinander verbunden; und dennoch blieb das Ganze völlig verſtändlich und hatte den Anſchein großer Einfachheit. „Einem ſolchen Präludium folgte dann das Concerto ſelbſt, welches er mit einem Grade von Geiſt und mutiger Sicherheit ausführte, daß ihm nie einer gleichzukommen ſich vermaß." Erſtaunlich war die Wirkung; die Hörer klatſchten laut Beifall; manch einer war zum Oratorium nur gekommen, um Händels Spiel zu hören!

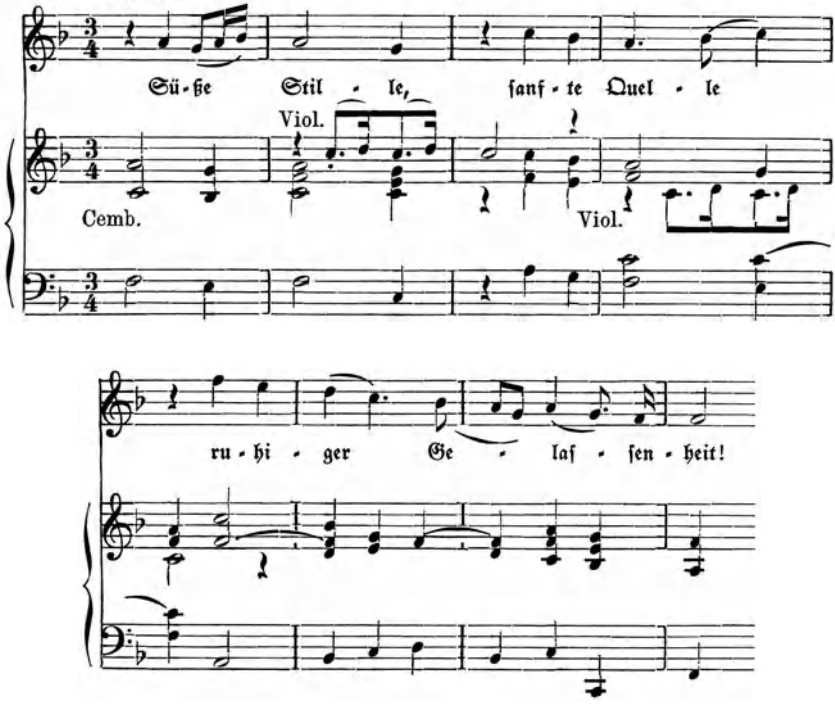
Worauf es ihm (im Gegenſatz zu Bach) ankam, faſſen wir in dieſen Werken, in der vertrauten Kammermuſik der Solo- und Trioſonate, und vor allem in den zwölf „Concerti groſſi" für Orcheſter aufs genaueſte: auf die Fülle und Unmittelbarkeit der Gedanken und ihre Auswirkung im Gefüge des einzelnen Satzes. Großzügiger Empfindungsausdruck iſt der Nerv dieſer Muſik. So muß ſie auch geſpielt werden, ohne alle ſinfoniſche Überbetonung und Abtönung. — Zwei große Freiluft-Suitenmuſiken, die Waſſermuſik und die Feuerwerksmuſik, und zwei doppelchörige Konzerte, die man allzu ſelten hört, lehren uns das Letzte zum Verſtehen: Muſik, die draußen im Freien klingen und wirken ſoll, muß breite Flächen und einen langen Atem haben. Beides hat Händels Muſik!

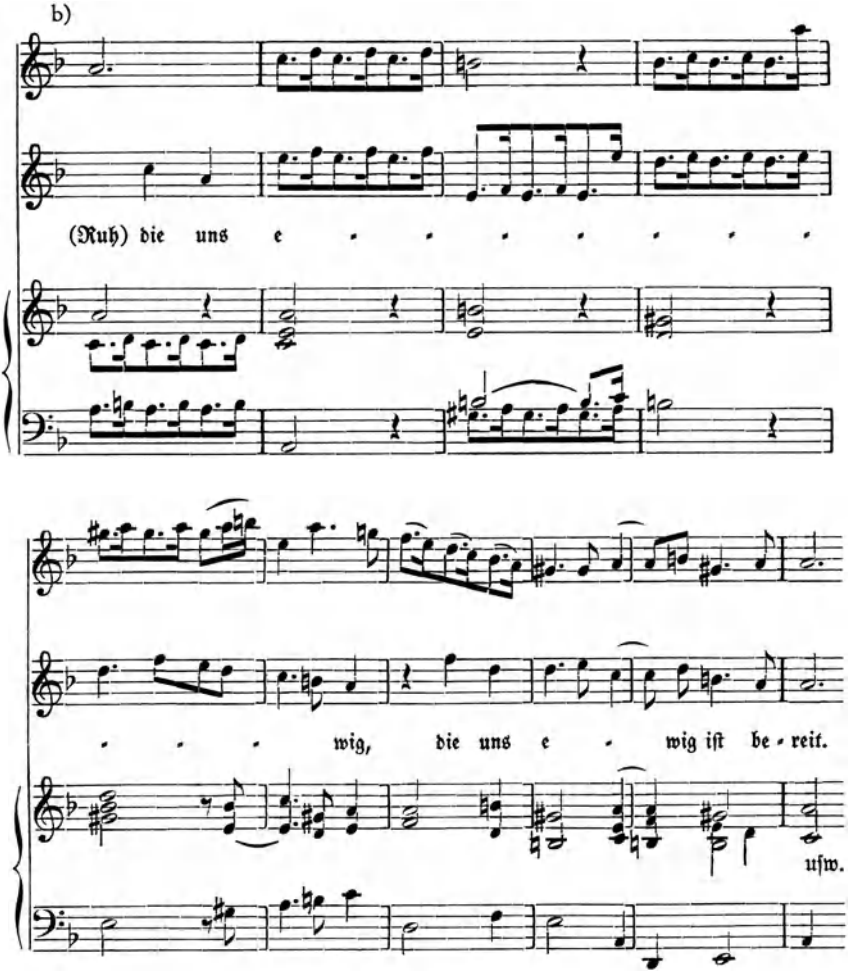
Den Zugang zu den Vokalwerken bahnen am beſten die neun „deutſchen Arien" (Ed. Breitkopf). Wie hier, angeregt durch die einfach-ſchönen Dichtungen des Hamburgers Brockes, die Grundempfindung in Thema und Tonart angeſchlagen, fortgeführt und im Mittelteil abgewandelt wird, iſt ſchlechthin vorbildlich. Die Dreiſtimmigkeit weiſt hinüber zum Kammerduett; aus ſinnvoller Aneinanderreihung ſolcher Arien aber ſetzt ſich die Opernform Händels zuſammen. Und auf dem Widerſpiel von Einzel- und Allgemeinempfindung in Solo und Chor, die beide aus dem gleichen Vorrat an Aus-

drucksthemen geſtaltet werden, beruht ſchließlich das Oratorium. — Ein Beiſpiel für viele: die vierte unſerer Arien (a) ſchafft in Melodik und Rhythmus den Ausdruck jener heiteren Gelaſſenheit, der wir u. a. im Schlußchor von „Acis und Galathea" begegnen. Und die Abwandlung des Mittelteils (b) gibt jene Färbung der Empfindung, die in der ſchönſten Arie des Meſſias „Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt", ebenfalls im Mittelteil, ähnlich wiederkehrt.

Der tragende Grund der Arie iſt das ausdrucksvolle Kopfthema, das in der überlieferten dreiteiligen Da-capo-Form ausgeſponnen und abgewandelt wird. Die Geſamtform der Oper aber beruht auf der dramatiſch ſinnvollen Folge der Affekte, alſo der Arien. Erſt in der Gegenwart haben wir durch Aberts und Steglichs Forſchungen erkennen gelernt, daß die gegen- und zueinander geſtellten Affekte der Arien in muſikaliſch-architektoniſcher Hinſicht genau aufeinander abgeſtimmt ſind, daß Melodik und Tonartfolge der Arien in ihrer Anordnung genau dem im Text verdichteten dramatiſchen Geſchehen entſprechen. Für die Einzelheiten ſei auf Steglichs Analyſe der „Rodelinde" (Z. f. Muſ. Wiſſ. 1921) und meine Erörterung der Geſamtform von „Otto und Theophano" (Händel, S. 108 ff.) verwieſen.

a) Larghetto





In den ſpäteren Opern Händels kommt ein weiteres Element der muſikaliſch-dramatiſchen Geſtaltung immer ſtärker zur Geltung: das begleitete Rezitativ. Zwiſchen Secco-Rezitativ und Arie ſteht es in der Mitte, trägt Züge des einen (Fortgang der Handlung) wie des andern (Zuſtand des Gefühls) an ſich und nähert ſich bald dem einen, bald dem andern Pol, um ſie ſchließlich ganz zur dramatiſchen Szene zu verſchmelzen. — Hierdurch bahnte ſich Händel den Weg in die Freiheit muſikdramatiſchen Geſtaltens. Die große Todesſzene des Bajazet im „Tamerlan" (Kl. A., S. 179 ff.) gemahnt an Gluck voraus; Orlandos Raſerei (Händel, S. 118, nach Moſers

Verdeutschung) läßt gar an Mozart denken. Ein Schritt weiter — und die Form der alten Oper war zertrümmert. Aber Händel tat den Schritt nicht. Ihm genügte es, daß er sie textlich und musikalisch aus überkommenem Geleise in eine Höhe gehoben hatte, in der menschliches Schicksal zum Sinnbild ward. In dieser alternden Gattung konnte höchstens Form und Inhalt noch aufgelockert werden. Das versucht Händel etwa mit dem heiter-fantastischen Stoff des „Xerxes" und mit der Tanz- und Choroper „Alcina". Dann aber wendet er sich vom Operntheater ab und beschreitet folgerichtig und beharrlich den Weg des Oratoriums.

Die Vorarbeiten waren längst geschehen: Händel hatte nach dem Vorbild des letzten großen englischen Komponisten Purcell Anthems (Chorpsalmen) komponiert, in Esther, Acis und Galathea, Deborah, Athalia tastend die neue Form versucht, in Kantaten wie der genialen kleinen Cäcilienode und dem großen „Alexanderfest" die Macht der Musik verherrlicht. Nun ging er, von dem Mißerfolg des „Saul" und des „Israel in Ägypten" nicht entmutigt, an die Vertonung seines „Messias" (1741). Mit ihm und dem bald darauf entstandenen „Samson" hatte Händels Oratorium über die Oper gesiegt. Nach neuen Schwierigkeiten brachte der völkisch-politische Anlaß und Erfolg des „Festoratoriums" (1746) und des „Judas Makkabäus" (1747) Ruhm und Volkstümlichkeit. Die Aufführungen konnten nun ohne gesellschaftliche Beschränkung allen zugänglich gemacht werden; Händel hatte, wie er es wollte, das englische Volk zu edler und ernster Musik erzogen. — 1744 bereits war das antike Heldendrama des „Herakles" entstanden; in der „Theodora", einem Stoff aus der Märtyrergeschichte, schuf Händel 1749 sein nächst dem „Messias" schönstes christliches Oratorium.

Im „Messias" hat die Frömmigkeit des freien, nicht kirchengebundenen Christenmenschen ihren ersten und entscheidenden Ausdruck gefunden. Das Werk beschränkt sich nicht auf die Darstellung der geschichtlichen Einmaligkeit des Lebens Jesu, sondern umfaßt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Christentums in gewaltiger Schau. Die Musik wird zur Künderin des Ewigen in Welt und Mensch.

Auch in anderen Oratorien werden Weltenmächte, Völker und Zeiten gegeneinander geführt. Der sinnfällige Ausdruck dafür ist die neue Bedeutung des Chors. — In der „Theodora" stehen die heiter-festlichen Chöre der heidnischen Römer gegen die ernsten strengen Gesänge der christlichen Gemeinde. Im „Israel" sind die weltgeschichtlichen Tatsachen in großen Chorbildern aneinandergereiht; in „Judas Makkabäus" steht das Schicksal eines Volkes: Kampf, Unterliegen und endlicher Sieg im Mittelpunkt. Im „Herakles" dagegen, den Händel ein „musikalisches Drama" nennt, ist der Chor kaum mithandelnd. Aber gerade hier führt der Meister ihn im Sinne der Antike betrachtend als Volkes- und Schicksalsstimme ein. Die Chöre sind

von großartiger klassischer Einfachheit. Zu Anfang die ernste Mahnung des „Verzage nicht", später der Chor, der die Schrecken der Eifersucht schildert, und der andere auf des Eros allgewaltige Macht, endlich die ergreifende Totenklage nach Herakles Ende. Das weist über alle geschichtliche Bedingtheit des Werkes heraus in eine neue Zukunft der deutschen Chormusik!

So verstehen wir nun am Ende der Überschau auch das ganz verschiedene Fortleben der Werke beider Großmeister nach ihrem Tode. Händels Werke wirkten weiter, zuerst in England, dann in Deutschland, wo sie eine Generation später ein öffentliches Musikleben schaffen halfen. Händels Persönlichkeit wurde schon 1760 durch eine Lebensbeschreibung verewigt. Der Klassik wie der Romantik war er Lehrmeister, wenn auch nur in wenigen, immer wieder aufgeführten Werken.

Bach trat bis 1830 völlig hinter Händel zurück. Dann war, vor allem dank K. F. Zelters Arbeit in der Berliner Singakademie, auch seine Zeit gekommen. Die junge deutsche Musikwissenschaft bahnte in echter Gemeinschaftsarbeit mit ihren Gesamtausgaben und großen Biographien den Weg zum umfassenden Verstehen beider Meister in ihrer Einzigartigkeit. Hier aber zeigt sich, daß das Thema „Bach und Händel" unerschöpflich ist. Unser Jahrhundert brachte ein immer tieferes Verstehen der in den Werken Bachs wirkenden schöpferischen Kräfte – bis hin zur Deutung der großen Spätwerke, der „Kunst der Fuge" und des „Musikalischen Opfers".

Von Händel wurden uns in vorbildlichen Aufführungen die meisten der Oratorien, in jüngster Vergangenheit eine Reihe von Opern und in der Gegenwart das Festoratorium aufs neue gewonnen. Rückschauend wissen wir, daß wir damit auf dem rechten Wege sind: daß Bachs Werke, um unter uns fortzeugend weiterzuleben, des Studiums und immer neuer Versenkung, Händels Werke aber, um unter uns menschenbildend weiterzuwirken, musterhafter Aufführungen bedürfen.

An der Gleichzeitigkeit und Verschiedenheit der beiden Meister am Ende einer großen Zeit der deutschen Tonkunst lernen wir noch einmal die gewaltige Spannweite der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts kennen und verstehen. Mit ihrem Tode ist sie zu Ende.

Bach; gr. Biogr.: Spitta, Schweitzer, Steglich, Moser; kl. Biogr.: Forkel (Bärenreiter), Gurlitt (Furche-Verlag); Korte (Schriften der NS.-Kulturgem.); Müller-Blattau (Reclam) u. a. m. G. A. d. Bach-Ges., prakt. Ausg. d. N. Bach-Ges., Bach-Jb. – Händel; gr. Biogr.: Chrysander (Breitkopf), Müller-Blattau (Athenaion); kl. Biogr.: Steglich (Breitkopf), Schrader (Reclam); G. A. (Chrysander), Nachträge u. a. Aylesforder Stücke (Ed. Schott), dt. Arien (Br. u. H.); Händel-Jb.

Beispiele: Sch. 283/85, 278–280.

Bilder: MiB. S. 255–266.

Die Muſik der Goethezeit

Die Altersfolgen der Komponiſten

Am 28. Auguſt 1749 war Goethe geboren worden. Am 28. Juli 1750 ſtarb Bach. Deutlicher als anderswo in der Geſchichte der deutſchen Muſik ſetzen ſich hier zwei Zeitalter gegeneinander ab. In Bach gipfelt und endet die Muſik des deutſchen Barock; mit Goethe beginnt die Zeit, welche wir als deutſche Klaſſik und Romantik zu bezeichnen gewöhnt ſind. Mit Abſicht iſt hier der in der Geſchichte der Dichtung geprägte Begriff der Goethezeit übernommen. Denn dieſe Zeit von 1750 bis etwa 1830 umfaßt die Geſamtheit der klaſſiſch-romantiſchen Zeit, aber dazu noch ihren unmittelbaren Auftakt, den muſikaliſchen Sturm und Drang und ihre mittelbare Vorausſetzung, die muſikaliſche Aufklärung. Dies Ganze in entwicklungsgeſchichtlicher Zuſammengehörigkeit zu ſehen, hat man bisher nicht verſucht. Das lag daran, daß die „aus Rokoko und Sturm und Drang widerſtrebend zuſammengeſetzte Frühzeit" (Moſer) auch heute noch nicht völlig erforſcht iſt. Man hat ſie als „Übergangszeit" bezeichnet und nicht beſonders beachtet. Und doch birgt gerade ſie alle Keime jener Muſikübung und Muſikauffaſſung noch ungetrennt, die wir dann als „klaſſiſch" und „romantiſch" zu bezeichnen, auseinanderzufalten und einander entgegenzuſetzen gewohnt ſind. Gelingt es, dieſe herauszuarbeiten, ſo erfaſſen wir damit die Einheit, die dem ganzen Zeitraum zugrunde liegt — jene Einheit, die wir, nach dem Vorbild der Dichtungsgeſchichte, in der Perſönlichkeit Goethes verkörpert ſehen.

Das Jahr 1750 iſt als Todesjahr Bachs mit Recht von einem Zeitgenoſſen als die große Kataſtrophe der Muſik bezeichnet worden. Die gewaltige Weite und Kraft der Spannung zwiſchen hoher Kunſt und einfach volkstümlicher Muſik, die Leben und Größe der deutſchen Barockmuſik ausmachte, war aufgebraucht. Unüberbrückbar ſchien die Kluft zwiſchen Alt und Neu zu ſein. — Doch war ja ſchon Händels Muſik anders. Seine Werke,

die keimhaft neue Züge der Entwicklung trugen, überdauerten seinen Tod. Darum gilt es, den Blick auch für die Möglichkeiten des Übergangs und der Verwandlung zu schärfen. Gerade das Jahr 1750 in seiner Schichtung der Altersfolgen gibt dafür den Ansatzpunkt und zugleich die Entsprechung zur Geschichte der deutschen Dichtung.

Aus der Generation Bachs und Händels ragen noch zwei führende Persönlichkeiten in diese Zeit hinein. Da ist zuerst Johann Mattheson (gest. 1764), Händels Freund und Berater in der Hamburger Zeit. Seine Schriften, vor allem sein Hauptwerk, der „Vollkommene Kapellmeister" (1739), das noch Goethe gelesen hat, mit dem vorausgeschickten „Kern melodischer Wissenschaft" (1737), beschreiben und begründen einleuchtend das Ineinander alter und neuer Elemente in der Musikübung und der Musikauffassung. Als „Schriftgelehrten mit Zopf und Schwert" schildert ihn W. H. Riehl in seinen musikalischen Charakterköpfen". Er rühmt ihm „wunderbare Frische und Fülle" und einen „reichen Schatz eigener tiefsinniger Gedanken" nach und zieht schließlich den Vergleich mit Lessing.

Schon in dem „Neu-eröffneten Orchester" (1713) tritt Mattheson, 55 Jahre vor dem Erscheinen der „Hamburgischen Dramaturgie", kräftig für ein deutsches Nationalbewußtsein in der Kunst ein. Im gleichen Werk (Auszug bei J. Schlosser „Alte Musikinstrumente") beschreibt er den Instrumentenvorrat der Zeit und stellt das alte, seinem Ende zuneigende Klangideal der Trompeten und Posaunen, des Zinken, der Blockflöte und der Oboe, der Gambe und der Laute gegen das neue, das Violine und Violoncello, Waldhorn und Querflöte verkörpern. In der Critica musica (1722), der ersten deutschen fristmäßig erscheinenden Monatsschrift, gibt er die erste, musterhafte Werkkritik an Händels Johannespassion. Im „Vollkommenen Kapellmeister" errichtet er den Grundbau einer echten Wissenschaft von der Musik. Die Musik als „Zuchtlehre", ihre politische Bedeutung (nach griechischem Vorbild), ihr Ansetzen in der Familie als der kleinsten Keimzelle des völkischen Organismus, die Aufmunterung der Künstler im Vaterlande — das sind Gedanken, die stärker fortwirkten als Mattheſons zeitgebundene Melodie- oder Affektenlehre. 1749 schlägt er im „Mithridat" eine kräftige Klinge für die Musik gegen den italienischen Maler und Musikverächter Salvator Rosa. Da fordert unser Mattheson Gelehrte und Musiker auf, die wichtigsten deutschen Nationallieder zu sammeln, und schildert am Beispiel des Kampfliedes „Wilhelmus von Nassaue" den großen politischen und musikalischen Nutzen einer solchen Volksliedsammlung mit beredten Worten. Das war rund dreißig Jahre, ehe das Wort „Volkslied" von Herder geprägt wurde. — Die Erneuerung der Kirchenmusik, der Verfall des musikalischen Theaters, für dessen veredelnde und bildende Aufgabe er dennoch eintritt, sind die Grundthemen anderer Werke, vor allem des „Musikalischen

Patrioten". Die Herrschaft auf musikalisch-dramatischem Gebiet haben einstweilen die Oratorien und Passionen. Aus ihnen kann und wird die Erneuerung kommen!

In einer „Musikalischen Ehrenpforte" unternimmt Mattheson 1740 den Versuch, die Lebensbeschreibungen der tüchtigsten Kapellmeister, Komponisten und Musikgelehrten zu sammeln. Jeder, den Mattheson aufforderte, sollte sein Leben selbst beschreiben. Bach und Händel taten es nicht; ihr Zeitgenosse aber, der „preiswürdige" Telemann, lieferte einen „umständlichen, eigenhändig und ordentlich verfertigten Aufsatz", das Musterbeispiel der Lebensgeschichte eines deutschen Musikers aus eigener Hand.

G. Ph. Telemann ist als Sproß einer lutherischen Pastorenfamilie zu Magdeburg 1681 geboren. Gestorben ist er erst 1767. Und gerade die Werke seiner Greisenjahre (z. B. die Solokantate „Ino" zu Ramlers Text, 1767) werden von den Jüngeren als vorbildlich geschätzt und nachgeahmt. Nicht nur jene Beschreibung seines Lebens, sondern auch der Lebenslauf selbst darf als Muster gelten. In der Musik lernt er das meiste selbst durch Nacharbeiten; für die deutsche Dichtung hat er seit seinen Knabenjahren viel Sinn. Doch die Musik wird ihm verboten. Da greift, wie bei Schütz, immer wieder das Schicksal ein. Mit Musikverbot kommt er 13jährig nach Zellerfeld auf die Schule; ein Fest der Bergleute entlarvt ihn als Komponisten und Orchesterleiter. Auf dem Gymnasium in Hildesheim arbeitet er täglich nach den besten Vorbildern des 17. Jahrhunderts Vokal- und Instrumentalmusik. Mit allen gangbaren Instrumenten des Orchesters macht er sich vertraut. Die Hofkapellen zu Hannover und zu Braunschweig, die er „bei besondern Festen, bei allen Messen, und sonst mehrmals" aufsucht, geben ihm Gelegenheit, den französischen und den italienschen Stil „näher kennen und unterscheiden zu lernen". Dann geht er 1701 nach Leipzig mit dem festen Vorsatz, die Rechte zu studieren. Alle Musikhandschriften sind im Koffer verschlossen. Durch Zufall werden sie entdeckt, ein Kirchenstück in der Thomaskirche aufgeführt. Nun endlich ist Telemann entschlossen, sich ganz der Musik zu widmen; auch die Mutter willigt nun ein.

Sein Lebensweg kreuzt den Bachs und Händels. Auf der Reise nach Leipzig hat Telemann in Halle den jungen Händel kennengelernt. Er bleibt mit ihm in Verbindung; sie schreiben sich, senden sich ihre Kompositionen und kritisieren sich gegenseitig in der Bildung der Melodien. — In Leipzig ist Kuhnau noch Thomaskantor. Telemann, der junge Student, ist beauftragt, für die gleiche Kirche Kantaten zu schreiben. Noch mehr: als er 1704 Organist und Kapellmeister an der Neuen Kirche wird, sichert man ihm verblümt die Nachfolge Kuhnaus zu. — Aber Telemann ist nicht nur auf Kirchenmusik erpicht. Mit den Studenten gründet er ein Collegium musicum; er ver-

ſchafft ſich ſogar die Leitung der Oper. Und nun laufen, wie Kuhnau bitterlich klagt, die Studenten aus dem Kirchenchor und „helfen den Operiſten".

1704 wird Telemann Kapellmeiſter des Grafen Erdmann von Promnitz in Sorau, 1708 kommt er an den Eiſenacher Hof. Wir hören zunächſt, daß Telemann eifrig Suiten (Ouvertüren) im franzöſiſchen Stil komponiert und daß er daneben das gänzlich andersartige Element der polniſchen und mähriſchen Volksmuſik benutzt, um ſeiner Erfindung friſches Blut zuzuführen. Aber auch in der Eiſenacher Kapelle wird vorbildliche Orcheſtermuſik nach franzöſiſchem Muſter gemacht. Durch den Eiſenacher Organiſten Johann Bernhard Bach tritt Telemann in Verbindung mit Johann Sebaſtian Bach, der in Weimar wirkt, und wird Pate Philipp Emanuels, der nachmals ſein Nachfolger in Hamburg werden ſollte. Eine herzliche Freundſchaft verbindet weiterhin beide Familien.

1712 verläßt Telemann den Hofdienſt und wird Kirchenkapellmeiſter in Frankfurt a. M. Durch die Stellung eines Hausverwalters bei der „hochadligen Geſellſchaft Frauenſtein" und Rechnungsführers ihrer Geſelligkeit war er feſt im Leben der Reichsſtadt verankert, zumal er 1714 eine Frankfurter Bürgerstochter heiratete.

Nun geht es an das Ausproben neuer Formen. Er richtet ein großes „Collegium muſicum" ein, das von Michaelis bis Oſtern, wöchentlich einmal, im Hauſe Frauenſtein gehalten wird. Das „wöchentliche große Konzert im Frauenſtein" iſt der erſte Keim eines öffentlichen Konzertweſens. Außerdem beginnt nun Telemann die Kompoſition von Kirchenkantaten auf Texte Erdmann Neumeiſters. Oratorien Telemanns, beſonders eines auf den Text von Brockes, werden mehrfach mit Erlaubnis der Stadt „im öffentlichen Gotteshaus" aufgeführt. Die Kirchentüren waren, wie Telemann ſelbſt erzählt, dabei mit Wachen beſetzt, die „keinen hinein ließen, der nicht mit einem gedruckten Exemplar der Paſſion erſchien".

1721 verließ Telemann Frankfurt; man hatte ihn nach Hamburg als Kapellmeiſter und Kantor am Johanneum berufen. Als im folgenden Jahre Kuhnau in Leipzig ſtarb, ſollte wiederum Telemann ſein Nachfolger werden. Seine Ablehnung machte erſt Graupnern, dann Bach den Weg frei. 1729 hätte er nach Rußland gehen ſollen, um eine deutſche Kapelle zu errichten. „Hamburgs Annehmlichkeit aber und der Vorſatz nach vorhergegangenem viermaligem Rücken endlich ſtille zu ſitzen, überwogen die Begierde nach einer außerordentlichen Ehre."

In Hamburg bleibt Telemann bis zu ſeinem Lebensende. Schier unüberſehbar iſt, was er an Werken hier ſchuf: die Kammermuſik, die Oratorien, Kantaten und Gelegenheitsmuſiken und endlich die Opern. Was hat er damit für die deutſche Muſik getan? Er hat Deutſchland eine der erſten komiſchen Opern geſchenkt, jenes Intermezzo „Pimpinone oder die ungleiche Heirat",

das 1937 im „Erbe deutscher Musik" neu herausgegeben wurde. Es war nach italienischem Vorbild geschaffen, gewiß; und ein Jahr vorher hatte er zu französischen komischen Balletten Musik im französischen Stil geschrieben. Italienisch ist auch der Inhalt: ein Alter wird von seinem Kammermädchen so lange umgirrt, bis er sie heiratet und die Magd nun Herrin wird (wie später in Pergolesis „Serva padrona"). Hier bei Telemann erleben wir im Schlußakt (anders als bei Pergolese) noch diese Herrschaft der Vespetta. Und das Schlußduett setzt — unvermutet — beide Personen musikalisch scharf gegeneinander ab. Damit ist der Keim zum deutschen dramatischen Ensemble gegeben! — Deutscher Humor steckt auch in Telemanns Liedern. Wie die „Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen" zugleich in das Aussetzen des bezifferten Basses einführen, ist schlechthin meisterhaft.

Neben die Opern treten große Oratorien und dramatische Kantaten. Nicht der großangelegte „Tag des Gerichts", sondern die knappe Solokantate „Ino" auf Ramlers vielvertonten Meistertext (DdT. 28) ist der Höhepunkt des Lebenswerkes, den der Meister als Achtzigjähriger erreicht. — Ein vollendetes musikalisches Drama im kleinen ist geschaffen. Nicht in den Arien steckt der Hauptwert; die zukunftweisende Tiefe des Ausdrucks wird durch eindringliche Behandlung der Sprache und wagemutige Harmonik in den begleiteten Rezitativen erreicht.

Bleibt noch die Fülle der Instrumentalmusik. Das Flötenquartett E-Moll, ein Musterbeispiel französischen Stils (Nagels Archiv), die Klavier-Fantasien im italienischen und französischen, die kleinen Fugen im deutschen Stil (Bärenreiter), die polnischen Sonaten (ebenda), die programmatische Suite „Don Quichotte" und all die andern „französischen" Orchestersuiten (Verlag Vieweg), der große Denkmälerband der Tafelmusik (DdT. 61/62) mit seinem Verzeichnis der Bezieher aus ganz Deutschland — sie zeugen sämtlich nicht nur von Telemanns Können, sondern auch für seine Erfindungskraft. „Singen ist das Fundament der Musik in allen Dingen" — die singbare Melodie war, wie bei Mattheson, auch seiner Weisheit letzter Schluß und der Weg in ein neues Land der Tonkunst.

In einer merkwürdig dazwischengeschalteten Generation der um 1700 Geborenen wird diese singbare Melodie weitergepflegt. J. A. Hasse (1699 bis 1783) und K. H. Graun (1701—1759) sind ihre großen Meister. Aber bei ihnen verliert sie an Mark und Saft; Ph. E. Bach, einer aus der nächsten Generation, wirft Graun vor, daß er „sich meistenteils mit einer lieblichen Melodie begnügte". Das war der Einfluß der italienischen (neapolitanischen) Arienoper, welche durch Metastasios feingeschliffene Texte und die Kunst der welschen Sänger und Sängerinnen Deutschland beherrschte. Friedrich der Große war ihr eifrigster Verfechter, Hasse und Graun darum seine erklärten Lieblinge. Kein Wunder, daß beider Lebensweg

aus einer Organiſten- bzw. Muſikerfamilie über die Laufbahn des Opernſängers zum Kapellmeiſteramt und Komponiſtenruhm führte.

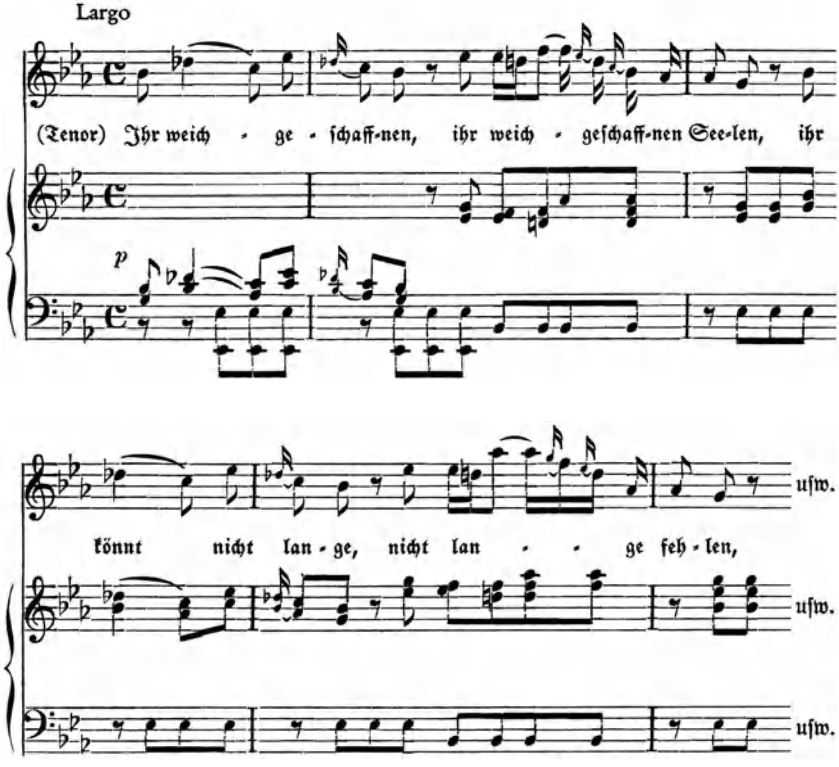
Haſſe, der Gatte der italieniſchen Sängerin Fauſtina Bordoni, wurde 1731 Hofkapellmeiſter in Dresden. Merkwürdiges Bild der deutſchen Geſchichte: Friedrich der Große rückt nach dem Siege von Keſſelsdorf in Dresden ein und läßt ſich am gleichen Abend noch im Hoftheater Haſſes „Arminio" vormuſizieren. Seinen Kapellmeiſter Graun aber ſchickt er, ſehr zur Trauer der preußiſchen Patrioten, nach Italien, um dort welſche Sänger zu verpflichten. Die deutſchen Sänger verachtete er ſo wie die deutſchen Dichter; „ich könnte ebenſo leicht erwarten, daß mir das Wiehern meines Pferdes Vergnügen machte"! Erſt Gertrud Eliſabeth Schmeling, nachherige Mara, hat ihn durch ihre Kunſt eines Beſſeren belehrt.

Dies alles trug dazu bei, eine nationale und volkstümliche deutſche Oper auf lange Jahre unmöglich zu machen. Denn dieſe höfiſche Oper war der Muſik nach italieniſch, der Kultur nach franzöſiſch. Weggefallen ſind die komiſchen Szenen; das Volk gilt dieſer vornehmen Geſellſchaft als Pöbel, deſſen Vorhandenſein man am beſten überſieht. Der Typus der Oper iſt zwar von unerhörter Einheitlichkeit und Geſchloſſenheit, aber eng begrenzt in ſeinem Weltbild — wie die Kultur, der er zugehörte. Als dieſe zuſammenbrach, hatte auch ſeine Stunde geſchlagen. Das Neue ſtieg von unten auf: aus dem volkstümlichen Singſpiel.

K. H. Graun mußte in ſeinen Opern überdies dem Geſchmack des Königs folgen. Der begehrte von ſeinem Kapellmeiſter des öftern, daß er ihm Opernarien zum zweiten Male mache, wenn die erſte Faſſung ihm nicht gefiel. So ging's, wie Zelter berichtet, mit der Arie „Misero pargoletto" in der Oper Demofoonte. Schließlich wurde die Arie aus Haſſes Kompoſition des gleichen Textes in die Graunſche Oper eingelegt! Später äußerte der König: „Die Arie (Grauns) möge ſich gefallen laſſen, wer da wolle, aber ſie ſei viel zu lang für die Situation. Ein Komponiſt müſſe ſich hüten, tief traurige Empfindungen über Maß auszuſpinnen. Das eigentliche Intereſſe an den Leidenſchaften beſtehe im Werden und Wachſen; die Ruhe ſei ihnen nicht eigen; man könne alle andern Fehler einer Muſik leichter ertragen als eine Traurigkeit, die nicht von der Stelle rücke." Mit feinem Gefühl hat hier der König die Vorzüge der Arien Haſſes bezeichnet, die in ſeinen Oratorien und Kirchenkompoſitionen (Sch. 310) einen faſt ſchwärmeriſchen Ausdruck und eine ungewohnte Gefühlstiefe erreichen.

Graun war im übrigen gut vaterländiſch geſinnt. Das erweiſen ſeine deutſchen Lieder und vor allem ſein Paſſionsoratorium auf Ramlers Text, der „Tod Jeſu" (1755), das ein ebenſo echter Ausdruck der religiöſen Stimmung ſeiner Zeit iſt, wie Bachs Matthäuspaſſion für die ſeinige. Die Handlung iſt geſpiegelt in der empfindſamen Seele, die Arien entſprechend ins Liebliche und Rüh-

rende gewendet. Aber die Akkompagnati ſind von echtem Ausdruck geſättigt, das Höchſte die ernſten und feierlichen Chöre (Sch. 308). Das deutſche Element iſt zwar nicht ſo auffallend wie bei ſeinem ſüddeutſchen Zeitgenoſſen Eberlin, in deſſen Paſſionsoratorium die ſüddeutſche Liedmelodik die italieniſche Schale zerſprengt. Aber der Anfang des erſten Rezitativs iſt doch bezeichnend genug. Kein Geringerer als der große König, der den „Tod Jeſu" aufrichtig ſchätzte, hat bemerkt, daß es deutlich die Weiſe des Kirchenliedes „Der lieben Sonne Licht und Pracht" aufnehme. So hat er dennoch auch dafür ein Ohr gehabt! Die Arie „Ihr weichgeſchaffnen Seelen" galt ihm als der Höhepunkt des Werkes. So ſtehe ihr Anfang hier als Muſterbeiſpiel der weichen und „rührenden" Ausdrucksthematik Grauns und ſeiner Altersfolge.



Friedrichs des Großen eigentlicher muſikaliſcher Berater und Lehrer war der Flötenvirtuoſe Johann Joachim Quantz (1697–1773). Daß der König ſelbſt gar nicht übel komponierte, zeigt die Geſamtausgabe ſeiner muſi-

kalischen Werke (das Adagio aus einer Flötensonate Sch. 307). Zelter berichtet in einer Gedenkrede auf Friedrich den Großen, daß Quantz „ein großer, starker, ernsthafter und rauher Mann" war. „Er unterrichtete seinen hohen Schüler streng und ließ ihm keine Fehler durch; ja er fuhr den König an, der immer willig war zu tun, was der Meister befahl . . . Aber Quantz war auch der vollkommenste Flötenspieler seiner Zeit und dabei ein fruchtbarer und trefflicher Komponist." In die Musikgeschichte eingegangen ist er nicht durch seine Kompositionen, sondern durch seinen „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen" (1752). In diesem grundlegenden Werk ist an entscheidender Wende die ganze Musikpraxis der Zeit — vom Standpunkt des Querflötenspielers — geschildert. Es gibt nicht nur eine Schule des Flötenspiels (1.—10. Hauptstück), sondern auch eine Vortragslehre (10.—16. Hauptstück) und anschließend (17. Hauptstück) einen klaren Überblick über das Orchesterspiel der damaligen Zeit, im abschließenden 18. Hauptstück endlich eine Lehre vom guten Geschmack in der Musik. Er schildert nach Nationen: erst den italienischen, dann den französischen, endlich den deutschen Geschmack in Gesang und Instrumentalspiel. Dies ist sein und seiner Generation Glaubensbekenntnis: „Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik mit gehöriger Beurteilung das Beste zu wählen weiß, so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Grenzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein, weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind, sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedlichen Orten Deutschlands, eingeführt worden ist und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern mißfällt."

Der englische Musikhistoriker Charles Burney, der in jener Zeit das Festland bereist, um die Musikzustände Italiens, Frankreichs und Deutschlands kennenzulernen, berichtet aus Berlin (3. Bd. seines Tagebuchs, deutsch 1773): „Von allen Tonmeistern, welche seit länger als 30 Jahren in preußischen Diensten standen, haben vielleicht nur zwei, nämlich C. Ph. E. Bach und Franz Benda, ganz allein den Mut gehabt, selbst Original zu sein; die übrigen sind Nachahmer." Das entscheidende Wort ist gefallen, die ersten „Originalgenies" einer neuen Altersfolge sind mit Namen genannt. Auch sie sah das Jahr 1750 bereits auf der ersten Höhe ihres Künstlertums. — Nun gilt es die Ursprünglichkeit der echten Kunst gegen die verständige und gelehrte Nachahmung. Das mit der Gabe selbständiger und unmittelbar schaffender Fantasie begnadete Genie, das aus innerstem Drang eigensten seelischen Gehalt ausspricht, hat nun das Wort.

Das bedeutet für die Musik endgültigen Bruch mit der Überlieferung. Die neue Generation musiziert aus dem inwendig Persönlichen, das heißt

für sie: aus dem natürlichen Gefühl heraus. Die Musik ist Ausdruck „des natürlichen Tones der Leidenschaft", ihr Endzweck Rührung des Hörers und Erweckung der ausgedrückten Empfindung.

Das ist nur möglich durch eine einfache, metrisch klar gegliederte, ausdrucksvolle Melodik, der Dreiklangsbildungen und weibliche Schlüsse das Gepräge geben. Die Harmonik ist entsprechend kunstlos, auf die Hauptfunktionen der Tonart beschränkt. Freilich erhalten dadurch dissonante Akkorde eine ganz neue, schneidende Ausdruckskraft. Der Verlauf der Melodie setzt an Stelle der alten Einheitlichkeit musikalischer Fortspinnung öfteren Stimmungswechsel, den die Stärkegebung noch unterstreicht. Die alte Terrassendynamik des flächigen „Laut" gegen „Leise", des „Tutti" gegen das „Solo" weicht der neuen Empfindungsdynamik des Ineinander der Stärkegrade und der schroffsten Kontrastierung. Das Crescendo als Ausdruck und Wirkung wird entdeckt.

Damit ist die Herrschaft der Orgel, des Cembalos und der alten ausdrucksarmen Blasinstrumente vorbei. Für die intime Aussprache des Gefühls bot sich das Clavichord, das in seiner kunstlosen Mechanik unmittelbare Einwirkung auf den Ton gestattet. „Wer nicht gern poltert, rast, stürmt, wessen Herz sich oft und gern in süßen Empfindungen ergießt, der geht am Flügel und Pianoforte vorbei und wählt ein Clavichord von Fritz, Späth oder Stein" (Schubart). Für starken und nachdrücklichen Ausdruck aber reichte es nicht aus. Da war zur rechten Zeit (Cristofori in Florenz, Marius in Paris, Schröter in Nordhausen werden als die ersten genannt) der Hammeranschlag für Tasteninstrumente erfunden worden. Gottfried Silbermanns Hammerflügel hatte schon Bach bei seinem Potsdamer Besuch erprobt; das Hammerklavier in Tafelform kam zwischen 1760 und 1770 auf. Der alte Name „Pianoforte" („Hammerflügel" und „Hammerklavier" sind Bildungen des 19. Jahrhunderts!) bezeichnet schon den Kern der Sache: nun wird der Ton modulationsfähig; Forte und Piano (und ihre Übergänge) sind „ohne Züge ... bloß durch den Druck der Faust in der möglichsten Schnelligkeit hervorzubringen" (Schubart).

Unter den Melodieinstrumenten erhalten die „singenden" Instrumente den Vorrang. Neben der Querflöte rückt die Geige zur Führerschaft auf. Auf ihr, dem persönlichsten Instrument, musiziert der Mensch sich selbst. Vom Klang der Violine und ihrer Familie ist die Orchester- und Kammermusik dieser ganzen Zeit getragen. Die alte Gambenfamilie lebt nur noch im Kontrabaß weiter.

Die Oboen und Fagotte des alten Orchesters bleiben zwar, aber in neuer solistischer Verwendung. Das eigentliche Ausdrucksinstrument dieser Gruppe aber wird die aus dem Volksgebrauch zwischen 1700 und 1750 ins Orchester aufsteigende Klarinette. In der Zeit von 1750–1780 setzt sie sich völlig

durch. Ähnliches gilt für die Waldhörner innerhalb der Blechblasinstrumente; von 1750 ab werden sie als Füll- und Melodieinstrumente im Orchester heimisch. Dies Orchester aber, sein Vortrag und die dafür neu entstehenden Werke sind Deutschlands eigenste Schöpfung.

Die Einteilung in landschaftlich verankerte Schulen ermöglicht die beste Überschau. In großer Entdeckerfreude hat Hugo Riemann die Bedeutung der Mannheimer Schule, deren Begründer Johann Stamitz schon 1757 stirbt, stark in den Vordergrund gerückt. Burneys Schilderung gibt ihm dazu das Recht: „Es sind wirklich mehr Solospieler und gute Komponisten in diesem als vielleicht in irgendeinem Orchester in Europa; es ist eine Armee von Generälen, gleich geschickt, einen Plan zu einer Schlacht zu entwerfen als darin zu fechten." Das also ist das erste: diese Orchestermusiker waren samt und sonders Komponisten, ihr unbestrittener Führer darin der sudetendeutsche Geiger Johann Stamitz (1717–1757). „Sein Genie", so berichtet Burney, „war sehr original, kühn und kraftvoll; Erfindung, Feuer und Kontrast in den geschwinden Sätzen, eine zärtliche, reizende und schmeichelnde Melodie in den langsamen, verbunden mit Scharfsinn und Reichtum in der Begleitung charakterisieren seine Werke; alle sind voll starken Ausdrucks, welchen der Enthusiasmus des Genius hervorgebracht und die Kultur verfeinert hat, ohne ihn zu unterdrücken." Dieser neue Stil (ein Adagio Sch. 305) bedingt auch den entsprechenden feurigen und seelenvollen Orchestervortrag, der so wirken muß, als ob das Werk von dem Orchester als einer Gesamtpersönlichkeit improvisiert werde. Auch sein Meister und zugleich der Erzieher dazu war Stamitz. Seine Generationsgenossen in Mannheim sind Fr. X. Richter (1709–1789) aus Deutschmähren und der Operndirektor Ignaz Holzbauer (1711–1783) aus Wien. Stil und Vortrag wirkten durch ganz Europa.

Die Abkunft dieser Meister zeigt, daß die gleichzeitige Wiener Schule mit Mannheim eng verbunden ist. In unserer Altersfolge ist es vor allem Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), der Musiklehrer der Kaiserin Maria Theresia, der auf dem Gebiet der Sinfonie und der Klaviermusik (Divertimenti) Entscheidendes geleistet hat. – Als Zwischenglied gleichsam schiebt sich eine schwäbisch-süddeutsche Schule ein, deren bekanntester Vertreter Leopold Mozart (1719–1787) ist. Nicht so sehr sein Schaffen als sein „Versuch einer gründlichen Violinschule" (Augsburg 1756) ist Zeugnis des sich wandelnden musikalischen Geschmacks.

Man hat in der bisherigen Forschung diesen Meistern gegenüber die norddeutschen „Originalgenies" ungebührlich vernachlässigt. Das Schlagwort von der „Berliner Schule", das wir endgültig aufgeben, hat den wahren Sachverhalt verdunkelt. Denn auch das Berliner Orchester hat in dieser Altersfolge seinen Stamitz, es ist der Deutschböhme Franz Benda (1709–1786), das

Haupt einer ganzen trefflichen Musikerfamilie (vier Brüder, zwei Söhne). An seinem Spiel wird vor allem der seelenvolle Vortrag des Adagio in den Sonaten gerühmt. Das Hauptzeugnis seines fruchtbar durch Generationen weiterwirkenden Unterrichts ist das Schulwerk der 40 Capricen, aufgebaut nach der Folge der Tonarten wie Bachs Wohltemperiertes Klavier.

Dem gleichen Musikerkreis um Friedrich den Großen gehört Ph. E. Bach (1714–1788), des Altmeisters zweiter Sohn, an. 1740 war er, nach kurzer Studienzeit in Frankfurt a. d. O., Kammercembalist des damaligen Kronprinzen und späteren Königs geworden; 1767 ging er von Berlin nach Hamburg als Nachfolger seines Paten Telemann. Dort hat ihn Burney besucht; er schildert seine heitere, lebendige Persönlichkeit und sein hinreißendes freies Fantasieren. Das war 1772. – Aber schon mit seinen sechs preußischen Sonaten (1742) und den sechs württembergischen Sonaten hatte der Meister den neuen Typus der norddeutschen Klaviersonate geschaffen. Die Späternte der „Sonaten, Rondos und Fantasien für Kenner und Liebhaber" (1779–1787) nennt dazu die zwei anderen Gattungen und den Kreis, dessen Musizieren diese Werke zugedacht sind.

Ausgangspunkt für Bachs Schaffen waren die zukunftsreichsten Formen des väterlichen Stils. Schon dessen Invention in E-Dur kann man wegen der Abwandlung des Hauptthemas in einen zweiten Gedanken und Coda, wegen des durchführungsartigen modulierenden Mittelteils und der klaren Reprise (mit entsprechender Tonartänderung der Nebengedanken) als eine Art von Sonatenform bezeichnen. – Was hier keimhaft veranlagt ist, bildet Ph. E. Bach zur Vollendung aus.

In den „Kleinen Klavierstücken mit veränderten Reprisen" (Un.-Ed.) lernen wir am besten zunächst seine Kunst der „Veränderung" kennen. Dann gehen wir an die Sonaten (ein einfaches Beispiel Sch. 303). Aber wir enthalten uns des Suchens nach einem „regelrechten" zweiten Thema. Der Meister will nicht von vornherein veranlagten Gegensatz, sondern fließenden und wechselnden Gefühlsverlauf aus der Grundempfindung des Hauptthemas heraus. Dabei können freilich auch gegensätzliche Gestalten, die als „zweites Thema" wirken, entstehen; aber sie sind nicht „aufgestellt", sondern bilden sich heraus. Der Mittelteil, die spätere „Durchführung" ist somit nicht etwas gänzlich Neues, sondern gradweise Steigerung der bisherigen Art der Verarbeitung. Und in der Kunst der „veränderten Reprise" ist Bach unerreichter Meister.

Die langsamen Sätze der Sonaten sind damals wie heute Musterbeispiele der Ausdrucksgestaltung; in den letzten Sätzen ist die Rondoform viel verwandt. In den alleinstehenden Rondos wirkt freilich die durch die öftere Wiederkehr des Hauptthemas bedingte geniale Verwandlungskunst Bachs noch unmittelbarer. Solche Sätze werden nur noch übertroffen von den freien Fantasien, bei denen es ganz allein auf „das Sprechende, das hurtig Überraschende

von einem Affekt zum andern" ankommt. Wenn Ph. E. Bach selbst fantasiert, dann zeigt er, nach Reichardts Schilderung, erst recht deutlich „die große Kenntnis der Harmonie und den unermeßlichen Reichtum an seltenen und ungewöhnlichen Wendungen, die ihn zum größten Originalgenie bestimmen".

Daß Bach, was er als Komponist gestaltete, auch auszusprechen, daß er die Art der Wiedergabe auf dem Tasteninstrument auch zu lehren verstand, zeigt der „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" (1753). Seine kleinen Charakterstücke aber (man vergleiche „Les langueurs tendres", Sch. 304a, mit des Vaters Sinfonia F-Moll) und die Lieder haben als Ausdrucksstudien ihren besonderen Wert. Meisterhaft ist die Vertonung einer Klopstock-Ode und vor allem die der geistlichen Lieder von Gellert (Sch. 301), die an Beethovens Komposition der gleichen Texte heranreicht. Bleiben noch die 45 Klavierkonzerte und die wenigen Sinfonien, die sich auszeichnen durch die persönliche und inhaltstiefe Handhabung einer zeitgegebenen Gattung.

Sein älterer Bruder Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784), der die freie Haltung des Originalgenies auch ins bürgerliche Leben verpflanzen wollte, ging daran zugrunde. Und doch war er in seinen Werken, vor allem in der D-Dur-Klaviersonate und den unerhört genialen zwölf Polonaisen (Ed. Peters), die nach Tonarten geordnet das galante Spielstück, wie es auch der Vater Bach (oder Kirnberger, Sch. 304b) geschrieben, zum romantischen Charakterstück umschaffen, weit in musikalisches Neuland vorgestoßen.

In der Überschau gilt es, nicht einseitig zu werten, sondern Süd und Nord in ihrer Andersartigkeit zu erkennen. Die norddeutschen Meister dieser Altersfolge bildeten die Einzelheiten eines freien musikalischen Empfindungsausdrucks in der Sonate, in kleinen Stücken, in vielgliedrigen Fantasien weiter. Sie entwickeln die Kunst der Themen-Verarbeitung, aber ohne bewußt die alte Einheit zu sprengen. – Die Süddeutschen aber wagen es, gerade in der Sonate die Einheit zu zerbrechen und die Ausdrucksgegensätze zweier Themen im gleichen Verlauf nebeneinander zu stellen. So ergibt sich eine fast zu klare, fast zu mechanische Gruppierung, eine feste Modulationsordnung, die besondere Stellung der meist kurzen Durchführung als „Verarbeitungsteil" und die planmäßige Anlage der Reprise. Auch die übrigen Sätze (ein Andante von Camerloher Sch. 306) tragen ähnliche Züge. Werke dieser Art stehen hinter denen der Norddeutschen an „thematischer Arbeit" zurück, sind ihnen aber in der „Natürlichkeit" und den scharfen Umrissen des Aufbaus voraus. Doch kann die Schlüssigkeit und erdachte Planmäßigkeit dieser neuen „Sonatenform" auch zum toten Schema werden, wie es unsere Formenlehre heute noch überliefert.

Im kleinen spiegelt sich die Polarität von Nord und Süd auch in den Werken der Theoretiker. Da ist in Süddeutschland der tüchtige Riepel (1708

bis 1782) mit seinen klaren und vernünftigen Werken über „Taktordnung" und „Tonordnung"; in Norddeutschland (wenn wir von rückwärtsgewandten Theoretikern wie Marpurg und Kirnberger absehen) Johann Adolf Scheibe (1708 – 1776). Der geht in seinem „Critischen Musicus" (1745), auf Gottscheds Gedanken weiterbauend, geradeswegs auf eine Erneuerung der dramatischen Musik hinaus: durch Eindringlichkeit und Einfachheit des Ausdrucks und sinnvolle Anpassung an die Worte der eigenen Sprache. Denn er erstrebte (auch mit seinem „Thusnelda"-Text) nichts weniger als eine „teutsche ernsthafte Oper". „Man sollte in der Opernmusik mehr auf eine edle Einfalt sehen" ist Gottscheds Kernwort, das die Voraussetzung dazu schafft.

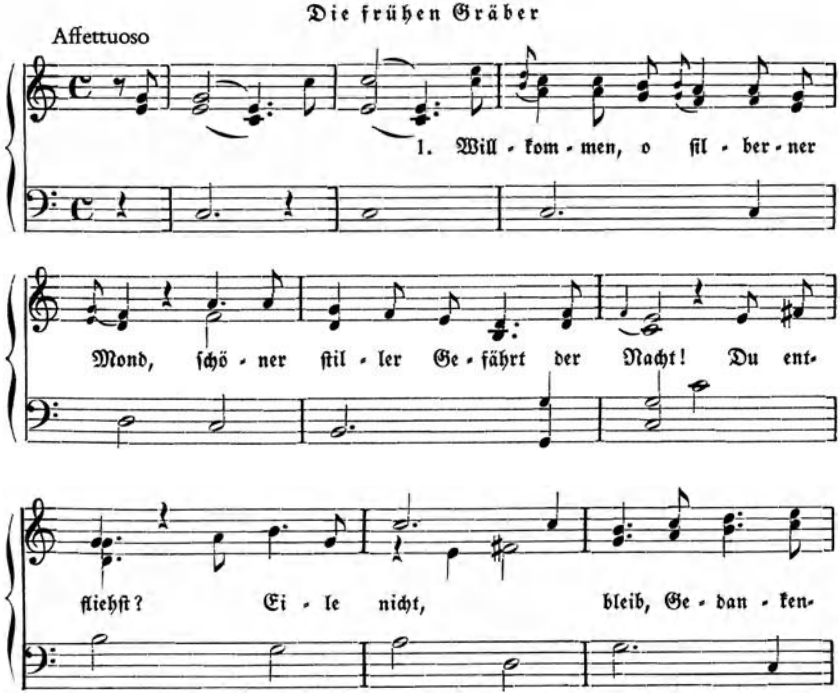
Chr. W. Gluck (1714 – 1787) war es, der diese Forderung verwirklichte. Er ersetzte die zeitlich und gesellschaftlich gebundene Empfindungswelt der alten Oper durch die allgemein menschliche, durch die „Natur", wie sie Rousseau (1712 – 1778) verstanden und gepredigt hatte. So hob er die Oper in eine reinere und wahrere Gefühlswelt, die von fern an Händels Oratorien erinnert. Die Handlung ist nicht mehr Nebenwerk, sondern Hauptsache: ein Gefühlsvorgang, von drängender Leidenschaft und großen Gegensätzen erfüllt.

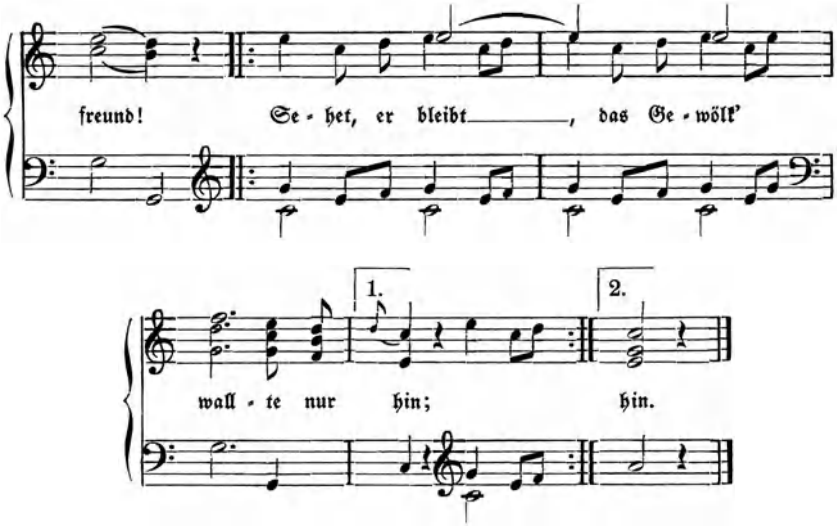
Darum gilt es strengste Zusammenfassung und Verdichtung der Musik in der Oper. Das ist es, was die programmatische Vorrede zur „Alceste" meint: „Ich war bedacht, die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken: der Dichtung zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Zieraten abzuschwächen."

So kam es, daß Gluck die Tyrannei der Da-capo-Arie brach und sie durch einfachere Gebilde ersetzte (Sch. 313), daß er das Rezitativ dafür mit fließender Empfindung durchtränkte. Die beiden, so lange getrennten Formen durchdringen sich; es entsteht schließlich die dramatische Szene als eine größere dramatische Einheit. Klar und ausdrucksvoll deklamiert die Singstimme, die Begleitung des Orchesters, die geniale Gestaltung der Harmonik zeichnet dazu den seelischen Untergrund. Hinzu kommt die neue Bedeutung und Wucht der Chöre, die sinnvolle Einbeziehung des durch Noverre erneuerten Bühnentanzes und die neuartige Behandlung des Orchesters, das in Glucks letztem Werk bereits die Klanggliederung des „klassischen" Beethoven-Orchesters erreicht hat: außer den Streichern 8 Holzbläser (je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte), 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken. Der erste große Schritt hin zum musikalischen Drama ist getan. Überflügelt ist damit Nicolo Jommelli (1714 – 1774), der, seit 1753 Hofkapellmeister in Stuttgart, in seinen Opern sowohl zur Orchesterbehandlung nach Mannheimer Art als auch zu ähnlicher Vertiefung der Harmonik wie Gluck gelangt war. Seine letzte Stuttgarter Oper ist „Fetonte" (1768). Aber auch die „deutsche Oper" „Günther von Schwarzburg", des Mannheimers Ignaz Holzbauer (1776),

iſt trotz guter Einzelheiten den Italienern noch viel ſtärker verpflichtet als irgendeines der Meiſterwerke Glucks.

Nach einer Fülle von Jugendwerken ſtehen drei Opern am Anfang des neuen Weges: „Orpheus und Eurydice" (1762), „Alceſte" (1767), „Paris und Helena" (1770). Die Texte ſind italieniſch; der Aufführungsort iſt Wien. Die Erfüllung bringen die drei letzten auf franzöſiſchen Text geſchriebenen, in Paris uraufgeführten Werke: Iphigenie in Aulis (1774), Armide (1777), Iphigenie auf Tauris (1778). — Noch war es alſo wie zu Händels Zeit. Im fremden Land, in fremder Sprache mußte der Muſiker ſchreiben, um zur Geltung in Deutſchland zu gelangen. Und doch iſt Gluck deutſch: in ſeiner Perſönlichkeit, ſeinem durch nichts zu beirrenden Erneuerungswillen, ſeiner Sorgfalt gegenüber der Sprache. Ein gütiges Geſchick hat uns die Kompoſition von acht deutſchen Klopſtock-Oden von Gluck erhalten; an ihnen leſen wir ab, wie er das Verhältnis von Wort und Ton geſtaltete. Wie weit liegt Grauns und Haſſes weiche Arienmelodik hinter der Einfachheit und Wahrheit dieſes Ausdrucks zurück. Die im Geiſt ſchon entworfene, noch nicht niedergeſchriebene Vertonung von Klopſtocks „Hermannsſchlacht", die der greiſe Meiſter ſeinen Freunden vorſpielte, iſt nicht auf uns gekommen.





Noch einmal lenken wir zum Stichjahr 1750 zurück. Die jüngſte Altersfolge, deren Schaffen gerade beginnt, iſt die der 1730 Geborenen. Es iſt die Generation, der als Frühgeborene Kant und Klopſtock (geb. 1724), als Gleichzeitige Leſſing (geb. 1729) und Hamann (geb. 1730) das Gepräge geben. Haydn (1732 – 1809) iſt ihr muſikaliſcher Wortführer; 1759 entſteht ſeine erſte Sinfonie. Aber neben ihm, deſſen Leben und Werk wir ſpäter ausführlich beſchreiben, ſteht die Reihe der mittleren und kleinen Meiſter in Süd und Nord, an denen wir den hohen Stand der Zeit ableſen. Das ſind in Süddeutſchland Johann Stamitzens jüngere Mitgenoſſen: Beck, der genialiſche Sinfonienkomponiſt, Schobert und Ignaz von Beecke, die Wegbereiter einer neuen ausdrucksbeſtimmten Klaviervirtuoſität, Cannabich und Filtz, die Fortſetzer der Stamitz-Tradition. Für Nord- und Mitteldeutſchland werden J. A. Hiller, der Singſpielkomponiſt und Pädagoge, Georg Benda, der die beiden berühmteſten Melodramen (Ariadne, Medea) ſchuf, und Anton Schweitzer, der Wielands „Alceſte" vertonte, von Bedeutung. Daneben Müthel und Richter, würdige Erben der Überlieferung von Vater und Sohn Bach auf dem Klavier, ferner J. Ch. Fr. Bach, der Bückeburger (geb. 1732), und E. W. Wolf (geb. 1735), der Weimarer Hofkapellmeiſter. Der jüngſte Bach-Sohn, Johann Chriſtian Bach, iſt 1735 geboren.

Das ſind die Meiſter, von denen Mozart lernte, denen Goethe und Herder ihre erſten bleibenden muſikaliſchen Eindrücke verdanken. Merkwürdig zwiſchengeſchaltet erſcheint hier die Generation der um 1740 Geborenen. Zu ihr gehören Claudius und Herder, und von Muſikern Schubart, Ruſt, Dittersdorf, André und Naumann. — Warum nennen wir dieſe Namen? Echte Kunſt iſt Gabe

des Genies. Aber das Genie bleibt im Grunde doch eine Ausnahmeerscheinung, und die Antriebe, die von ihm ausgehen, wirken sich oft erst nach Generationen aus. Man wird seine einmalige Leistung daher nicht unbedingt als Maßstab der laufenden Entwicklung anlegen dürfen, wenn sie sich später auch als das geschichtlich Dauerhafte bewährt. Wir betonen das gerade in dem Augenblick, da wir uns Mozart und Beethoven nähern. Mit Mozart treten wir in die Altersfolge Goethes (1749) und Schillers (1759) ein. Es liegt klar auf der Hand, was sie verbindet, auch wenn Goethe nicht selbst seine geistige Gemeinschaft mit Mozart so stark betont hätte: das neue Erlebnis der Persönlichkeit, die schöpferische Betonung des Einmaligen, Unwiederholbaren im Einzelmenschen. Nicht sich im Allgemeinen verlieren, von sich selber wegflüchten, sondern sich in seinem unterscheidenden Gepräge fest gründen um der Gemeinschaft willen — dies neue Menschentum lebt erstmals voll in Mozarts Musik.

Um das recht zu begreifen, müssen wir den Gesamtumfang der deutschen Musikübung nach 1750 überblicken. In ihm erhalten auch die mittleren Meister den ihnen zukommenden Platz: der Sohn Stamitzens, der ein unstetes Wanderleben als Geiger führt, und der Orchestererzieher W. Kramer, der letzte Vertreter der Mannheimer Art; Klaviervirtuosen wie Häßler und Sterkel und Cramer; geistvolle Persönlichkeiten wie J. A. P. Schulz oder Chr. G. Neefe, D. G. Türk oder J. H. Knecht. Das Wiener Singspiel hat in Ignaz Umlauf seinen ersten großen Meister. Der Kreis der Aufnehmenden, der „Kenner und Liebhaber", wird nicht vergessen. Gerade in der beginnenden Festigung der Musikpflege und Musikauffassung treten andere als die „großen Meister" in den Vordergrund: Reichardt und Zelter mit ihren Freunden Herder und Goethe, J. N. Forkel, der streitbare Theoretiker und Musikhistoriker des Göttinger Kreises, und E. L. Gerber, der Lexikograph. Für Süddeutschland die merkwürdigen Gestalten von Chr. F. D. Schubart und G. J. Vogler, Webers Lehrer, und der Theoretiker H. C. Koch. Das musikalische Schrifttum bis zur Spätromantik, bis zu Schumann und Wagner, hat hier seine ersten Bahnbrecher und Ideenträger.

Durch seinen Lehrer Neefe und durch die Bonner Zeit ist Beethoven geistig und künstlerisch dieser Altersfolge verpflichtet. Sein Weg von Bonn nach Wien, wo er (nach des Grafen Waldstein Stammbucheintragung) „Mozarts Geist aus Haydns Händen" empfangen sollte, ist der Übertritt aus dem Einflußbereich des Nordens in den des Südens. Beider Eigenart faßt er in seinem Schaffen wieder zusammen. Seiner eigenen Generation (1770) gehören Hegel, Novalis, Hölderlin, Schlegel, Schleiermacher, Schelling, Kleist an. Als typische Vertreter der mittleren Meister können Prinz Louis Ferdinand, E. T. A. Hoffmann und H. G. Nägeli gelten. Es ist bezeichnend, daß das musikalische Schaffen hier nur einen Teil der Gesamtleistung ausmacht, daß Hoffmann und Nägeli nicht minder stark durch ihre Schriften, Nägeli auch

als Verleger, wirkten. Anderen Männern, wie Rochlitz, dem Freund Goethes, dem Wiener Musikenthusiasten Hofrat Kiesewetter oder dem Heidelberger Juristen Thibaut, werden wir in anderm Zusammenhang begegnen.

Beethoven stirbt 1827. Wir rücken damit der Grenze unseres Zeitraums nahe. Aber das Jahr 1830, das wir uns als Schlußgrenze setzten, sieht bereits eine neue Altersfolge zu Wirken und Einfluß kommen. Sie ringen entweder wie Schubert auf sinfonischem Gebiet um das Erbe Beethovens und leisten in der Gattung des Liedes das Größte; oder sie schaffen, wie etwa Weber, Spohr und Loewe, auf dem Gebiet der dramatischen Musik. Es ist die Altersfolge derer, die zwischen 1790 und 1800 geboren werden. — Auf sie folgt noch die Altersfolge derer um 1810: Schumann – Liszt – Wagner.

Überschauen wir am Ende die Gesamtentwicklung: Das Nebeneinander rational gebundener und freier künstlerischer Kräfte der Zeit um 1750 endet mit dem Sieg der letzteren in norddeutscher und süddeutscher Ausprägung. Die Entwicklung, in der die süddeutschen Elemente überwiegen, kommt in der „Wiener Klassik" zu ihrem Höhepunkt und wird gleichzeitig durchsetzt und geweitet durch die andersartigen Kräfte des Nordens. Aber das als Ergebnis der süddeutschen Entwicklung sich verfestigende „vernünftige Gesetz" des klassischen Formbaus löst als Gegenkraft die musikalische Romantik aus. In ihr gewinnen noch einmal auf Grund eines stärkeren Durchsetzens der norddeutschen Züge die freien, poetisierenden Gefühlskräfte der Musik (die „Fantasie") die Oberhand. Was in der Frühzeit noch zur Einheit zusammengeschlossen war, hat sich jetzt auseinandergefaltet. Einer Spätzeit wird in Brahms und Pfitzner noch eine letzte Zusammenfassung gelingen.

Mattheson, Ehrenpforte 1740 (Neudr. v. M. Schneider, jetzt Bärenreiter-Verlag); Telemann, Biogr. in DdT. 28; C. Mennicke, Hasse und die Gebrüder Graun als Sinfoniker; M. Falck, W. Fr. Bach; O. Vrieslander, Ph. E. Bach; Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, 1752 (Neudr. v. Schering 1906); Steglich: Ph. E. Bach und Homilius (Bach-Jb. 1915); Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, 1753 und 1762 (Neudr. v. W. Niemann 1906); H. Riemann, Hdbch. d. Mus. Gesch. 2_3; M. Arend, Gluck; H. Abert, Jomelli.

Neuausgaben: Telemann, DdT. 28 (Tag des Gerichts, Jno), DdT. 57 (Lieder); DdT. 61/62 (Tafelmusik), Reichsdenkmale (Pimpinone); Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen (Bärenreiter); prakt. Ausgaben bei Vieweg, Breitkopf, Bärenreiter, Kahnt u. a. — Vgl. dazu und weiterhin das Verz. d. Neudrucke alter Musik (her. v. W. Lott, seit 1936, Verlag F. Hofmeister, Leipzig). — Graun, DdT. 15 (Montezuma), Hasse, DdT. 20 (Conversione di S. Agostino); Graun, Tod Jesu (Ed. Peters), Hasse, Pilgrime auf Golgatha (Chrysander); Mannheimer Orchester- u. Kammermusik DTB. 3_1, 7_2, 8_2, 15, 16; prakt. Neuausgaben bes. b. Vieweg; W. Fr. Bach, Polonaisen u. Fugen (Ed. Peters), Sonaten (Nagels Archiv); Ph. E. Bach, Sonaten (Nagels Archiv u. Vieweg), kl. Stücke (U.-E.), Sonaten u. Fantasien (U.-E.), 6 Sonaten, als Probedrucke zum „Versuch" (Werkreihe f. Klav., Ed. Schott); Gluck, Klopstock-Oden (Breitkopf); J. Chr. Bach, Quintette (Reichsdenkmale), Sonaten (Ed. Peters).

Die wenigen Beispiele aus Sch. sind hier und weiterhin im Text genannt; die Bilder in MiB. S. 261 bis Schluß zeigen mit wenigen Ausnahmen nur noch die bekanntesten Musikerpersönlichkeiten, so daß auf weitere Einzelhinweise verzichtet werden kann.

Mit der Betrachtung der Kunſtwerke und Künſtler iſt die Muſikgeſchichte dieſer Zeit keineswegs erſchöpft. Die künſtleriſche Volkskraft iſt größer und weiter geſpannt; ſie umfaßt nicht nur den Künſtler, ſondern auch den Liebhaber und den Kenner.

„Liebhaber der Muſik", ſo ſagt Reichardt in ſeiner Schrift über die deutſche komiſche Oper (1774), „iſt der, der an dem Anhören oder auch Ausüben muſikaliſcher Stücke Vergnügen findet, ohne daß er ſich weiter um die Gründe desſelben und die Regeln der Kunſt überhaupt bekümmert . . . Kenner iſt der, der ſich bemüht, die Regeln der Kunſt zu ſtudieren, inſoweit ſie notwendig ſind, ein muſikaliſches Stück nach Gründen beurteilen zu können. Meiſter (Künſtler) ſelbſt iſt nur der, der den ganzen Umfang der Kunſt, ihre Regeln und Vorſchriften genau kennt und ſie auch ſelbſt durch Kompoſitionen in Ausübung zu bringen vermag."

Damit hat ſich die alte Zweiheit des vorigen Zeitalters, das einfach zwiſchen dem Fachmuſiker und dem Nicht-Fachmuſiker unterſchied, in eine Dreiheit verwandelt. Sie entſpricht in der Tat der neuen Schichtung des Muſikweſens. Vom „Künſtler" haben wir berichtet; der „Liebhaber" iſt dazu der Gegenpol. Er iſt zunächſt nur Hörer, empfindet nur die Wirkung der Muſik und hat Wohlgefallen daran. Wenn er urteilt, ſo geſchieht es nur nach dieſem Eindruck; er lobt, weil es ihm gefallen, und tadelt, weil es ihm mißfallen hat, ohne dies weiter zu begründen. Da endlich das weibliche Geſchlecht viel empfänglicher iſt für die unmittelbaren Gefühlswirkungen der Muſik als das männliche, ſo gab es hier den Ton an.

Der Schritt zum eigenen Ausüben liegt auf einem Gebiet ſehr nahe, dem des häuslichen und geſelligen Geſanges. Hier waren die Frauen führend, das Singen wurde bis etwa 1800 als etwas Unmännliches angeſehen. Erſt die ſingende junge Mannſchaft der Freiheitskriege hat dies Vorurteil völlig zerſtört. Die Handhabung eines Inſtruments, vor allem eines Streich- oder Blasinſtruments, überließ man dem Manne. Der lernte es, wie es ihm von dem erreichbaren Lehrer geboten wurde, und trieb dann mit Gleichgeſinnten, vielleicht unter Anleitung eines Fachmuſikers, auf eigene Fauſt Muſik. Das wurde dem Liebhaber durchaus zur Ehre angerechnet. Ein gut Teil der geſamten Kunſtmuſik bis 1800 wurde ihm auf dieſe Weiſe zugänglich und im Bürgertum bekannt. — Nach 1800 kommt es zur Kriſe: die techniſchen Schwierigkeiten der Werke wachſen zuſehends, ſie werden den Liebhabern unzugänglich. Aber auch die eigene Selbſtgefälligkeit und Unduldſamkeit ſind gewachſen. Goethe klagt, daß der Muſikdilettantismus noch mehr als ein anderer unteilnehmend und unfähig für den Genuß fremder Kunſtwerke mache; er

beraube und beſchränke ſo das Subjekt, das er in ſeiner einſeitigen und charakteriſtiſchen Form gefangen hält.

Goethe ſelbſt zählt im Sinn unſerer Betrachtung zu den „Kennern". Der Kenner ſteht, wie es in Sulzers Theorie der ſchönen Künſte heißt, „zwiſchen dem Künſtler und dem Liebhaber in der Mitte". Wenn er beurteilt, dann weiß er es wohl zu begründen; er ſieht auf „den Geſchmack des Komponiſten in der Wahl der Gedanken", ſein „Genie in Abſicht auf die Erfindung"; „er vergleicht das Werk mit dem, was es ſeiner Beſtimmung nach ſein ſoll" und weiß das Gute und Schlechte zu ſondern. Dazu aber gehört nicht wenig. Nicht nur geſchichtliche Kenntnis und Vertrautheit mit der Fachſprache: „die wahre Kenntnis gründet ſich auf richtige Begriffe von dem Weſen und der Abſicht der Künſte überhaupt; aus dieſen urteilt der Kenner von dem Wert eines muſikaliſchen Werkes". Mehr noch: „Er ſieht kein Werk als einen Gegenſtand der Modeliebhaberei an und hält den Geſchmack unſerer Vorfahren nicht für ſtumpf, weil er nicht ſo leckerhaft iſt als der unſrige. Er kennet den Geſchmack verſchiedener Zeiten und Völker; er unterſcheidet genau, was darin den allgemeinen natürlichen Empfindungen und was den vorübergehenden Sitten, dem Veränderlichen der Mode zuzuſchreiben iſt." Darum beurteilt er auch nicht alles nach einer einzigen Form, er fühlt ja „die ſo mannigfaltigen Arten und Stufen des Schönen bei alten und neuen Meiſtern". So fügt ſich ihm auch ſinnvoll ein Maßſtab der Kritik: „in jedem Werke ſieht er zuerſt auf den Geiſt und die Kraft der Gedanken, auf die Art, ſie darzuſtellen, auf die Befolgung der mechaniſchen Regeln und zuletzt auf die außerweſentlichen Zieraten und Verſchönerungen".

Das alſo iſt der Kreis der Muſizierenden, dem Ph. E. Bach ſeine Sammlung von 1779 widmete; daß unſerer Klaſſiker Werke die Kenner und die Liebhaber befriedigen, iſt das Geheimnis ihres Erfolges. Dem gleichen Kreis entwachſen die meiſten deutſchen Konzertunternehmungen und viele der dieſen angeſchloſſenen oder ſelbſtändigen Muſikſchulen (vgl. die abſchließende Geſamtſchilderung der deutſchen bürgerlichen Muſikkultur). Die Wiederbelebung älterer Muſik aber entkeimt dem Kreis der Kenner allein! Hier liegen die Anfänge der deutſchen Muſikwiſſenſchaft, die Herder zukunftsgläubig in ſeinem „Vierten kritiſchen Wäldchen" verkündigt und deren erſtes großes Werk der Göttinger Univerſitätsmuſikdirektor J. N. Forkel ſchafft. An die Kenner wenden ſich die erſten großen Verſuche muſikaliſcher Zeitſchriften, z. B. J. Fr. Reichardts „Muſikaliſches Kunſtmagazin" (1782), das Muſterhaftes in der Beſprechung (Analyſe) und Beurteilung älterer und neuerer Muſikwerke leiſtet. Des gleichen Muſikers Muſ. Wochenblatt (1791/92) und Muſ. Monatsſchrift (1792), endlich ſeine „Berliniſche Muſikaliſche Zeitung" enthalten Berichte und Kritiken von beſonderer Vorbildlichkeit. Rochlitz, Goethes Freund, wie dieſer nur „Kenner" der Muſik, begründet ſchließlich kurz vor der Jahrhundert-

wende die „Allg. Muſikal. Zeitung", die als Wochenblatt von 1798 – 1848 beſtand.

Unſere Forſchung hat die Muſikgeſchichte der Goethezeit bisher wohl allzu einſeitig vom Künſtler und Kunſtwerk aus geſehen und alles um ſie gruppiert. Aber „Muſikgeſchichte" und „Geſchichte der Muſik als Kunſt" ſind zwei völlig verſchiedene Dinge. Gibt es andere Bereiche außer der Kunſtmuſik, die Wichtiges und Lebensvolles umſchließen? Das Bemühen der „Kenner" iſt es, das uns hier weiterführt.

Goethe ſagt in den Maximen und Reflexionen über Kunſt: „Die Heiligkeit der Kirchenmuſik, das Heitere ... der Volksmelodien ſind die beiden Angeln, um die ſich die wahre Muſik herumdreht." Er verweiſt damit auf zwei Bereiche der Muſik, in der nicht Muſik „um ihrer ſelbſt willen" lebt, ſondern wo die Muſik über ſich hinausweiſt: hier auf die Volksgemeinſchaft, dort auf die Glaubensgemeinſchaft.

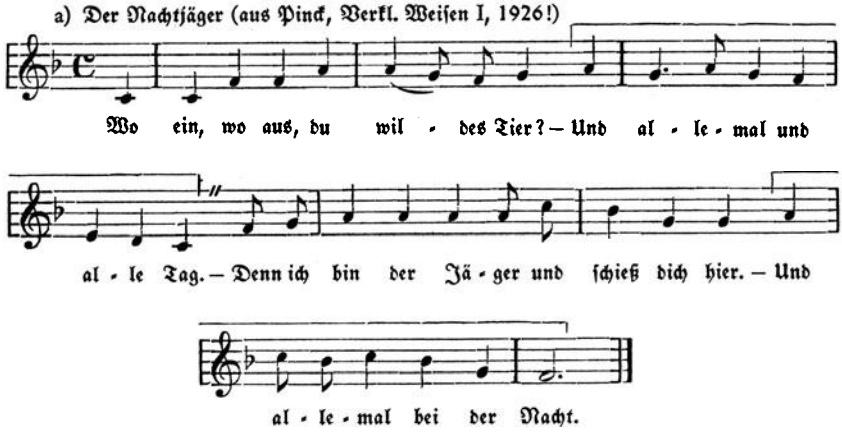
Herder war es, der damals in entſcheidender Wendezeit des deutſchen Geiſtes dem Begriff „Volk" den neuen Sinn gab. „Volk" – das iſt nicht wie bisher der Pöbel, der gemeine Mann. Volk iſt Volkstum, der große Zuſammenhang von Stamm (Blut), Sprache, Sitte und Siedlung, dem jeder einzelne als bedingtes und ſelbſt bedingendes Glied angehört. Das Lied aber, ſo erkannte Herder, iſt in ſeiner Einfachheit und der Untrennbarkeit von Wort und Weiſe ſein unmittelbarer Ausdruck. So wurde, in dem „Briefwechſel über Oſſian", Wort und Begriff „Volkslied" geprägt. Herder rechnet dazu die Kinderlieder und die Bauernlieder, aber auch das Kirchenlied.

Dreierlei gilt es für die Zukunft: 1. die alten Volkslieder aus mündlicher, ſchriftloſer Überlieferung zu ſammeln, da ſie mit dem Vordringen der Ziviliſation in Randgebiete abgedrängt werden und verklingen; 2. ſie wieder zu beleben, d. h. ſie ſelbſt wieder zu ſingen, weiterzutragen und dem Singen des Volkes neu zuzuführen; 3. ſolche Lieder neu zu ſchaffen – in Wort und Weiſe. – Das wird, ſo hofft Herder zuverſichtlich, zu einer Erneuerung auch der Kunſtdichtung und Kunſtmuſik führen.

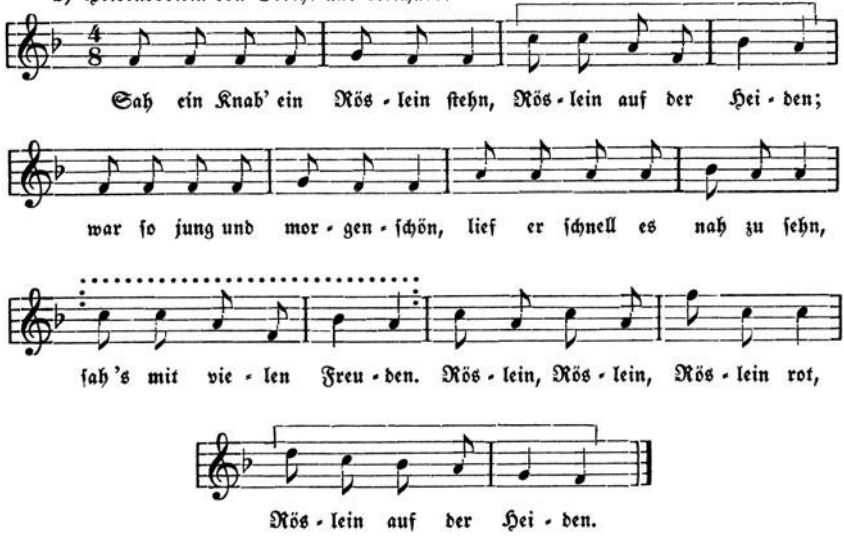
Durch Herders entzündendes Geſpräch wird 1770 in dem jungen Goethe zu Straßburg die Idee des Volksliedes lebendig. Er geht auf Volksliedfahrt und erhaſcht auf ſeinen Streifereien durchs Elſaß zwölf Lieder mit Melodien „aus den Kehlen der älteſten Müttergens". Er ſingt ſie ſelbſt, und alle Mädchen, die Gnade vor ſeinen Augen finden wollen, müſſen ſie lernen und ſingen. Und ſchon beginnt der Student in ſeinen eigenen Liedern den Ton des Volksliedes nachzubilden. In dem Büchlein „Von deutſcher Art und Kunſt", dem gleichen, das Goethes Lobpreis des Straßburger Münſters enthält, ſpricht Herder von Volksliedern. Der „Nachtjäger", deſſen kehrreimdurchſetzte Weiſe er kennt, aber nicht mitteilt, hat's ihm angetan ob der „Sprünge und Würfe". Danach teilt er ein „älteres deutſches" Lied für Kinder, ein „kindiſches Fabel-

liedchen" mit. Es iſt nichts anderes als Goethes „Heidenröslein", deſſen Kehrreim „Röslein auf der Heiden" einem älteren deutſchen Lied entſtammte.

a) Der Nachtjäger (aus Pinck, Verkl. Weiſen I, 1926!)



b) Heidenröslein von Goethe und Reichardt



Joh. Fr. Reichardt (1752 – 1814), Herders Freund und Landsmann, bald auch mit Goethe bekannt und ſein erſter muſikaliſcher Ratgeber, hat dem Heidenröslein von der Keimzelle des Kehrreims her die rechte Melodie im Kinderton beigegeben. In einer ſchweren inneren Kriſe waren ihm die Blätter „Von deutſcher Art und Kunſt" zur Hand gekommen und hatten die Richtung

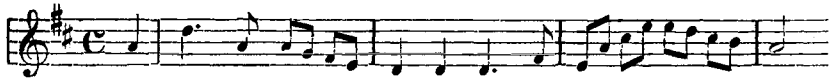
seines Lebens neu bestimmt. Merkwürdig genug finden wir ihn als Volksliedkomponisten zuerst in Nicolais „Kleinem feinem Almanach" (1777/78), der doch die Volksliedenthusiasten verspotten sollte. Reichardts Weisen aber sprengen den Rahmen. „Wär' ich ein wilder Falke" und „Wach auf, mein's Herzens Schöne" werden heute noch gesungen.

Im gleichen Jahr erschienen Herders „Volkslieder", gegen des Dichters ursprünglichen Plan ohne die Melodien. Drei der von Goethe im Elsaß gesammelten Lieder sind darin und ein neues, um „einen Wink zu geben, welches Inhalts die besten Volkslieder sein und bleiben werden". Es ist das Abendlied von Matthias Claudius (Der Mond ist aufgegangen), das J. A. P. Schulz (1747 – 1800), Reichardts Freund, so unnachahmlich vertonte. „Lieder im Volkston" zu schaffen, war beider gemeinsames Ziel, dem Reichardts „Frohe Lieder für deutsche Männer" (1781) ebenso dienen wie Schulz' „Lieder im Volkston" (1783). Die Vorreden machen Herders Ideen sinnfällig. Die einfache Melodie, sagt Reichardt, in die „jeder, der nur Ohren und Kehle hat, gleich einstimmen soll", muß die „Weise" des Liedes so treffen, daß man Wort und Weise fortan nicht mehr trennen kann. Als Beispiel gibt er das Schweizerlied von Dusle und Babeli (Zupfgeigenhansl, S. 82). Schulz aber hebt in seiner Vorrede hervor, daß eine solche Liedmelodie „in ihrer Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebt, noch unter ihn sinkt". Durch die „höchste Vollkommenheit der Verhältnisse aller ihrer Teile erhält die Melodie „diejenige Rundung, die jedem Kunstwerk aus dem Gebiet des Kleinen so unentbehrlich ist", erhält sie „den Schein des Kunstlosen, des Bekannten, mit einem Wort, den Volkston, wodurch sie sich dem Ohre so schnell und unaufhörlich zurückkehrend einprägt".

Hier sprachen Künstler, die auch Kenner waren. Der dritte im Bunde ist K. F. Zelter (1758 – 1832). Ihm gelang – wohl in Anlehnung an jene elsässischen Balladen – in der Vertonung des „König von Thule" eine meisterhafte und bleibend volkstümliche Weise. – Eine Abhandlung Arnims „Von Volksliedern", die Reichardt gewidmet ist, wird Vorwort zu „Des Knaben Wunderhorn", in dem die Volksliedarbeit einstweilen ihr Ende findet. Die Melodien fehlen. Das ist es, was Goethe und Reichardt, so freudig sie in ihren Besprechungen die Sammlung auch begrüßen, vermissen. Goethe wünscht geradezu, „daß diese Lieder gesungen werden möchten zu alten oder neuen Weisen; daß sie nach und nach in ihrem eigenen Ton- und Klangelement von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, allmählich zum Volke zurückkehrten, von dem sie ausgegangen".

In Süddeutschland hatten Idee und Pflege des Volksliedes nicht solch aufrüttelnder Erneuerung bedurft. Denn hier sang das Volk immer noch. Seinen Meistern, vorab dem Dichtermusiker Schubart, gelangen ohne theoretisches Nachsinnen Lieder nach Wort und Weise, die dann in den Gebrauch des Volkes

übergingen. Sein „Kap-Lied", 1787 als Abſchiedslied der nach Afrika verkauften württembergiſchen Soldaten entſtanden, iſt das meiſtgeſungene deutſche Volkslied geworden, das noch heute nicht verſchwunden iſt.



Über Nägeli („Freut euch des Lebens") führt der Weg zu Silcher, deſſen muſikaliſche Volksliedſammlungen am Ende dieſer Zeit, 1826, zu erſcheinen beginnen. Und wenn man ihn nennt, darf man auch ſeine Dichter Uhland, Kerner und Hauff nicht vergeſſen. Dann war der ſchöpferiſche Antrieb dieſer Volksliedzeit vorbei.

Wir kehren zu Goethes Wort, von dem wir ausgegangen ſind, zurück. Neben der Volksmuſik war es die K i r c h e n m u ſ i k, auf die er hinwies. In jener Zeit war ſie in Verfall geraten, da die Muſik einzig Menſchenausdruck, Sprache der Empfindung ſein wollte. Die Kantate war auf Kunſt, Klang, Affektausdruck eingeſtellt. Das Menſchliche, „Dramatiſche" drängt ſich vor. Die konzertierende Einzelſtimme ſprengt die Chorgemeinſchaft. Selbſt die Orgel tritt zurück und richtet ſich nach dem neuen Klangideal des Orcheſters.

Eine Lage, die der Herders und Goethes in Straßburg ſehr ähnlich iſt, führt Herder zur Niederſchrift ſeiner Gedanken, wie wahre Kirchenmuſik beſchaffen ſein müſſe. 1770 beſucht ein junger Student, J. G. Müller, von Göttingen aus Herder in Weimar, wird Freund des Hauſes und begieriger Schüler Herders. Den letzten und reifſten Niederſchlag ihrer Geſpräche bildet die „Cäcilia" (1793). Hier ſind die Kerngedanken: Die Baſis der heiligen Muſik iſt der C h o r. Gewiß iſt er jeder Abwechſlung und Veränderung fähig, von der Stimme Gottes an bis zum Seufzer jeden Herzens, zum Ausdruck jeder rein menſchlichen Empfindung; aber dennoch darf die Einzelperſon nicht von ſich ſprechen. „Das Wort muß ihrem Munde ſchon entnommen und allgemeiner Geſang, ein Wort an alle menſchlichen Herzen geworden ſein: alsdann wird's eine Stimme der heiligen Tonkunſt." — Reichardt iſt es wieder, der den Gedanken aufnimmt und zum Sammeln und Wiederbeleben der alten Chormuſik aufruft.

Die praktiſchen Folgen ſind geſchichtlich bedeutſam. 1789 wird in Berlin unter Faſch ein Singezirkel gegründet zur Pflege des A-cappella-Geſanges. Es iſt die ſpätere Singakademie, deren Führer Zelter 1799 wird. Seit 1801 ſingt man hier Paleſtrina, deſſen Werke man als Muſter geiſtlicher Chormuſik verehrt. Man ſingt die Kompoſitionen, ebenſo wie ältere deutſche Chormuſik, als Kunſtwerke, aus dem Gottesdienſt gelöſt. Mit der Pflege dieſer Muſik verbindet ſich von vornherein auch die Abſicht der Erforſchung, der Sammlung, der Neuherausgabe. Die Wendung zu Bachs Muſik, die Zelter ſich mit dem

Chor und einem Übungsorchester langsam erarbeitet, schützt vor Verengung und führt schließlich zur Aufführung der vollständigen Matthäuspassion durch zwei Schüler Zelters (1829).

Ähnlich ist es in Leipzig, wo J. A. Hiller 1789 Thomaskantor wird. Er führt sich ein mit der programmatischen Abhandlung „Was ist wahre Kirchenmusik". Ihrer Erneuerung gilt sein Hauptaugenmerk. Die bis heute bestehende „Motette" der Thomaner ist recht eigentlich auf ihn zurückzuführen. Daneben tritt er eifrig für Händels Werke ein (1786 Aufführung des Messias in Berlin).

Nicht minder bedeutsam ist die Weitergabe der Herderschen Idee im deutschen Schrifttum. Der Weg führt von den kirchenmusikalischen Bemerkungen in Heinses „Hildegard von Hohenthal" (1795) über A. W. Schlegels Vorlesungen (1801) zu Forkels Musikgeschichte (Bd. 2, 1801) und zu den „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" von Schubart. Neben Wackenroders „Herzensergießungen" behalten Tiecks Äußerungen im zweiten Teil des „Phantasus" ihren Wert. Den Höhepunkt bildet der große programmatische Aufsatz über „Alte und neue Kirchenmusik" (1814), den E. T. A. Hoffmann, der Schüler und Landsmann Reichardts, für die Leipziger Allg. Musikal. Ztg. geschrieben hatte. Noch einmal tritt Palestrina in den Mittelpunkt. Zur Pflege kommt auch hier die geschichtliche Erforschung hinzu. Hoffmann fordert eine Geschichte der älteren Kirchenmusik, wünscht, daß die Werke der großen Meister in Neuausgaben unter den Kennern verbreitet würden. Selbst die jungen Schaffenden könnten Nutzen daraus ziehen. — Der letzte wundersame Nachklang ist des Heidelberger Juristen und Musikfreunds Thibaut Aufsatzsammlung „Von Reinheit der Tonkunst" (1825). Noch Schumann lobt und empfiehlt dies „goldene Büchlein", das den Niederschlag der Arbeit des Heidelberger Singzirkels von Thibaut für die Wiederbelebung der alten Kirchenmusik und der Volkslieder darstellt und heute noch (Neuausg. b. Schöningh, Paderborn) alle Beachtung verdient. Endlich stellt Richard Wagner 1849 in seinem Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters (für Dresden) auch die Idee der wahren Kirchenmusik noch einmal klar heraus.

Süddeutschland hatte die Stilwende um 1750 und das Ende der alten Kunst nicht so schroff erfahren. Der Kirchenstil blieb wenigstens im Gottesdienst lebendig; Palestrina und die Musik seines Zeitalters waren nie ganz in Vergessenheit geraten. — In München setzt der Kampf zwischen Alt und Neu ein, als die ältere Linie der Wittelsbacher ausgestorben war und die pfälzische das Erbe antrat. Damals (1777) verpflanzte Kurfürst Karl Theodor den größten Teil seiner Mannheimer Hofkapelle nach München. Ein Zeitgenosse berichtet: „Das unübertroffene Orchester riß die unbedingteste Herrschaft an sich, und der reine Vokalsatz verschwand zuletzt mit dem verdrängten Vogler."

Damit ist der Name des wichtigsten Anregers für Süddeutschland genannt: Georg Joseph Vogler. Wir kennen ihn aus den Werken seines Schülers Weber als Vertreter „moderner" Harmonik und neuartiger Instrumentationswirkungen. Wir kennen ihn als den Umschaffer der alten Orgel zum „modernen", dem Orchester genäherten Ausdrucksinstrument. Hier aber verteidigt er den wahren Kirchenstil gegen alle Dramatisierung und Verflachung. Aus seinem Gedankenkreis erwächst 1814 das Büchlein von Mastiaux „Über Choral- und Kirchengesänge".

Seit Caspar Ett, Thibauts Freund, am Karfreitag 1816 ein Miserere von Allegri a cappella im Gottesdienst aufführte, ist der älteren Kirchenmusik die Bahn gebrochen. Die Lebensarbeit Proskes in Regensburg (seit 1823) gilt ihrer praktischen Erneuerung und wissenschaftlichen Erschließung. In Wien wirken Kiesewetter und Ambros im Sinne der letzteren; Simon Sechter, der große Kontrapunktiker, wird Lehrer Bruckners.

Ein kurzer Blick über die Jahrhundertmitte zeigt uns die Verengung zur norddeutschen Palestrina-Renaissance (mit K. v. Winterfelds unvergänglicher wissenschaftlicher Leistung und der Lebensarbeit von Grell, Bellermann und Dehn) und zum süddeutschen Cäcilianismus (Haberl, Haller, Witt). Die Gültigkeit der unbegleiteten Chormusik auch für den evangelischen Gottesdienst, Palestrinas Schaffen Richtschnur auch für die katholische Kirchenmusik der eigenen Zeit — das sind Anzeichen eigensinniger Verengung eines einst fruchtbaren und großen Gedankens.

Der Gedanke der innigen Verbundenheit von Wort und Ton, der zum Ausgang der Erneuerung des Volksliedes wurde, führt weiter zum Tanz. Daß wir im Kind eine ursprüngliche Verbindung der drei Elemente erleben, sieht Herder als erster. Das Lied des Kindes verbindet sich ganz von selbst mit rhythmischer Bewegung; „lebhafte Empfindungen in Worte ausgedrückt, wollen Ausdruck der Gebärden". — Im Naturzustand des Volkes war die Verbundenheit urbildlich gegeben. In der Geschichte erfolgte die Trennung. Sie hat bewirkt, daß jede Kunst, auf sich gestellt, als ihr Eigenes ausbildete, was sie als Organ der Natur verlor. Aber die Künste laufen dadurch Gefahr, getrennt dem Zeitenschicksal der Entseelung zu verfallen. Darum gilt es, diese Verbindung jenseits der Trennung wieder zu erstreben. Nur im Gesamtkunstwerk kann der Gesamtmensch gestaltet werden. Dies ist Herders weiterwirkender Grundgedanke.

Von der Erneuerung der deutschen Oper erwartet der Dichter diese Vereinigung. In der italienischen Oper herrscht das Hörbare vor, in Frankreich ist die Oper Bild fürs Auge. Und in Deutschland? Die Musikoper behauptet das Feld, doch nur noch kurze Zeit. Mit Gluck ist der andere Pendelausschlag gekommen, daß der Musiker — zunächst — zurücktritt, der Dichtung dient und dann doch in der gleichgerichteten Wirkung von Dichtung und Musik ein

Ganzes erreicht. — Mit den Chören und Tänzen in Glucks Opern war das Problem der Bewegung neu gestellt. Herder will den Tanz in das musikalische Drama einbeziehen und anführen lassen von singenden Chören. Schiller (vgl. seine „Braut von Messina") erhofft von der Oper, daß „aus ihr wie aus den Chören des alten Bachusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte". Goethe verweist ihn auf Mozarts Don Giovanni, der diese Hoffnung „auf einen hohen Grad" erfülle. Im Geburtsjahr Wagners (1813) erörtert E. T. A. Hoffmann mit seinem Freunde Th. v. Hippel im Zwiegespräch „Der Dichter und der Komponist" ähnliche Gedanken. In die Zukunft aber weist am klarsten Herders vorschauendes Wort an der Jahrhundertwende: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der ... die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst d i e n e, stieg er herab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer; und vielleicht eifert ihm bald jemand vor. Daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umwerfe und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind." Der Grundgedanke der Wiedervereinigung der Künste ist hier am klarsten ausgesprochen. Wie nah liegt über Gluck hinaus die Deutung auf Richard Wagner! Aber auch seine Lösung ist zeitbedingt, unverlierbar nur der Kerngedanke des Gesamtkunstwerks. Er wird sich in Zukunft immer wieder aufs neue verkörpern, wenn die Zeit es erfordert und die Nation reif dazu ist.

H. Abert, Goethe u. die Musik; A. Schering, Künstler, Kenner und Liebhaber (Jb. Peters 1932); Müller-Blattau, Zur Musikübung und Musikauffassung der Goethezeit (Euphorion 1930); derſ., Hamann und Herder in ihren Beziehungen z. Musik (1931); derſ., Goethe und die Kantate (Jb. Peters 1932); derſ., Das deutsche Volkslied. — Goethe, Volkslieder aus Elsaß und Lothringen, her. v. L. Pinck.

H a y d n — M o z a r t — B e e t h o v e n
D e u t s c h e K l a s s i k

Glaubenskraft wird jetzt unter den Tonkünstlern selten: auf Bach und Händel war am Schlusse des Jahrhunderts noch ein Haydn gefolgt." Dies unbekannte Goethewort schlägt die Brücke von den beiden Altmeistern, die das vorige Zeitalter abschließen, zu der ersten Musiker-Persönlichkeit der eigenen Zeit. Wie Bach und Händel nimmt H a y d n seine geniale Begabung als Geschenk eines Höheren und setzt alle Kraft und allen Fleiß daran, ihr den denkbar reichsten Ertrag abzugewinnen.

Als die Musikfreunde des Städtchens Bergen auf Rügen ihm (1807) danken für die „Schöpfung", antwortet er ihnen: „Oft, wenn ich mit Hindernissen aller Art rang, die sich meinen Arbeiten entgegenstemmten ... und es mir schwer ward, in der angetretenen Laufbahn auszuharren — da flüsterte mir ein geheimes Gefühl zu: Es gibt hienieden so wenige der frohen und zufriedenen Menschen, überall verfolgt sie Kummer und Sorge, vielleicht wird deine Arbeit bisweilen eine Quelle, aus welcher der Sorgenvolle ... auf einige Augenblicke seine Ruhe und seine Erholung schöpfet. Dies war dann ein mächtiger Beweggrund, vorwärtszustreben, und dies die Ursache, daß ich auch noch jetzt mit seelenvoller Heiterkeit auf die Arbeiten zurückblicke, die ich eine so lange Reihe von Jahren mit ununterbrochener Anstrengung und Mühe auf diese Kunst verwendet habe." In diesen Worten ist Haydns ganze Lebensauffassung beschlossen, und die Erklärung für die Verehrung, die ihm das ganze deutsche Volk entgegenbrachte.

Der Lebenslauf ist einfach genug. Als zweiter Sohn eines armen, kinderreichen Wagners wird Haydn in dem kleinen Marktflecken Rohrau in Niederösterreich am 31. März 1732 geboren. Der Vater war „von Natur aus ein großer Liebhaber der Musik", von der Mutter hörte er Volkslieder. Ein Oheim, der Chorregent Matthias Frankh in Hainburg, sorgt für die Anfangsgründe musikalischer Erziehung. Der junge Haydn lernt in fremdem Hause, in dem er „mehr Prügel als zu essen" bekam, das eine Wichtigste: in allen musikalischen Dingen frisch zuzugreifen. Er wird zum Singen, zu Geige und Klavier, ja zum einfachen Gebrauch der meisten Instrumente der Zeit angehalten. 1738 hört ihn der Wiener Domkapellmeister Reutter, 1740 darf er als Kapellknabe nach Wien übersiedeln. Dort lernt er bei anstrengendem Dienst, schmaler Kost und überstrenger Zucht unendlich viel Musik kennen, geistliche und weltliche. Im Komponieren bleibt er freilich ganz auf sich angewiesen. Er hört, macht sich zunutze, was ihm schön erscheint. „So ist nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen."

Im Spätherbst 1749 wird er mit eintretender Mutation weggejagt. Kümmerlich bringt er sich durch: schreibt Noten ab, unterrichtet, geigt auf Tanzböden und bei abendlichen Ständchen, komponiert auf Bestellung. Schließlich bringt er es zu einer Dachkammer und einem alten wurmzerfressenen Klavier. „Was ich bin, ist alles ein Werk der dringendsten Not."

Aus den ärmsten Volksschichten ist er hervorgegangen; die Not stößt ihn immer wieder dorthin hinab. Aber dabei nahm er den noch ungenutzten Grundstoff der Volksmusik in sich auf. Und da er im Komponieren ganz auf sich selbst gestellt war, brauchte er nicht erst mit dem Erbe sich auseinanderzusetzen; das Überkommene lastete nicht auf ihm. Frisch und unbefangen stand er allem Neuen gegenüber. In dieser Zeit kamen ihm die Sonaten von Ph. E. Bach zur Hand. „Da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hin-

weg, bis die Sonaten durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Ph. E. Bach vieles verdanke." Auch den „Versuch" beginnt er zu studieren, später Fux, Kirnberger und Mattheson.

Wir überspringen vieles und finden Haydn wieder im Kreise des Herrn von Fürnberg, der auf seinem Gut Weinzierl in Niederösterreich ein tüchtiges Streichquartett, aus Liebhabern und Fachmusikern gemischt, beisammen hat. Die Gelegenheit ist da: Haydn schreibt sein erstes Streichquartett. Zwischen 1750 und 1755! 17 weitere folgen, die späteren op. 1–3. An der Vielseitigkeit erkennen wir den Einfluß der volkstümlichen Serenadenmusik, auch wenn nicht gleich daneben noch sechs Stückchen ständen, in denen Streicher und Bläser sich mischen.

Ganz ähnlich, rein aus der Gelegenheit heraus, schreibt er 1759 seine erste Sinfonie. Er war eben auf Fürnbergs Empfehlung vom Grafen Morzin auf Schloß Lukavec bei Pilsen zum Kapellmeister bestellt worden. Er heiratete, die Kapelle wurde aufgelöst. Doch fand er sofort ein Unterkommen als zweiter Kapellmeister beim Fürsten Paul Anton Esterházy.

In dem herrlichen Schloß Eisenstadt am Ostabhang des Leithagebirges hatte er eine gute Kapelle aus Berufsmusikern zur Verfügung. Kirchen- und Tafelmusik stehen nach altem Brauch noch im Vordergrund; als der Fürst 1762 stirbt, wird Kapelle und Spielvorrat erneuert. Nun hieß es Orchester- und Kammermusik, Festkantaten und sonstige Gelegenheitswerke sowie kleine und große theatralische Musik schreiben. 1766 wurde das neuerbaute, nun Esterház genannte herrliche Schloß bezogen. Fortan (bis 1790) ist die Kapelle nur im Sommer in Esterház, im Winter in Wien. Haydns Werke, vor allem die Quartette und Sinfonien, gehen in die Öffentlichkeit. Es fehlt nicht an Neidern und Verkleinerern. Haydn aber arbeitet unbeirrt weiter. Von 1766 ab ist er, nach dem Tod seines Vorgängers, einziger Kapellmeister. Er hat selbst später einmal zu Griesinger geäußert: „Ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, ... niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irremachen und quälen, und so mußte ich original werden."

Bis an sein Lebensende bleibt Haydn „Fürstlicher Kapellmeister". Die Bindung wurde zunächst recht lose, als 1790 Fürst Nikolaus der Prachtliebende starb. Mit einer ansehnlichen Pension konnte Haydn nun nach Wien übersiedeln; im Dezember sogar nach London reisen, wohin er zur Leitung von Konzerten und Aufführung von 6 neuen Sinfonien verpflichtet war. Jetzt konnte er es sogar wagen, die Rückkehr abzulehnen, als man ihn 1791 zur Inthronisation des Fürsten Anton heimbeorderte. „Das Bewußtsein, kein gebundener Diener zu sein, vergütet alle Mühe." Nach 1794, seit der eitle

und herrische Fürst Nikolaus II. an der Regierung war, mußte Haydn wieder mehr „aufwarten". Für die eigentliche Konzertmusik hatte der Fürst keinen Sinn, mehr für Kirchenmusik, deren Haydn eine Menge komponieren mußte. Das Verhältnis war ein gespanntes. Dem Eintreten der Fürstin Hermenegild verdankt er einzig, daß er nach seiner Rückkehr aus London nicht mehr mit „Er der Haydn" angeredet wird. „Herr Kapellmeister Haydn" und „Sie" heißt es jetzt; der erste Schritt zum Aufstieg des Musikers aus der Bedientenstellung ist getan.

Die Stationen des Schaffens sind kurz bezeichnet. Die Jahre 1780 und 1781 heben sich besonders heraus: 1780 erscheinen bei Artaria in Wien sechs Klaviersonaten, 1781 das erste Heft Lieder. Seit 10 Jahren, seit den Sonnenquartetten, hat Haydn keine Kammermusik geschrieben. Nun nimmt er die Gattung wieder auf „auf eine ganz neue besondere Art". Was er damit meinte, zeigen die 6 „Russischen oder Jungfern-Quartette": er hat das Prinzip der thematischen Arbeit dem Streichquartett gewonnen; das klassische Streichquartett ist damit geboren. In der C-Dur-Sinfonie von 1777 hatte Haydn den entscheidenden Schritt bereits für die Sinfonie getan. — Haydn war inzwischen berühmt geworden. Er schrieb seine Sinfonien nicht mehr als verfeinerte Unterhaltungsmusik für den kleinen Eisenstädter Hofkreis, sondern für die musikalische Welt. Sie fand den besten Teil ihrer Bildung, ihres geistigen Wesens in den Werken des Meisters wieder. 1786 bestellte Paris sechs Sinfonien; den Höhepunkt von Haydns Schaffen aber bilden die Londoner Sinfonien. — Inzwischen war er auch im Streichquartett nicht müßig gewesen. Für die weitere Entwicklung zeugen die 6 Quartette, welche „die ihn ehrenden deutschen Violinisten" bei Haydn 1783 bestellt hatten, und die zwölf Quartette für den Kaufmann Tost (1789/90).

Merkwürdig verschlingen sich die Fäden der persönlichen Beziehungen zu den Generationen. 1783 hatte Haydn seine letzte Oper für Esterház, eine „Armida" geschrieben. „Man sagt, es sei bisher mein bestes Werk." 1787, im Todesjahr Glucks, ging Mozarts „Don Giovanni" in Prag in Szene. Auch Haydn sollte für Prag arbeiten, aber er lehnt es ab. „Der große Mozart kann schwerlich jemanden anderen zur Seite haben ... Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb." — 1785 hatte er dem Vater Mozart in Wien neidlos versichert, daß sein Sohn der größte Komponist sei. In der gleichen Zeit übergibt der Vater K. M. v. Webers seine beiden Söhne Fritz und Edmund in Haydns Erziehung. — Während Haydns erster Londoner Reise starb Mozart. „Die Nachwelt bekommt nicht in hundert Jahren solches Talent." Auf der Rückreise war Haydn am kurfürstlichen Hofe in Bonn zu Gast. Ein junger Komponist legt ihm eine Kantate auf den Tod Josephs des Zweiten vor, „welche von Haydn besonders beachtet und ihr Verfasser zu fortdauerndem Studium aufgemuntert wurde".

Der junge Musiker war Ludwig van Beethoven. 1792 kam Beethoven nach Wien.

Die zweite Reise nach London (1794), kürzer als die erste, weil die Kapelle in Esterház wieder aufgestellt wird mit Haydn an der Spitze, bringt den Meister auf den Gedanken, ein Oratorium zu schreiben. Einen Textentwurf zur „Schöpfung" (von Lindley nach Miltons „Verlorenem Paradies") und das Lehrgedicht Thomsons „Die Jahreszeiten" bringt er mit. Der letzte Anstoß kommt von Baron van Swieten, einem der bedeutendsten „Kenner" dieser Zeit, der Ph. E. Bach zur Komposition von 6 Streichquartetten (1773), Mozart zu seinen Händel-Bearbeitungen veranlaßte und den jungen Beethoven förderte. Ihm ist Forkels „Bach" (1802) gewidmet. Van Swieten sichert die Aufführung der „Schöpfung" im Konzert der adligen Liebhabergesellschaft im voraus und steht für Text und Anlage mit Rat und Tat zur Seite. Am 30. April 1798 wurde das Werk aufgeführt. Bald darauf wurde die Partitur gedruckt. Und nun machte die Schöpfung den Weg durch ganz Deutschland; an der Jahrhundertwende wurde sie in London und Paris aufgeführt. —

Bald darauf beginnt die Arbeit an den „Jahreszeiten". Wieder ging der Hauptantrieb von van Swieten aus, der die Bearbeitung des Textes lieferte und den Fortgang der Komposition überwachte. Zwischendurch entstanden noch 6 Quartette op. 75 und 76, deren drittes Stück die bekannten Variationen über das „Kaiserlied" enthält, und vieles andere. Die Arbeits- und Spannkraft des greisen Meisters schien unerschöpflich. Endlich, am 24. April 1801, wurden die „Jahreszeiten", wieder unter Beihilfe jener adligen Liebhabergesellschaft, aufgeführt. Dies Oratorium gefiel nicht so sehr wie die „Schöpfung", in deren Weltfrömmigkeit Adel und Bürgertum ihre eigene Welt- und Lebensanschauung gespiegelt und künstlerisch erhöht wiederfanden. Dafür aber wurde das Werk volkstümlich. An beiden Werken stärkte sich das deutsche Gemeinschaftsmusizieren; ihre Aufführungen und die zu diesem Zweck sich zusammenschließenden Vereine haben die Bildung eines öffentlichen Musiklebens in Deutschland entscheidend gefördert.

Bis 1803 entstanden noch einige vierstimmige Chöre von vollendeter Meisterschaft (vgl. Kaiserliederbuch f. gem. Chor Nr. 130, 147, 548, 549). Dann hat Haydn nichts mehr geschrieben. Launig läßt er den Anfang eines jener Chöre auf seine Besuchskarte drucken: „Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich." — Dem Schauspieler Iffland spielte er bei einem Besuche im September 1808 das Lied „Gott erhalte" vor. „Ich spiele dieses Lied an jedem Morgen, und oft habe ich Trost und Erhebung daraus genommen, in den Tagen der Unruhe." Dies Lied war sein Vermächtnis an das Volk. Am 31. Mai 1809 starb der Meister.

Kein besseres Zeugnis für seine Verbundenheit mit dem zutiefst deutschen

Grundstoff unserer Musik gibt es, als diese Weise. Die Anfangszeile in ihrem kunstlosen Aussingen des Quartraumes ist ganz aus der Sprache heraus entstanden. Unzählige einfach erzählende Melodien unserer heimischen Überlieferung zeigen diesen Grundriß. Die Schlußzeilen in ihrem Grundriß g'—h, d—g gehören ebenfalls dem ewigen Bestand des deutschen Liedes an. Den Fall aus der Oktav in die Terz mag man in Walters „Wach auf du deutsches Land" aufsuchen, den Schlußfall nahezu an jedem älteren deutschen Lied. Das also war der „Schein des Bekannten", der „Volkston", der das Lied so schnell und dauernd einprägte. Die Gesamtformung aber: das Öffnen und Schließen des ersten Großzeilenpaares, die meisterliche Abhebung des Mittelteils, die rhythmische Fassung des Schlusses, ist Haydns Verdienst. Er hat die Weise auftaktig notiert. Seitdem aber Hoffmann von Fallersleben 1841 jene neuen Verse dichtete, die den Rufcharakter der beiden letzten Zeilen besonders unterstrichen, wird die Weise volltaktig gesungen; das deutsche Schrittmaß des Verses hat sich durchgesetzt. In dieser Form stieg Haydns Weise zur höchsten Würde eines nationalen Fest- und Feierliedes auf, das seine besondere Weihe durch die Heimkehr Österreichs in das Reich erhielt. Der Kreislauf des Liedes ist damit geschlossen.

Von hier aus führt der Weg weiter zu den Liedern. Der unübertreffliche Humor, der aus Lessings „Lob der Faulheit" spricht, eignet auch den vierstimmigen heitern Chören und den Kanons (Jöde, Bd. 2), die unserer geselligen Musik heute neu gewonnen sind. Die ernsten Chöre (z. B. das „Danklied zu Gott", Kaiserliederbuch Nr. 49) mögen als Einführung in die Chöre der beiden Oratorien genutzt werden. Ganz für sich stehen die Bearbeitungen schottischer und wallisischer Lieder, meisterhafte Volksliedbearbeitungen für Gesang und Klaviertrio, und endlich die großen englischen Gesänge mit ihrem sinfonischen Klaviersatz und einer erstaunlichen Tiefgründigkeit des Ausdrucks. Die Vertonung des Textes aus Shakespeare und das geniale Stimmungsbild „Des Geistes Gesang" sind Studien, die uns den Ausdrucksgehalt der absoluten Musik enträtseln helfen. „Schöpfung" und „Jahreszeiten" aber wollen gehört und im einzelnen durchforscht sein.

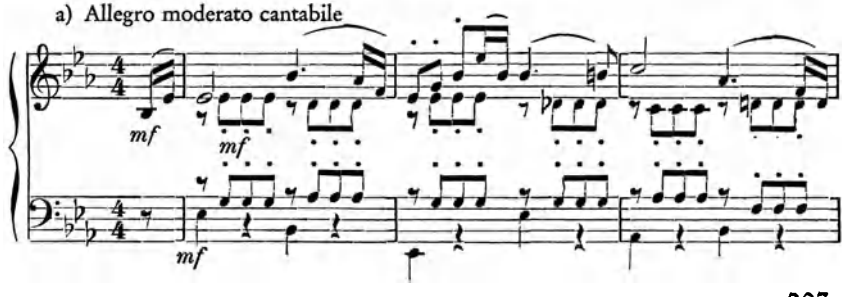
Für die Ergründung der Instrumentalmusik beginne man mit den frühen Klaviersonaten, die in der Ausgabe der Ed. Schott leicht erreichbar sind. Zunächst zeigen sie das Schwanken zwischen Suite und Sonate, das für die Übergangszeit bezeichnend ist. Haydn ist zunächst ganz auf der Seite der süddeutschen und Wiener Art. Das Divertimento in Wagenseils Art hat wohl nur drei Sätze, aber darunter ein Menuett als Rest der alten Suite und einheitliche Tonart. In den Themen hören wir Lieder und Marschklänge, volkstümliche Weisen mit Terzen- und Sextengängen. In der Verarbeitung aber kennt Haydn noch keine straffe Logik und Streben zur Einheit, sondern nur buntes Spiel der Fantasie und freien Wechsel der Erscheinungen. — All-

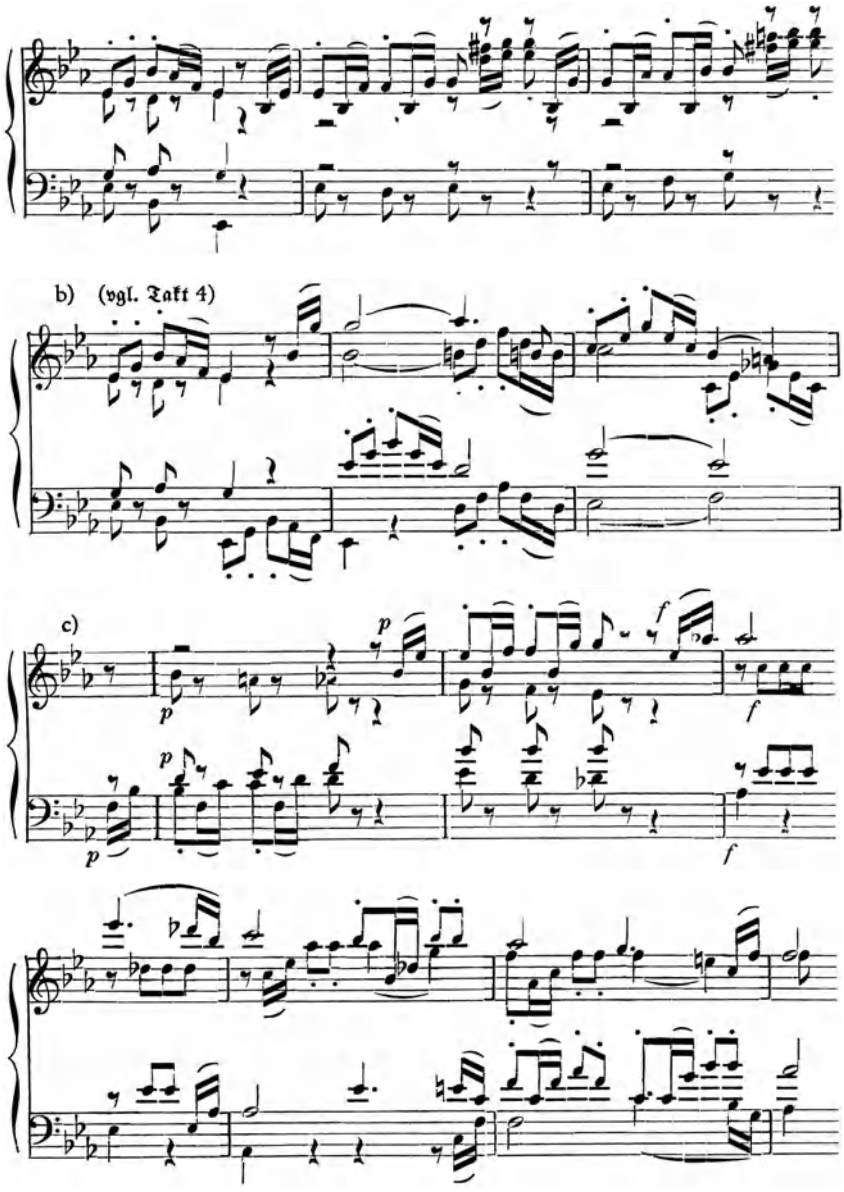
mählich aber wird Ph. E. Bachs Einfluß ſpürbar. Die Züge der Suite (auch das Menuett) werden allmählich ausgeſchaltet. Der Komponiſt bemüht ſich wie Ph. E. Bach um Verdichtung und Vereinheitlichung. Eine der Sonaten aus jener Zeit iſt gar von Zeitgenoſſen für eine parodiſtiſche Nachahmung der „grillenhaften Manier" Ph. E. Bachs erklärt worden. Haydn aber iſt es bitter ernſt damit. Die C-Moll-Sonate von 1771 iſt Höhepunkt und Kriſe der Entwicklung. Hier lenken wir zum Streichquartett hinüber.

Erinnern wir uns an die Trioſonaten, die feinſte Blüte der Kammermuſik des vorigen Zeitalters (ein Beiſpiel von Haydn Sch. 311). Drei ſelbſtändige Stimmen muſizieren auf dem Klanggrund des Cembalos. Der Wandel zum Quartett hin iſt gewaltig. Das Cembalo mußte fallen; die Bratſche mußte teilnehmen an der Ausfüllung des harmoniſchen Gerüſts, das Violoncello ſich allmählich aus der Gebundenheit und Unſelbſtändigkeit ſeiner Baßführung löſen. Der Einfluß der leichtgewichtigen dreiſätzigen Opernſinfonie verkleinert und ſchmeidigt den Gehalt.

Von unten her kommen die volkstümlichen Formen der Serenade und Kaſſation entgegen. Im Freiluftmuſizieren iſt ein Generalbaßinſtrument ausgeſchloſſen. Bläſer gehören dazu und eine bunte Vielheit von Sätzen. Die Beſchränkung der Satzzahl, das Ausſcheiden der Bläſer nähert dieſe Gattung dem Quartett. — Beides fließt zuſammen in Haydns erſten Streichquartetten. Den Hütern der Überlieferung wollte es gar nicht gefallen, daß Haydn der ſtrengen Kammermuſik neues Blut zuführte durch die ſtammeseigene Volksmuſik, die er in den Bereich der Kunſt hinaufhob. Aber die Kraft und Originalität ſeines perſönlichen Genies ſetzte ſich durch.

1771 ſuchte er neue Vertiefung durch die Einführung der kontrapunktiſchen Arbeit. Noch einmal verſpüren wir den Einfluß Ph. E. Bachs. Die Hälfte der 6 Quartette op. 17 hat als Finale eine Fuge, zu 2, 3 oder 4 Stimmen. Aber die beiden Pole durchdringen ſich nicht. Es galt erſt das gemäße Mittel der Verſchmelzung zu finden. Das erwuchs Haydn aus der Sinfonie. — Die Quartette op. 33 führen nach zehnjähriger Pauſe das Prinzip der thematiſchen Arbeit durch. Bisher war es auf die Durchführung beſchränkt, jetzt wird es allgegenwärtig, im erſten Satz.





Der erſte Satz des Es-Dur-Quartetts (op. 33 II) zeigt, wie die erſte Geige das Thema anſtimmt zunächſt zur Begleitung der anderen, eine rüſtige Melodie, Ausdruck frohen, tätigen Lebenswillens. Nach vier Zwiſchentakten

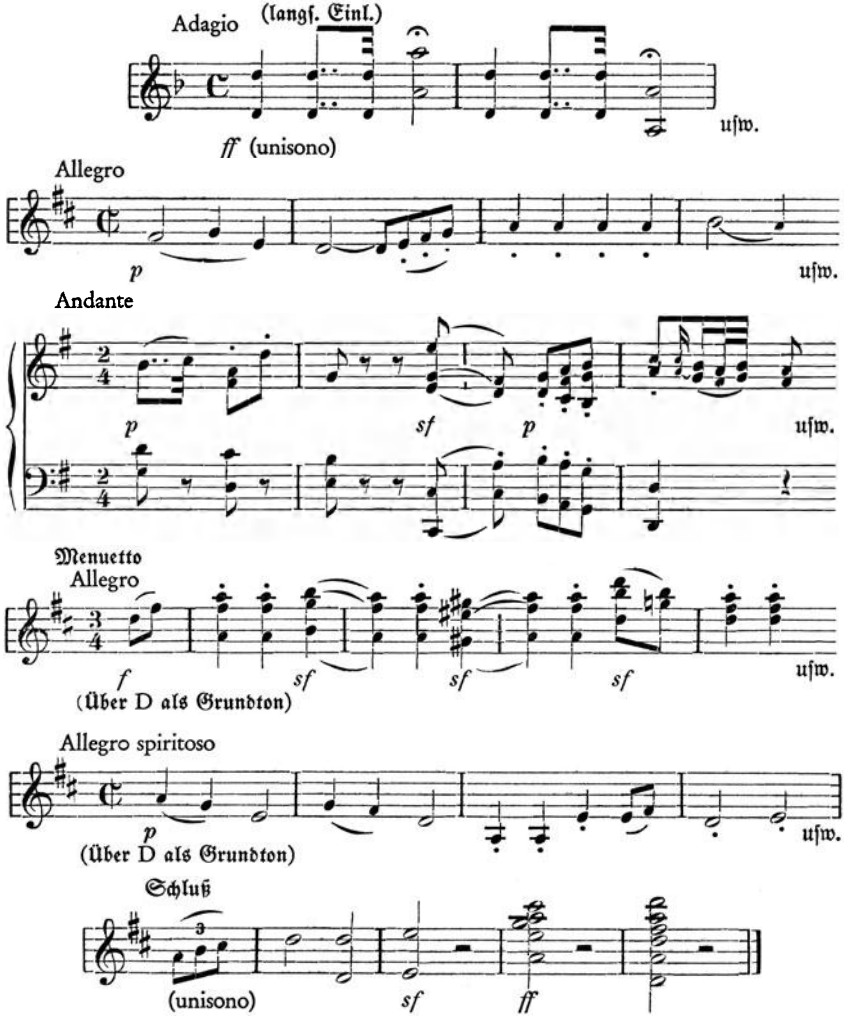
(vgl. das Beiſpiel a), in denen die andern Inſtrumente größerer Selbſtändigkeit zuſtreben, Wiederholung des Kerngedankens. Und nun beginnt, hier ſchon, die Verwandlung, Zerlegung, Umbildung (vgl. das Beiſpiel b), bis in Takt 21 das zweite Thema gemeinſam feſtgeſtellt und nach erſtaunlichen Abwandlungen ins Sinnige und ins Spieleriſche kraftvoll beſtätigt wird. Ein viertaktiger Abgeſang — jenem erſten Zwiſchenteil verwandt — ſchließt ab. Mit der Durchführung (Beiſpiel c) beginnt die Arbeit von neuem. Die Melodik des erſten Themas kann ſich nicht mehr durchſetzen, es wird in die Umgeſtaltung einbezogen. Bis auf kleinſte Teilchen wird das Thema zerſpalten; dann eine Kadenz — das Thema ſetzt in C-Moll, gleichſam als Anfang des dritten Teils ein. Doch es iſt eine trügeriſche Repriſe; noch einmal wird das Thema zerſtückelt. Und dann iſt der Augenblick da, wo es gefeſtigt in der von neuem errungenen Haupttonart erſcheint. Das Spiel des Anfangs wiederholt ſich, mit unendlich feinen Veränderungen; auch das zweite Thema iſt nun auf die Ebene der Haupttonart gezogen: eine neue Einheit iſt den Gegenſätzen abgerungen.

Dies alſo iſt der Inbegriff der thematiſchen Arbeit, an dem wichtigſten, dem erſten Satz aufgezeigt. Den Bau der Geſamtform und weitere Geſtaltungsmöglichkeiten beobachten wir an der Sinfonie. Das Quartettſchaffen bringt immer ſtärkere Vereinheitlichung und — unter Mozarts Einfluß — die Vertiefung des menſchlichen Gehalts. — Wenn wir nur ſpäte Sinfonien beſprechen, ſo liegt das in der Zielrichtung unſerer Arbeit. Zumindeſt ſei jedoch auf die unerhörte Erfindungsfülle und Mannigfaltigkeit der früheren Sinfonien, die wir viel zu wenig ſpielen und hören, hingewieſen.

Vergeſſen wir das eine nicht, daß eben erſt auch hier das Cembalo als Generalbaßinſtrument beſeitigt war. Die harmoniſche Füllung mußte nun von den Streichermittelſtimmen geleiſtet werden, und zugleich mit metriſcher Akzentuierung von den Bläſern. Hier ſind Oboen und Hörner oft nur Verſtärkung des Streichquartetts, die Flöte wird vielfach als Soloinſtrument benutzt, das Fagott löſt ſich langſam aus der Baßführung. An dieſem Punkt ſetzt Haydns Entwicklung ein, bis ſchließlich um 1770 paarweiſe Flöten, Oboen, Hörner, Fagotte zur Regel werden. Nun greifen die Bläſer auch ſelbſtändig ein, ſie treten ſogar als eigene Gruppe abſchattierend den Streichern gegenüber. Die neugewonnenen Möglichkeiten der Klanggebung wirken ihrerſeits wieder auf die thematiſche Geſtaltung und Arbeit zurück.

Die zwölf Londoner Sinfonien (1791—1795) ſind Zeugniſſe für Haydns höchſte Meiſterſchaft. Alle Sätze ſind nun mit Elementen thematiſcher Arbeit durchdrungen, ſelbſt das Menuett. Das ſetzt eine große Vereinfachung des thematiſchen Grundſtoffs voraus, damit er unbeſchränkte Verwandlungsfähigkeit beſitze. Aber es ergibt zugleich eine klare innere Einheit, ſelbſt wenn ſie nicht, wie in unſerm Beiſpiel der 2. Sinfonie in D-Dur, durch die innere

Verwandtſchaft der Themen noch eigens ſichtbar wird. Einbezogen in dieſe Einheit iſt in mannigfaltiger Veränderung die langſame Einleitung, die zeigt, daß es fortan „kein Spaß mehr iſt", eine Sinfonie zu beginnen. Das Endigen wird erſt für Beethoven Problem!



Das Verarbeiten iſt nur eine Spielart des Veränderns. Darum kann Haydn die Variationenform ſinnvoll in die Sinfonie einbeziehen. So wie er ſie in der „Sinfonie mit dem Paukenſchlag" einführt, wird ſie vorbildlich für das Schaffen unſerer deutſchen Meiſter bis Brahms und Reger.

Aber das bliebe äußerlich, ständen nicht dem reifen Meister alle Bezirke der menschlichen Empfindung in ihrer feinsten Prägung und lebendigsten Abwandlung zu Gebote. „Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung und alles gleich gut, als Haydn", rühmt Mozart von ihm. Das also ist der letzte und tiefste Grund und Kern seiner Künstlerschaft: sein Menschentum.

* * *

Einer nur war ihm in der Erkenntnis und Darstellung des Menschlichen in der Musik überlegen: W. A. Mozart. Als Eckermann am 12. Februar 1829 die Hoffnung aussprach, es werde doch noch zum „Faust" eine passende Musik kommen, antwortet Goethe: „Es ist ganz unmöglich. Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Die Musik müßte im Charakter des ‚Don Juan' sein; Mozart hätte den Faust komponieren müssen ..."

Ein fast unbeachtetes Geschehnis, von dem auf der zweiten Kunstreise des damals neunjährigen Knaben berichtet wird, zeigt, daß diese Anlage von allem Anfang in ihm steckte. Es ist in London 1765; ein englischer Naturforscher veranlaßt den Jungen, um seine Fähigkeit zu prüfen, zur Komposition aus dem Stegreif. Er bittet ihn, einen Liebesgesang auf dem Flügel zu improvisieren, wie ihn der Sänger Manzuoli etwa in der Oper singen würde. Sogleich beginnt der Knabe einige Worte zu singen, die ein einleitendes Rezitativ darstellen sollten. Darauf folgt ein Stück in der üblichen Form und Ausdehnung der Arie, einfach auf das Wort „affetto" (Liebe). „In derselben Weise ließ er dann einen Gesang des Zornes hören, auf das Wort ‚perfido' (Treuloser), wobei er in solche Begeisterung geriet, daß er wie ein Besessener auf das Klavier schlug und mehrmals von seinem Sessel in die Höhe fuhr."

Es war ein Glück für den Knaben mit seiner schier unbegreiflichen Anlage zur Musik, daß die Eltern sie rechtzeitig erkannten und der treffliche Vater Leopold Mozart ihm die beste Unterweisung selbst geben konnte. Am 27. Januar 1756 wird Wolfgang Amadeus in der heiteren, musikfreudigen Stadt Salzburg geboren. Fünfjährig sucht er sich auf dem Klavier bereits eigene kleine Menuettchen zusammen; mit dem Sechsjährigen und der fünf Jahre älteren Schwester unternimmt der Vater Anfang 1762 die erste Kunstreise nach München; im Herbst des gleichen Jahres geht es nach Wien. „Hauptsächlich erstaunt alles ob dem Buben, und ich habe noch niemand gehört, der nicht sagt, daß es unbegreiflich sei." Was das Wunderkind leistet, erfahren wir aus der Konzertanzeige in Frankfurt — anläßlich der zweiten Kunstreise (1763–1766), die durch ganz Süddeutschland, über Köln und Aachen nach Brüssel, und dann nach Paris und London führt. Er spielt

nicht nur Konzerte auf dem Cembalo oder Hammerflügel, sondern auch ein Violinkonzert und begleitet bei Sinfonien als Generalbaßspieler. Das wichtigste: er spielt nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf der Orgel aus dem Stegreif. Goethe hat als Vierzehnjähriger das Spiel des kleinen Mozart gehört und erinnert sich noch in späteren Jahren bewundernd daran.

Dabei ist der Bub ein heiteres, unbefangenes Kind, bescheiden und selbstbewußt zugleich. Nur manchmal, beim Musizieren und Fantasieren, wird das Gesicht unsagbar ernst, und ein Feuer scheint hervorzubrechen, das überrascht und beunruhigt. Mit einer fast unglaublichen Feinfühligkeit nimmt er die musikalischen und menschlichen Eindrücke in sich auf. Die neue Klaviermusik der Zeit tritt ihm in Christian Bach (London) und Johann Schobert (Paris) nahe. Er arbeitet sie in seinen frühesten Sonaten nach, unbefangen gibt er sich allen Einflüssen hin. Im Kopf steckt ihm aber eine Oper, die er „mit lauter jungen Leuten in Salzburg aufführen will".

In Salzburg freilich heißt's dann arbeiten und lernen. Gut, daß nach den „europäischen" Einflüssen nun durch gelegentliche Kassationen und Serenaden der heimatliche Ton in seine Musik einzieht. Den spürt man auch in den „Wiener" Sinfonien. Denn 1767 – 1769 ist er mit dem Vater in Wien. Kaiser Joseph ermuntert ihn zu einer Opera buffa. Die „Finta semplice" entsteht; daneben das deutsche Singspielchen „Bastien und Bastienne". Auf dem Theater aber herrschen Hasse und Gluck und die Buffokomponisten Piccini, Gaßmann, Scarlatti.

Drei italienische Kunstreisen in der Zeit von 1769 – 1773 geben bald Gelegenheit, die italienische Opernkunst im eigenen Lande aufzusuchen und nachzuarbeiten. Aber wurde dadurch nicht das aufnahmestarke, zum Jüngling heranwachsende Genie seinem eigensten Wesen entfremdet? Die Erfahrung und Reife, Menschen zu beobachten und zu schildern, wächst; das zeigen die Briefe. Und schwer ist es, nach allen Erfolgen und Huldigungen sich immer wieder in die Salzburger Enge recht einzupassen, zumal seit 1772 ein neuer Herr in Salzburg residiert, der Erzbischof Graf von Colloredo.

Wenige Wochen in Wien lassen ihn die letzte und entscheidendste Einwirkung erleben: Haydns kontrapunktische Streichquartette sind erschienen. Der junge Mozart ist davon so stark berührt, daß er sofort eine Serie von ebenfalls sechs Quartetten zu komponieren unternimmt und in einem Monat beendet (ein Beispiel Sch. 312). Es folgt eine schaffensreiche Zeit in Salzburg mit Klavier und Violinkonzerten, einer echten „Sturm-und-Drang"-Sinfonie (K. V. 183), die ein einziges erschütterndes Bekenntnis der Gärung ist, in der sein Wesen sich befindet, und der von vielen gleichartigen Werken umgebenen meisterlichen Haffner-Serenade. – In diese Zeit fällt ein Abstecher nach München, wo „La finta giardiniera", die zweite, sehr rasch geschriebene Opera buffa aufgeführt wurde. Im ganzen hat er vier-

einhalb Jahre in Salzburg aushalten müssen. Seine Erfindungs- und Gestaltungskraft ist zu erstaunlicher Reife und Selbständigkeit gediehen. So steht er nun an der Schwelle des 21. Lebensjahres.

Es folgt die letzte große Kunstreise, die er nun ohne den Vater antritt (1777/78). Man wird diese Jahre als „Wanderjahre" bezeichnen dürfen, nach jenem Bildungsroman Goethes, in welchem die Einwirkung des vielgestaltigen Lebens auf die Entwicklung der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit eines begabten Menschen dichterisch dargestellt werden sollte. Hier bei Mozart wird, wie die Briefe zeigen, Dichtung zum Leben: erst die Enttäuschung in München, dann Augsburg und das Bäsle, das künstlerisch entscheidende Erlebnis der Mannheimer Hofkapelle, die erste große Liebe zu Luise Weber, das verwirrende Pariser Leben und seine Ränke, schließlich der Tod der Mutter.

Es ging dem jungen Mozart wie später Richard Wagner. Enttäuschung und Zurücksetzung in Paris lassen die Sehnsucht nach der Heimat erwachen. Er fühlt, daß sein Bestes darin begründet liegt, daß er ein Deutscher ist. „. . . Wenn ich mir öfters vorstelle, daß es richtig ist mit einer Opera, so empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe, und zittere auf Händen und Füßen für Begierde, den Franzosen immer mehr die Teutschen kennen, schätzen und fürchten zu lernen." Und später: „Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade gibt, daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache." Auf der Heimreise wieder neue Enttäuschung, in der Kunst wie im persönlichen Erleben. Still kehrt er nach Salzburg zurück (1779) und tritt als „Conzertmeister und Hoforganist" in die Dienste des Erzbischofs.

Mit instinktiver Zielsicherheit geht Mozart auf die Oper los, wie er sie sich denkt. Die Musik zu „König Thamos", zu „Zaide", die Bekanntschaft mit Schikaneder in Salzburg sind Vorboten. Der Auftrag, den „Idomeneo" für München zu schreiben (1780), bringt erste Entscheidung. In den Briefen Mozarts kann man nachlesen, mit welchem Sinn für das musikalische Theater er auf Änderungen im Textbuch drang, die Forderungen der Sänger beschwichtigte, die Partien ihnen auf den Leib zuschnitt. Manches bleibt schließlich doch noch Opernschablone; aber die Charakteristik einiger Personen, einzelne Ensembleſätze und vor allem die Behandlung des Orchesters zeugen von Mozarts eigenster Kraft.

Der Befehl des Erzbischofs, seines Herrn, beschied ihn unmittelbar aus München nach Wien (1781). Dort sollte er täglich im „Antichambre" erscheinen und die Befehle entgegennehmen. Vor seinen Landsleuten wollte der Erzbischof mit den Mitgliedern seiner Kapelle paradieren. Das führt zur stürmischen Auseinandersetzung des Herrn mit dem Diener, der seine Entlassung verlangt. Das Entlassungsgesuch wird immer wieder abgeschlagen, das letzte stürmische Drängen mit einem Fußtritt beantwortet. — Mozart

war frei — aber um welchen Preis! Dem Vater entfremdet, allein und ohne gesicherte Stellung im Getriebe einer großen Stadt voller Konkurrenten und Neider ... Er wagte es, die Fesseln zu sprengen und bezahlte mit Not und Elend, ja mit seinem Leben dafür.

Anfangs schien es, als ob das Glück ihm hold wäre. Kaiser Josephs Gedanke eines „deutschen Nationalsingspiels" wurde Wirklichkeit. Mozart erhielt den Auftrag, dafür die „Entführung aus dem Serail" zu komponieren. Ein Herzenswunsch ist in Erfüllung gegangen: er darf eine Oper schreiben, in der deutsch gesprochen und gesungen wird! Mit welch klarem Kunstverstand und lebendigem Sinn fürs Theater ist er bei der Arbeit. Da ist Osmin, der täppische, dumme, boshafte Haremswächter. „Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist ... Das „Drum beim Barte des Propheten usw." ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten — und da sein Zorn immer wächst, so muß — da man glaubt, die Aria seie schon zu Ende — das allegro assai — ganz in einem andern Zeitmaß und in einem andern Ton — eben den besten Effekt machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen — weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabei vergnügen muß, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Ton der aria), sondern einen befreundeten dazu, aber nicht den nächsten, D minor, sondern den weitern, A minor, gewählt." — Da ist weiter Belmonte, der erste liebende Jüngling der deutschen Opernbühne. „Nun die Aria von Belmont in A-Dur. — O wie ängstlich, o wie feurig, wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende liebevolle Herz schon angezeigt — die 2 Violinen in Oktaven ... Man sieht das Zittern — Wanken — man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt — welches durch ein crescendo exprimiert ist — man hört das Lispeln und Seufzen — welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit in unisono ausgedrückt ist." Im gleichen Brief an den Vater vernehmen wir das entscheidende, für Mozart ganz persönlich gültige Bekenntnis: „Bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. — warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall? — mit allem dem Elend was das Buch anbelangt! — sogar in Paris — wovon ich selbst ein Zeuge war. — weil da ganz die Musik herrscht — und man darüber alles vergißt. — um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reime zu gefallen (die doch, bei Gott, zum Wert einer theatralischen Vorstellung, es mag sein was es wolle, gar nichts

beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen — oder ganze Strophen, die des Komponisten seine ganze Idee verderben... Da ist es am besten, wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht, und selbst etwas anzugeben imstande ist, und ein gescheiter Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen."

Wie Mozart die Gestalten im einzelnen charakterisiert, hörten wir von ihm selbst. Wie er sie im Miteinander gegenseitig abhebt, zeigt das Quartett am Ende des zweiten Aktes. Wiedersehen, Zweifel, Zorn und Versöhnung — eine reiche Stufenfolge der Empfindungen durchlaufen vier Menschen, jeder in seiner Art musikalisch gestaltet, bis zum einigenden gemeinsamen Schlußgesang.

Einige Wochen nach der erfolgreichen Aufführung (16. Juli 1782) heiratet Mozart; die Erwählte ist Konstanze, die Schwester seiner unvergeßlichen ersten großen Liebe. Fleißig und ausdauernd arbeitet er nun, um den Lebensunterhalt zu sichern; er komponiert, gibt Lektionen, knüpft Beziehungen, führt tapfer den Kampf um eine feste Stellung. Umsonst; die Gegenkräfte sind zu stark; selbst als Schaffender kann er sich nur schwer durchsetzen; nur als Virtuos bewundert und feiert man ihn. So entstanden in jener Pause bis 1786 die großen Klavierkonzerte in D-Moll und C-Moll. Durch den Hofrat van Swieten kommt er an Bachs und Händels Werke, ferner an Friedemann Bach und Philipp Emanuel. Jetzt erst beginnt norddeutsches Wesen zu wirken. Die Frucht ist die C-Moll-Fantasie und die C-Moll-Sonate. Was uns daran so Beethoven-nah erscheint, ist der gemeinsame Ursprung aus Ph. E. Bach. Welcher Vertiefung der musikalischen Sprache Mozart dadurch fähig wird, zeigen die sechs Haydn gewidmeten Streichquartette aus der gleichen Zeit (1785).

Das Wiener Nationalsingspiel war 1783 zu Ende; die welsche Opera buffa trat wieder an ihre Stelle. „Ich glaube nicht, daß sich die welsche Oper lange soutenieren wird — und ich — halte es auch mit der teutschen." Aber es blieb schließlich keine Möglichkeit zum Zuge zu kommen, als selbst eine solche Oper zu schreiben.

In da Ponte findet er endlich den Textdichter, der seinen Forderungen gewachsen ist. „Die Hochzeit des Figaro" ist das erste gemeinsame Werk. Aber es bedurfte wieder, wie bei der „Entführung", des persönlichen Eingreifens des Kaiser Joseph, um die Aufführung zuwege zu bringen. Sie wurde (am 1. Mai 1786) ein glänzender Sieg des Komponisten. Das Werk aber wurde von der italienischen Gegenpartei schleunigst wieder von der Bühne verdrängt.

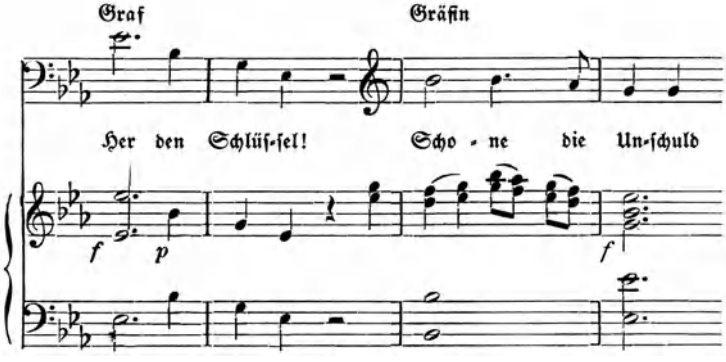
Dagegen hatte der „Figaro" in Prag nachhaltigen Erfolg. So kam's, daß die Prager Mozart einluden und er bei seinem Dortsein eine neue Oper versprach, den „Don Giovanni". Der Vater war gestorben; die häusliche Not war drückend. In dieser Zeit schuf Mozart sein geniales „Dramma giocoso". 1787 wurde das Werk in Prag zum erstenmal und in Mozarts Beisein mit großem Erfolg gegeben. „Kenner und Tonsetzer sagen, daß zu Prag ihres-

gleichen noch nicht aufgeführt worden." In Wien war der Erfolg nicht durchſchlagend; Mozart hatte Sängerwünſche befriedigen, einſchieben, kürzen, ändern müſſen. Nach einer Reihe von Wiederholungen verſchwand das Werk auf Jahre von der Bühne.

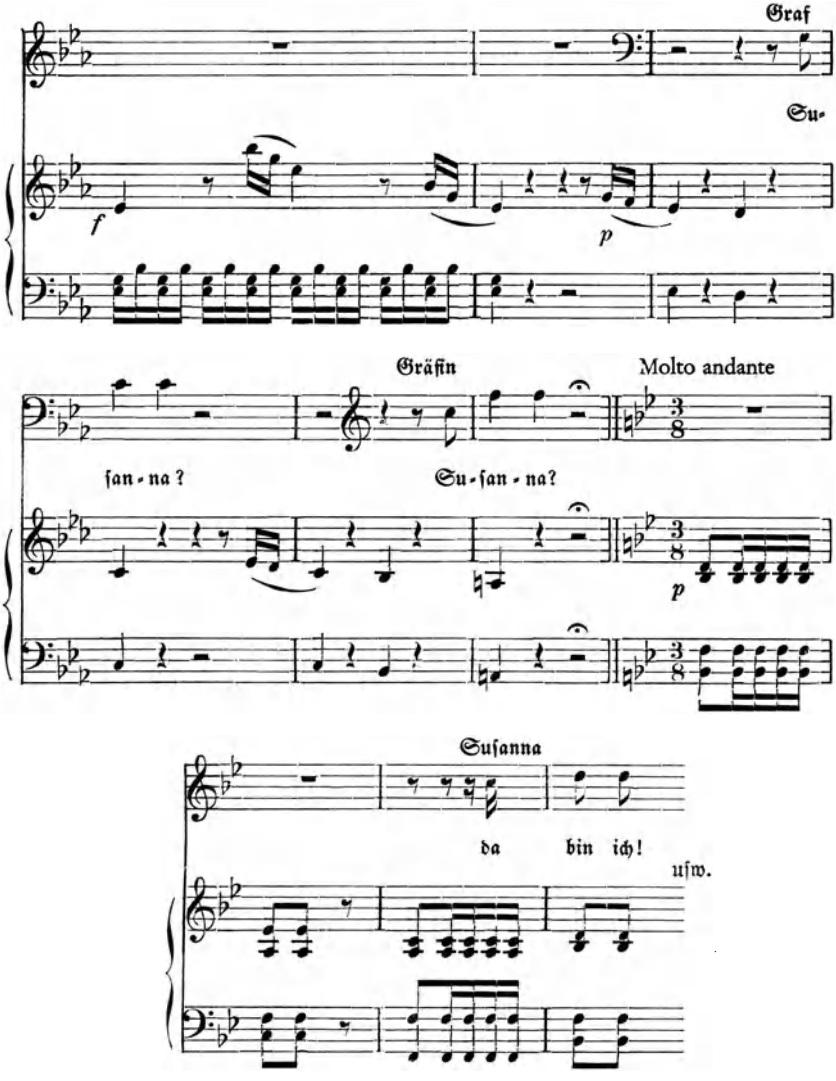
Was dieſe beiden Opern Mozarts von allen Werken rundum unterſcheidet, iſt, daß ſeine Muſik von den Menſchen ſelbſt ausgeht. So wie er im Leben die Menſchen beobachtet und beſchreibt, ſo ſind ihm ſeine Geſtalten auf der Bühne „Geſchöpfe der ewigen neuen Natur, die ihr Leben aus ſich ſelbſt erhält". Sie ſind nicht errechnet, noch von irgendwoher an Fäden gelenkt, ſondern Menſchen, die ihren Schwerpunkt in ſich ſelbſt haben und ſich gemäß dieſen Grundkräften aus ſich ſelbſt heraus und im Widerſpiel mit andern entfalten. Dieſe Entwicklung ſelbſt iſt geſtaltet, am ſchönſten dort, wo in einer entſcheidenden Lage nicht nur dieſe ſelbſt, ſondern auch die Eindrücke wiedergegeben ſind, die davon auf die verſchiedenen Charaktere ausſtrahlen. So wurde Mozart — in naiver Geſtaltungsfreude — der größte Menſchenſchöpfer der deutſchen Muſik und der unerreichte Meiſter des dramatiſchen Enſembles.

Das Finale des zweiten Aktes im „Figaro" iſt dafür das Muſterbeiſpiel. Das zarte Spiel der beiden Frauen mit dem Pagen iſt durch das plötzliche Kommen des Grafen geſtört worden. Schnell wird der Page im Zimmer der Gräfin verſteckt und dieſes verſchloſſen. Argwöhniſch befiehlt der Graf, das Zimmer zu öffnen; er verläßt ſchließlich mit der widerſtrebenden Gräfin den Schauplatz, um Werkzeug zum Öffnen der Tür zu holen. Inzwiſchen ſchlüpft Suſanne ins Zimmer und verhilft dem Pagen zur Flucht durchs Fenſter; Graf und Gräfin kehren zurück, er voller Zorn, ſie furchtſam und tief gekränkt.

Das Finale beginnt ſo mit einem Duett (Es-Dur, Allegro molto); die harten trotzigen Rhythmen des Grafen ſtechen ſcharf ab von den ängſtlich flatternden Melodien der Gräfin (Beiſpiel). Und am Schluß kontrapunktiert ſein neues Thema („Sterben muß er") ſeltſam genug jene ſchmiegſame Melodie.

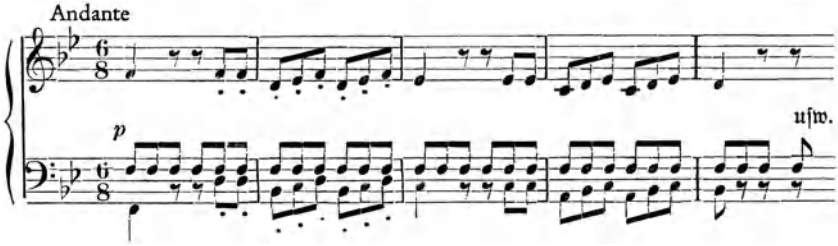


Die Tür iſt offen; aber nicht der Page, ſondern Suſanne tritt heraus. Aufs feinſte iſt dieſer Augenblick des Staunens geſchildert. Dann beginnt (im Molto Andante, B-Dur) Suſannens Erwiderung.

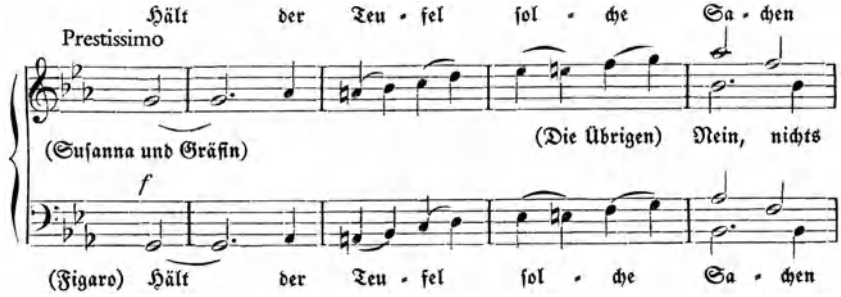


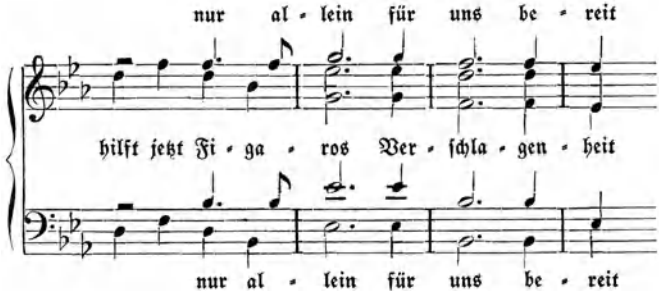
Die Frage „Wie aber, wenn drinnen noch ſonſt jemand wär'" beſchließt liedhaft das Sätzchen, das nur Vorſpiel zu dem (ſcheinbar) abſchließenden Terzett (haſtiges Allegro, B-Dur) war. — In dieſe Lage platzt der ahnungs-

loſe Figaro herein und verändert ſie von Grund auf. In hellem G-Dur (Allegro con ſpirito) klingt zu ſeinen Worten „Herr Graf, uns erwartet die fröhliche Menge" die Weiſe eines Volkstanzes auf. Was zu dieſer Grundſtimmung hinzutritt, das Zögern des Grafen, die bange Erwartung der Frauen, ſpiegelt ſich alles in der Muſik. Doch all dies iſt nur Vorſpiel; erſt das neue Andante (C-Dur) zieht die dramatiſche Folgerung. Ein rechtes Katz-und-Maus-Spiel beginnt; in Frage, Antwort und Einwurf reihen ſich lauter kleine gerundete Sätzchen aneinander. — Da erſcheint als dem Grafen höchſt erwünſchte Verzögerung der betrunkene Gärtner Antonio mit dem beim Sprung aus dem Fenſter zerbrochenen Blumentopf (Allegro molto, Quintett F-Dur). Er erzählt recht realiſtiſch, die andern verſuchen ihn niederzuſchreien; ſtändig wechſelt die Dynamik — bis Figaro bekennt „Ich bin's geweſen!" — Das Allegro wird zum Andante; aber da ſich die fließende Bewegung gleichzeitig in pochende Staccato-Triolen verwandelt, wird dieſe Abſchwächung weit beklemmender empfunden als die derberen Ausbrüche des vorangegangenen Satzes.



Nun folgt die neue, abſchließende Zuſpitzung. Marzelline, Baſilio und Bartolo treten auf und klagen Figaro wegen gebrochenen Eheverſprechens an. Es iſt eine vom Grafen angezettelte Teufelei. Die Haupttonart Es-Dur iſt wieder erreicht, das Tempo aber als Allegro aſſai geſteigert. Über ein Più allegro, das in wirkſamen Gegenſätzen uns die Rückwirkung der neuen Lage auf alle Beteiligten ſchildert, bringt das Preſtiſſimo einen letzten gedoppelten Ausbruch der Entrüſtung.





Dann ſchließt der Akt in höchſter Geſchwindigkeit und Aufgeregtheit ab.

An der Schwelle der letzten Reife ſtehen die drei großen Sinfonien in Es-Dur, G-Moll und C-Dur. Sie ſind knapp ein Jahr nach dem „Don Giovanni" in einem Zug niedergeſchrieben — Ergebniſſe der in den Bühnenwerken erreichten neuen Vertiefung des Menſchlichen in der Muſik. Kunſtreiſen nach Dresden, Leipzig, Berlin vermochten die neu andrängende Not nicht zu bannen. Gegen die neue italieniſche Buffooper „Cosi fan tutte" wirkte der Neid der italieniſchen Gegenpartei; die Reiſe nach Frankfurt zur Kaiſerkrönung (1790) verlief „von ſeiten der Ehre herrlich, aber in betreff des Geldes mager". So begann das letzte Lebensjahr, das Jahr der Zauberflöte und des Requiem, unter troſtloſen äußeren Bedingungen.

Für ein Vorſtadttheater iſt die „Zauberflöte" geſchrieben, weil nur dort deutſche Sprache und deutſche Kunſt eine Stätte finden konnten. Der Theaterdirektor Schikaneder, der ſelbſt den Papageno ſpielte, iſt der Textdichter. Er hat aus uralten Motiven des volkstümlichen Wiener Zauberſtücks und unter Benutzung Wielandſcher Dichtungen das Gerüſt der Handlung gezimmert. Die Königin der Nacht, deren Tochter von einem böſen Zauberer geraubt iſt, ſendet Tamino zu Hilfe. Die Zauberflöte ſoll die Gefahren bannen, Papageno und die drei Lichtgenien begleiten ihn. Papageno dringt als erſter zu Pamina, die ein böſer Mohr bewacht, vor ...

Soweit waren Dichtung und Muſik gediehen, als ein völliger Umſchwung einſetzt. Der böſe Zauberer wird zum Vertreter edelſten Menſchentums, ſeinem Lichtreich ſind auch die drei Knaben zugehörig. Die ſternenflammende Königin mit ihren drei Damen wird zur Verkörperung entwicklungshemmender Mächte. Taminos Gefahren aber wandeln ſich in läuternde Prüfungen der beiden Liebenden, durch die ſie aufſteigen in das Reich des ewigen Lichts. Hier ſpüren wir Mozarts Zugriff.

Deutſche Klaſſik: hier wurde wirklich Muſik aus der Idee heraus geſtaltet. Das ſehen wir allein ſchon an der Art, wie Mozart die muſikaliſchen Stilarten verwandt hat. Im einfachen „Volkston" ſingt das Naturkind Papageno; und in ſein Plapperduett mit Papagena wirken Elemente der Opera

buffa hinein. Von Gluck her kommt die großartige Feierlichkeit der Priesterchöre; gesteigerten Liedton atmen Sarastros und der beiden Liebenden Gesänge. Für die unheimliche Majestät der Königin der Nacht war die starre, unmenschliche Pracht der alten Barock-Arie mit ihren kalten, flimmernden Koloraturen der rechte musikalische Ausdruck. In eine ebenso ferne, in die feierlich-sakrale Welt des alten Choralsatzes über die Kernweise „Ach Gott vom Himmel sieh darein" ist der Gesang der beiden übermenschlichen Wächter an der Todespforte entrückt. Die lichten Genien dieser Überwelt aber, die drei Knaben, sind wirklich als Knabenstimmen gemeint, deren unbeschreiblich schöner, klarer, entrückter Klang die alte Kirchenmusik entscheidend bestimmt hat. Nun verstehen wir auch die merkwürdig strenge Form der Ouvertüre: es ist eine Fuge, aber mit zweitem Thema, Durchführung und Reprise. Die alte rein musikalische Entfaltungsform wird zum Ausdruck freier Entwicklung aller menschlichen Kräfte zu dem höchsten Ziele reiner Menschlichkeit.

Nur ein Deutscher konnte dies Werk schaffen; und nur ein Deutscher kann es erschöpfend würdigen. „Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert, mit diesem Werke war sie erschaffen ... welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabenen Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Welche ungezwungene und zugleich edle Volkstümlichkeit in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben her, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal erweitert und fortgesetzt werden konnte" (Wagner). So blieb die Zauberflöte einzig in ihrer Art. Am 30. September 1791 fand die Uraufführung des Werkes statt; der in den Wiederholungen noch anwachsende Erfolg erfüllte den Meister mit Freude und Befriedigung. Aber seine Lebenskraft war erschöpft; eine schwere Krankheit zwang ihn am 20. November aufs Lager. Tagsüber arbeitete er noch am Requiem, abends folgte er im Geist der Aufführung seiner „Zauberflöte": „Jetzt ist der erste Akt aus, jetzt ist die Stelle: dir, große Königin der Nacht!" — Der Verfall des todkranken Körpers war nicht mehr aufzuhalten; am 5. Dezember 1791 starb Mozart und wurde im Armenbegräbnis bestattet. Seine Werke aber, Schöpfungen eines wahren Genies, leben bis auf den heutigen Tag. „Denn was ist Genie anders als jene produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und in der Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind? Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte" (Goethe).

* * *

Mit Beethoven tritt ein neuer Typus des Schaffenden in die Geſchichte der deutſchen Muſik ein. Mehr als bei jedem andern iſt bei ihm zum Verſtändnis der Kunſt die Kenntnis der Perſönlichkeit vonnöten. Noch Haydns und Mozarts Lebensarbeit erſchöpft ſich ganz im Muſikaliſchen, im Aneignen, im Schaffen. Für Beethoven aber gab es im geiſtigen Leben der Zeit kaum ein Gebiet, mit dem er nicht lebendige innere Beziehung geſucht und gefunden hätte. Er nimmt den geiſtigen Inhalt ſeiner Zeit in ſich auf, verarbeitet ihn und gibt ihn der Zeit im Kunſtwerk geſtaltet zurück. Man mag ihn darum den erſten Philoſophen unter den Muſikern nennen. Aber er war auch der erſte Politiker; denn er fühlte ſich in ſeiner Muſik bewußt als Führer und Erzieher des Volkes. Goethe hat in vielen Ausſprüchen betont, wie verwandt ihm Mozart erſcheine. Bei Beethoven aber wird man in ſolchen und andern Zügen an Schiller gemahnt.

Aus dem Flamentum ſtammt väterlicherſeits Beethovens Geſchlecht. Ihm verdankt er den Ernſt und die Innerlichkeit, aber auch die Zähigkeit und Unerbittlichkeit ſeines Weſens, dazu die tiefe, faſt religiöſe Verbundenheit mit der Natur. Das rheiniſche Blut der Mutter war dazu ein guter Ausgleich. Wir tun Beethoven unrecht, wenn wir ihn zum titaniſchen Weltverächter ſtempeln. Denn er konnte auch recht heiter und feurig ſein; den Freuden des Daſeins, den Vorzügen edler Geſelligkeit war er durchaus nicht feindlich abgeneigt. Rheiniſch iſt wohl auch ſein lebendiger Sinn für das Volk und das Volkstum — ein kräftiges Streben, mit dem Beſten, was im Volke lebt, in inniger Fühlung zu bleiben. Dazu kam der Bildungseinfluß der Vaterſtadt Bonn, die als Außenpoſten deutſchen Weſens gegen den andrängenden Weſten damals wie heute ihre große Aufgabe hatte.

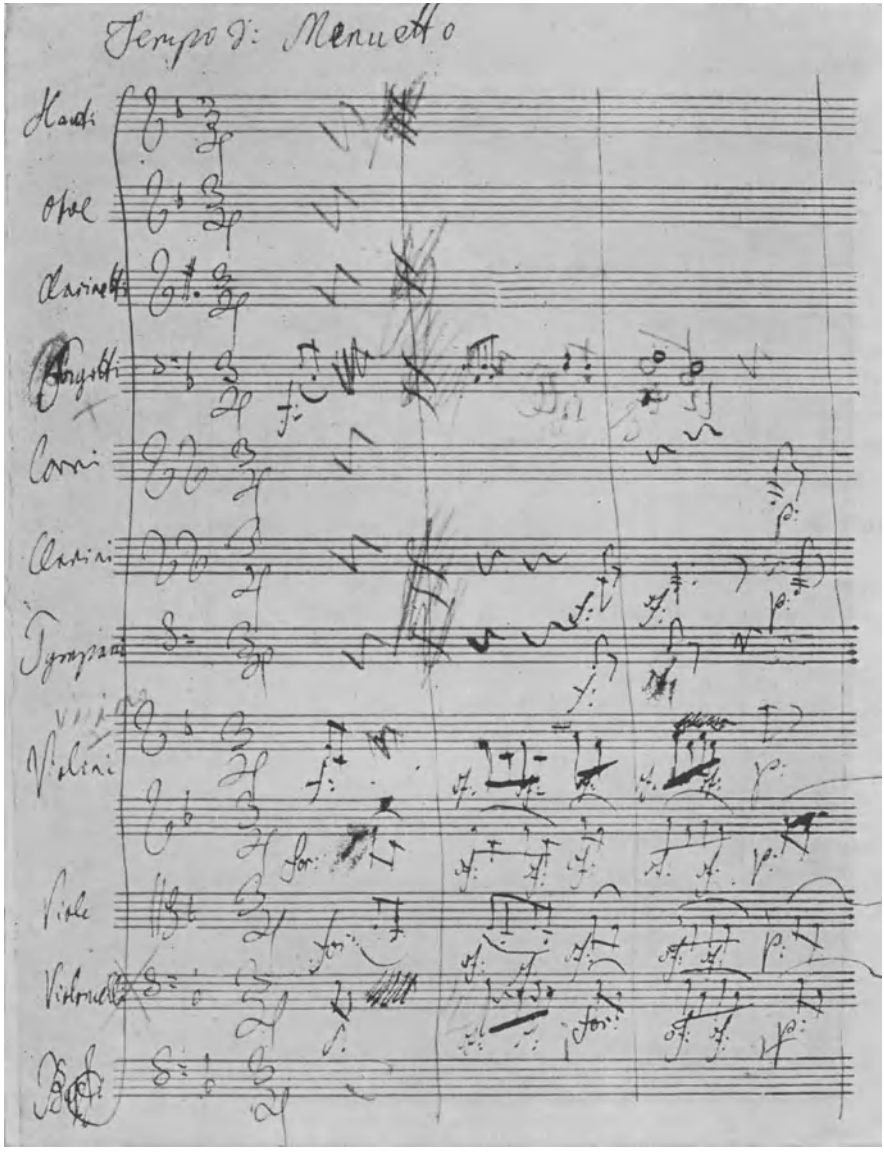
Am 16. Dezember 1770 iſt Beethoven in Bonn geboren. Der Vater, Sänger und Geiger in der kurfürſtlichen Hofmuſik, überwacht mit unerbittlicher Strenge die erſte Muſikübung auf Klavier und Violine. Aber erſt in Chr. G. Neefe, dem Muſikdirektor der Großmannſchen Theatertruppe und ſpäteren Hoforganiſten, erwuchs ihm 1782 der rechte Lehrer, der ihn nicht nur in allem Handwerklichen des Klavierſpiels und der Kompoſition ſtreng ſchulte, ſondern ſich auch bemühte, den Menſchen zu bilden und ihn mit dem Geiſtesgut der Zeit vertraut zu machen. In einfachen, würdigen Worten weiſt Neefe 1783 die Zeitgenoſſen in Cramers Magazin auf das Erſtlingswerk des jungen Beethoven, die Variationen über einen Marſch von Dreßler, hin. Im gleichen Jahre wird der Junge als „Akkompagniſt" in der Kurfürſtlichen Kapelle angeſtellt.

Noch ſind im werdenden Muſiker Spieler und Komponiſt eins. Denn ſeine ſchöpferiſche Kraft zeigt ſich zuerſt im Variieren und Fantaſieren auf dem Klavier. Durch dieſes Können erwarb er ſich auch die Wertſchätzung und Förderung der beiden Menſchen, die ſein inneres Werden vielleicht am meiſten

beeinflußt haben. Im Hause der Frau von Breuning war er ständiger Gast, hier ergänzten sich die Lücken seiner Bildung, schliffen sich manche Ecken seines Charakters ab. Hier lernte er den Grafen Waldstein kennen. Der war 1784 mit dem neuen Kurfürsten, Maximilian Franz, nach Bonn gekommen, mit ihnen die künstlerische Tradition der Stadt Wien, der sie beide entstammten. Beethoven hatte sich inzwischen, noch nicht 21jährig, als Virtuos, Komponist und Lehrer Achtung verschafft. Nun plant Graf Waldstein, den Jüngling zu weiterer Ausbildung nach Wien zu schicken. Der Kurfürst bewilligt Urlaub und Weiterbezug des Gehalts; der Weg in die Welt steht dem innerlich und äußerlich mündig Gewordenen offen. Graf Waldstein schreibt ihm zum Abschied im Oktober 1792 ins Stammbuch: „Sie reisen jetzt nach Wien . . . Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht . . . Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen."

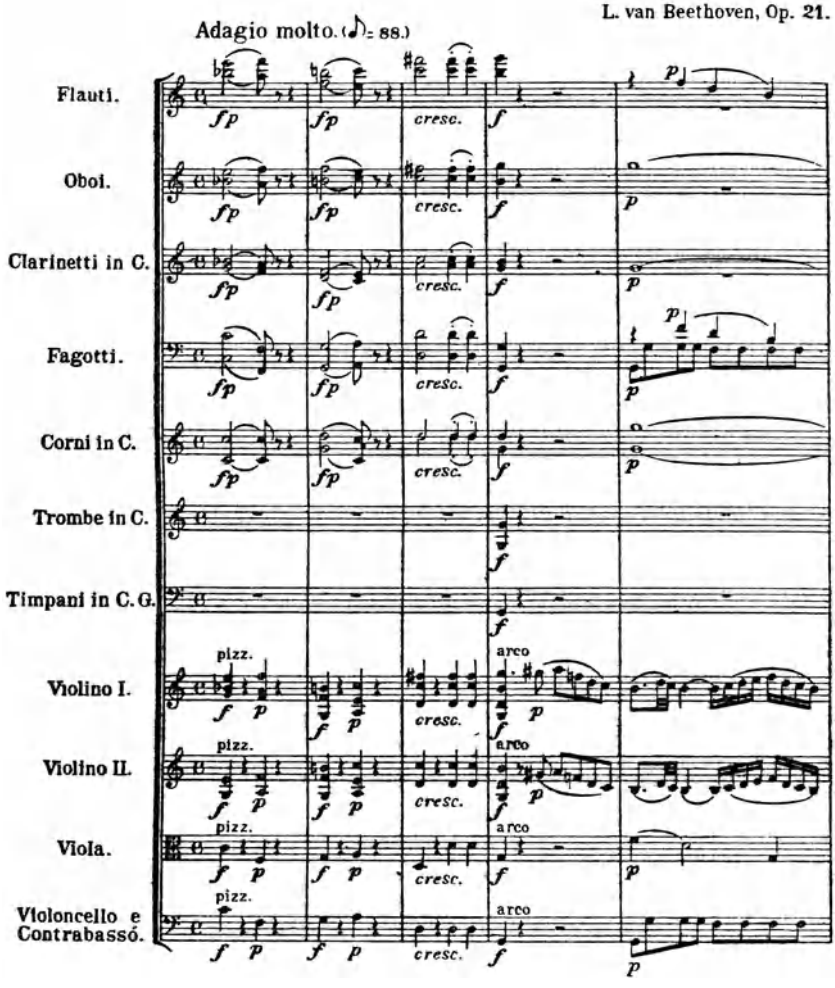
Aber nicht Haydns und der andern Unterricht war für Beethoven von Bedeutung; dazu war er von Kind an schon zu selbständig und eigenwillig. Wesentlich war, daß er inmitten der lebendigen Musik seiner Zeit war, bereit aufzunehmen, zu verarbeiten und selbst beizutragen. — Durch die Gemächer des hohen Adels mußte Beethoven sich seinen Weg als Spieler und Komponist bahnen. Schon ein Jahr nach seiner Ankunft hat er sich bei den Kennern und Liebhabern durchgesetzt. Fürst Karl Lichnowsky und sein Bruder, der Graf Lichnowsky, der Freiherr von Gleichenstein, der Graf Brunswick, später auch Fürst Lobkowitz und die Familie des livländischen Grafen Browne waren es, die ihn eifrig und verständnisvoll förderten. Der Dank spricht aus den Widmungen der Werke jener Zeit.

Das Klavier war das Instrument geblieben, auf dem er sein Eigenstes aussprach, vor allem in der freien Fantasie. Das Klavier ist zugleich das Mittel, Neues auszuprobieren, in neue Ausdrucksbereiche der Musik sich vorzutasten. Die ersten Klaviersonaten bis op. 22, die vielen Variationenwerke, 3 Klavierkonzerte sind die schönste Frucht dieser Zeit. Welcher Reichtum der Ausdrucksbezirke zeigt sich nicht allein schon in den Klaviersonaten, der formklaren und doch leidenschaftlichen in F-Moll (op. 21), der frei spielerischen in C-Dur (op. 28) und den beiden Sonaten in C-Moll (op. 101 und op. 13), die erste ein Werk allgegenwärtiger Sonatenform, die zweite freies, persönlichstes Bekenntnis. — Da sich im Hause des Fürsten Lichnowsky Gelegenheit dazu bot, wandte er sich der Kammermusik, vor allem dem Streichquartett zu. Diese Gattung, die den Zeitgenossen als die höchste und verständlichste galt, weil in ihr die Aussprache jeder musikalischen Idee auf ihre wesentlichsten und notwendigsten Bestandteile beschränkt erschien, birgt das Reifste und Tiefste des jeweiligen Entwicklungskreises. Zunächst sind es die 6 Streichquartette op. 18, die für das Erreichte zeugen. Die Sinfonie



Beethovens Handschrift. Anfang des dritten Satzes der achten Sinfonie
(Preuß. Staatsbibliothek, Berlin)

aber, der er ſich nach dem einzigartigen Probeſtück des Septetts op. 20 am Ende zuwendet, iſt in ihrer knappen Form, reichen Klanggebung und einfach wuchtigen Sprache ſtets Abſchluß einer Entwicklungszeit, Zuſammenfaſſung und Schlußergebnis. So entſteht 1800 die erſte Sinfonie, die das ſpielend und freudig Errungene dieſer Lehrjahre in einer, wie ſie die Zeitgenoſſen nannten, „geiſtreichen, kräftigen, originellen und ſchwierigen" Schöpfung zuſammenfaßt. — Schon die erſten fünf Takte der langſamen Einleitung (vgl. das Partitur-Beiſpiel) zeugen davon genugſam. Überraſchend iſt



Nach Eulenburgs kleiner Orcheſter-Partitur-Ausgabe.

gleich der Anfang mit dem Septimenakkord; die Tonart wird gleichsam umkreist: durch die vierte Stufe (f in Takt 1), dann die sechste (a in Takt 2), dann die fünfte (g in Takt 4). Nun erst erfolgt, mit einer wunderbar schmiegsamen Melodie der Violinen (und Gegenmelodie der Bläser!) die Festigung des C-dur, in dem dann nach weiteren 7 Takten im Allegro con brio das Hauptthema des ersten Satzes kräftig und selbstbewußt aufklingt.

Als Schaffender war Beethoven damit der Gesellschaft, die ihn bisher trug, entwachsen. Langsam zog er sich auf sich selbst zurück. Der Kreis des Schaffens erweitert sich, ein Oratorium entsteht, mit dem Theater kommt er durch die Musik zu dem dramatischen Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" zum ersten Male in Berührung. — Auf die Lyrik der Variationensonate op. 26 und der beiden Fantasie-Sonaten op. 27 folgt eine D-Moll-Sonate, die alles Persönliche wie von höherer Warte überschaut, darum die Gegensätze aber bereits im Thema mit eherner Schärfe ausprägt und alles Unwesentliche abstreift. Große Variationenwerke (op. 34 und 35) schaffen die Stegreifform durch Zuführung von Sonatenelementen zu einer organischen Entwicklungsform um. Und in zwei hochbedeutsamen Fantasien op. 77 und 80 nimmt er Abschied von dem Instrument seines freien Fantasierens. —

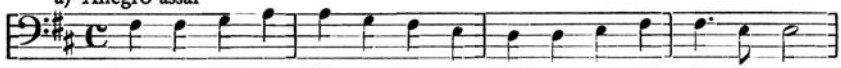
Schwere Schicksalsschläge drängen ihn noch stärker auf den Weg nach innen. Die beginnende Taubheit verschließt ihm langsam die Außenwelt. Ein innerer Kampf beginnt, der in den Worten des Heiligenstädter Testaments (6. Oktober 1802) seinen erschütternden Ausdruck findet. Damals entsteht der „Fidelio" mit den drei Leonoren-Ouvertüren, das Schmerzenskind unter den Werken, dessen Unsterblichkeit durch eine endlose Folge von Ärger und Enttäuschungen teuer erkauft ist. — Aber Beethoven verliert nicht den Glauben an seine Kunst, nicht das Vertrauen zum Ewigen im Menschen. Er verzichtet auf irdisches Liebesglück, dessen einziges Zeugnis der Brief an die „Unsterbliche Geliebte" ist. „Wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen", so äußert er im Gespräch, „was wäre für das Edle, Bessere geblieben?"

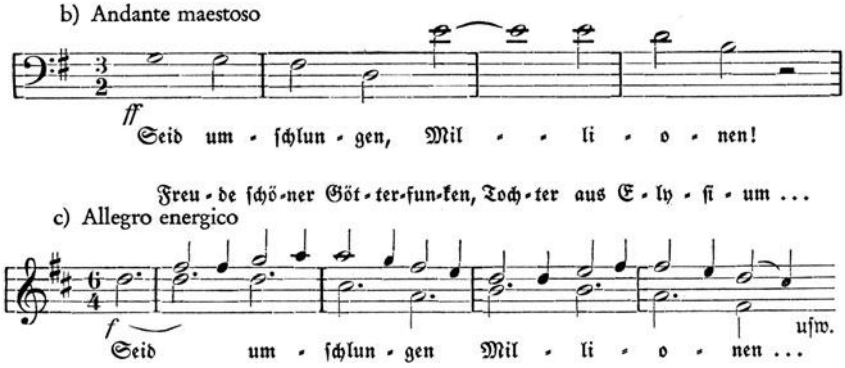
Von der Höhe der Überwindung gestaltet er nun menschliches Ringen in großen typischen Werken. Auf die Eroica folgt die fünfte Sinfonie, einmalig in der Einfachheit und Plastik der Sprache und der Urbildlichkeit des Inhalts. Neben beiden aber möge man die zum andern Gegenpol des Besinnlichen und Lyrischen ausschwingenden geradzahligen auch nicht verachten. — Und während in den Sonaten die Waldstein-Sonate (op. 53) und die Appassionata (op. 57) die Ausdruckskraft jener ersten F-Moll-Sonate und die freie Weite der ersten C-Dur-Sonate im höheren Kreise erneuern und vertiefen, tragen die Rasumowsky-Quartette die höchste Vollendung. Hier vereinigt sich Reichtum menschlicher Empfindung mit einer fast unfaßbaren Feinnervigkeit und Behutsamkeit der musikalischen Sprache.

Vor der inneren Entwicklungshöhe dieſer Werke treten die äußeren Linien des Lebens in den Hintergrund. Erſchüttert lieſt man in den Berichten der Zeitgenoſſen und in Beethovens eigenen Briefen von den häuslichen Plagen des Junggeſellen, von ſeinen Sorgen um die Brüder, um den Neffen Karl; von des Meiſters wachſendem Mißtrauen gegen die Menſchen, gefördert durch zunehmende Taubheit, aber auch vermiſcht mit rührenden Zügen von Herzensgüte und Hilfsbereitſchaft. Der Freundeskreis hat ſich geändert, aber auch jetzt ſind treue, herzlich ergebene Menſchen um ihn bemüht. Tiefere Freundſchaft verbindet ihn einzig mit dem Erzherzog Rudolph, ſeinem Schüler, dem er ſpäter die „Miſſa ſolemnis" die Sonaten op. 106 und op. 111 und die große Quartettfuge op. 133 widmet.

Einer neuen Gruppe lyriſcher Klavierſonaten iſt die alles überbietende „Große Sonate" (op. 106) gefolgt; neben der Dreiheit der letzten Sonaten ſteht wie ein muſikaliſches Weltgebäude für ſich das umfaſſende Werk der Diabelli-Variationen und die reiche, Elemente der neuen Geſtaltung auf die knappſte Formel bringende Kleinwelt der Bagatellen op. 119 u. 126. — Wieder ſind die Sinfonien die Angelpunkte der Entwicklung. „Kein Menſch kann die Natur ſo lieben wie ich", ſchreibt Beethoven einmal, „geben doch Wälder, Bäume, Felſen den Widerhall, den der Menſch liebt." So wurde die 6. Sinfonie „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei"; im Wellenberg der Ungradzahligen erſcheint, ganz aus dem Element des Rhythmus geſtaltet, die 7., im Wellental der freie, weltweite Humor der 8. Sinfonie. Am Ende ſteht die große Zuſammenfaſſung der Neunten. Mehr und mehr war, als Folge der gewaltigen Steigerung und Vertiefung des Inhalts, das Finale der Sinfonie zum Problem geworden. In der „Eroica" hatte Beethoven die Variationenform gewählt, hatte das einfache Thema vor uns entſtehen laſſen und es dann durch alle Reiche der Geſtaltung hindurchgeführt. Noch einmal erleben wir das Gleiche im Finale der Neunten. Aber hierfür erwuchs aus jener Chorfantaſie op. 80 der neue Einſchlag; der in langem Umkreiſen gefundenen, volkskräftigen Kernmelodie fügt ſich das Wort: Freude, ſchöner Götterfunken. Im Laufe der Veränderungen wird dieſer „Urmelodie", die, wie Wagner einmal ſagt, „ſich ganz in dem Tonfamilienverhältnis des alten Nationalvolksliedes bewegt", die ausdrucksvoll-dramatiſche Melodie des „Seid umſchlungen, Millionen" entgegengeſtellt und beide ſchließlich zum hallenden Ausklang vereinigt. Hier iſt die Kluft zwiſchen Kunſtmuſik und Volksmuſik geſchloſſen! — Im Schweſterwerk der „Miſſa ſolemnis" werden in anderer Weiſe alle Bereiche des Menſchlichen rückſchauend durchmeſſen und zuſammengefaßt.

a) Allegro assai





Blieb das Streichquartett als letzte und feinſte Möglichkeit. Die Quartette op. 127–135 (Reihenfolge: 127–132–130–131–135) beſchließen; recht als Sinnbild ſteht über dem Einleitungsgedanken des letzten Satzes von op. 135 die Frage „Muß es ſein" und über dem kraftvollen Hauptthema die Bejahung „Es muß ſein". — Es iſt die Endſumme eines Lebenswerkes, deſſen Triebfeder der Meiſter ſelbſt ſo bezeichnet hatte: „Kraft iſt die Moral der Menſchen, die ſich vor andern auszeichnen; ſie iſt auch die meine."

In dem erſten Satz der letzten Klavierſonate in C-Moll hat dieſe kämpferiſche Grundkraft und die ihr entſpringende willensſtarke Beſonnenheit der Formung letzte gleichnishafte Geſtalt gefunden. Der zweite Satz aber ſtellt in dem geruhig in ſich ſelbſt ſchwingenden Thema (Arietta) in C-Dur das „Andere" dazu: tiefinnerſte Ruhe und Hinlauſchen auf die Himmelskräfte, die auf- und niederſteigen. Was hier in Tönen geſtaltet iſt, iſt tiefſter Lebensglaube der Klaſſik. In Goethes „Fauſt" leuchtet er auf in dem Entſcheidungsſpruch: Wer immer ſtrebend ſich bemüht ..., Schiller hat ihn in die unvergänglichen Verſe geprägt:

Vor Unwürdigem kann dich der Wille, der ernſte, bewahren,
Alles Höchſte, es kommt frei von den Göttern herab.

Haydn: Biogr. v. Pohl-Botſtiber (3 Bde., Breitkopf); Tenſchert (M. Heſſes Verlag). — Kretzſchmar: Führer d. d. Konzertſaal, Sinfonie u. Suite (Noack), Kammermuſik I (Mersmann). Sandberger, Z. Geſch. des H.-Streichquartetts (Geſ. Aufſätze I). — Geſ. Ausgabe (noch nicht beendet). Mozart: Biogr. v. (Jahn-)Abert (2 Bde., Breitkopf), Schiedermair (C. H. Beck), Haas (Athenaion), Paumgartner (V.V. der Bücherfreunde). — Führer d. d. K. (wie oben); H. Abert (i. Geſ. Schriften u. Vorträge). — Geſ. Ausg. (Breitkopf). Beethoven: Biogr. Thayer-Riemann (5 Bde., Breitkopf), Bücken (Athenaion), Korte (M. Heſſes Verlag), Mersmann (Bard); L. Schiedermair, Der junge Beethoven (Quelle u. M.), A. Halm, Beethoven (Heſſes Hdbcher.). — Führer d. d. K. (wie oben); Müller-Blattau, B. u. d. Variation (Beeth.-Jb. V). — Geſ. Ausg. (Breitkopf).

Dreierlei war notwendig, damit es zu einer Erneuerung des deutſchen Liedes nach langer Zurückſetzung und Überfremdung kam:

Eine neue deutſche Dichtung mußte entſtehen, in der in erneuerter Sprache das lyriſche Gedicht einmalige Ausſprache des unmittelbar erlebten und unmittelbar in Worte gegoſſenen Gefühls iſt. Ziel des Schaffens mußte werden, nicht allgemein Verbindliches immer aufs neue zu ſagen, ſondern neu und eigen Erlebtes in die einmalige, perſönlichſte Form zu bringen.

Weiter bedurfte es tüchtiger Muſiker von deutſcher Geſinnung und deutſcher Bildung, die den neuen Dichtern aufs tiefſte verwandt, vom Volkslied ausgehend, den eigenſten Grundſtoff deutſchen Geſanges an Stelle fremden Liedſtils (der italieniſchen „Arie" alſo und der franzöſiſchen „Chanſon") zum Kunſtlied formten.

Endlich aber mußte ein großer Meiſter kommen, der das Lied zu ſeiner Lebensaufgabe machte und ihm durch Vertiefung und Bereicherung der muſikaliſchen Form den ihm zukommenden Platz neben den andern großen Gattungen der Kunſtmuſik ſicherte.

Die Zeit, in der ſich dies alles erfüllen ſollte, war angebrochen, für die deutſche Dichtung mit Klopſtock, Goethe und Schiller, für die deutſche Muſik mit den Meiſtern der Goethezeit, die ſich um die Dichter ſcharten und deren Bemühen endlich in Schuberts Lebenswerk gipfelt.

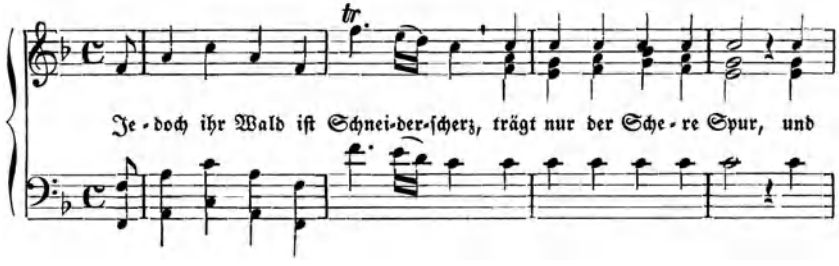
Die Klopſtock-Vertonungen Ph. E. Bachs und Glucks waren erſt die Vorboten eines neuen Liedtypus, nur wirklichen „Originalgenies" erreichbar und möglich. Görner erreicht in den Hagedorn-Vertonungen ſeiner „neuen Oden und Lieder" (1742 und 1744) trotz der zärtlich-vernünftigen Texte (ein Beiſpiel Sch. 300) eine der Tradition entwachſende Liedhaftigkeit. Legte darum Goethe Görners Melodie zu „Uns lockt die Morgenröte" ſein Seſenheimer Lied „Erwache Friderike" unter? Der Vorgang allein ſchon deutet darauf. Wie bei Ph. E. Bach gibt es auch bei Görner geſellige Lieder auf Texte Hagedorns, in denen wir eine kräftige und ſchlichte Volkstümlichkeit ſpüren. Dagegen werden des jungen Goethe Leipziger Lieder von Breitkopf, dem Leipziger „Kenner", noch faſt nach Art des Sperontes vertont, als Klaviermelodien mit unterlegtem Text.

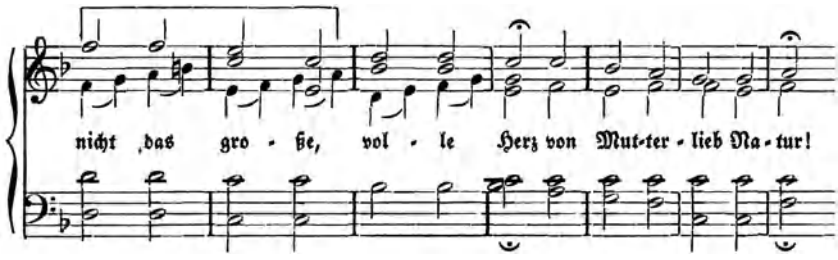
Inzwiſchen aber waren die Berliner eifrig am Werk, um einem neuen einfachen Lied den Weg zu bahnen. Melodien ſollten es ſein, die auch zum Singen allein (ohne Begleitung) taugten und welche die Mitte hielten „zwiſchen dem allzu gekräuſelten und allzu platten Stil anderer Sammlungen". In Ramlers und Krauſes „Oden mit Melodien" (1753 und 1755)

vereinigen ſich ein Dichter und ein Kenner zur Herausgabe; die Komponiſten (Telemann, Graun, Franz Benda, Quantz, Ph. E. Bach) gehören faſt alle dem Berliner Kreis an. Etwa die gleichen Namen begegnen uns in Marpurgs „Berliniſchen Oden und Liedern" (1756, 1759, 1763). Aber wenn dann in der Vorrede neuer „Oden mit Melodien" (1761) im Brief eines Komponiſten als Hauptgrundſatz feſtgelegt wird, daß eine Odenmelodie auch für ſich, ohne Rückſicht auf die Worte, ſchön ſein und alle muſikaliſchen Vollkommenheiten haben müſſe, und das franzöſiſche Muſter gerühmt wird, dann ſehen wir daraus, daß das neue Liedideal noch recht fern iſt. Bezeichnend genug erſcheint auch ſpäter (1767 und 1768) Ramlers und Krauſes abſchließende große Sammlung „Lieder der Deutſchen mit Melodien" ohne Nennung der Dichter und Komponiſten! —

Vierzehn Jahre ſpäter ſind J. A. P. Schulz' und Reichardts Liederſammlungen da; und in den Liedern des großen ſchwäbiſchen Dichtermuſikers Schubart, denen er ſelbſt die Melodien beigibt, hat einfaches, natürliches Erleben die ihm gemäße Ausdrucksform gefunden. — Schulz' unvergängliches Verdienſt iſt das Zurückgehen auf das Volkslied; nach ſeinem Vorbild ſchafft er in feiner künſtleriſcher Vertiefung und Durchformung ſeine eigenen Melodien.

Ein neuer Kreis von Dichtern und ihre „natürlichen Erlebnislieder" erſcheinen in Schulz' „Liedern im Volkston" (1782): Bürger mit ſeinem derb-kräftigen „Mädel ſchau mir ins Geſicht", Jakobis „Sagt, wo ſind die Veilchen hin", Stolbergs „Süße heilige Natur", Overbecks „Blühe, liebes Veilchen". Aber das ſind Durchſchnittsleiſtungen, in Dichtung und in Muſik; die eigentlichen Erfüller ſind Claudius und Hölty. Die ſchlichte Innigkeit des erſten verbindet ſich mit Schulz' Weiſe zu dem unvergänglichen „Abendlied". In der „Serenata im Walde zu ſingen" iſt von beiden das Muſterbild einer kleinen geſelligen Kantate geſchaffen. Sie ſtellt Wald und zugeſtutzten Park, alte gebundene Kunſt und neuen Volkston in unmittelbaren Gegenſatz und nimmt in ihrer letzten hymniſchen Höhe, da das „große, volle Herz von Mutterlieb Natur" beſungen wird, die Sprache des „Seid umſchlungen, Millionen" faſt wörtlich voraus.





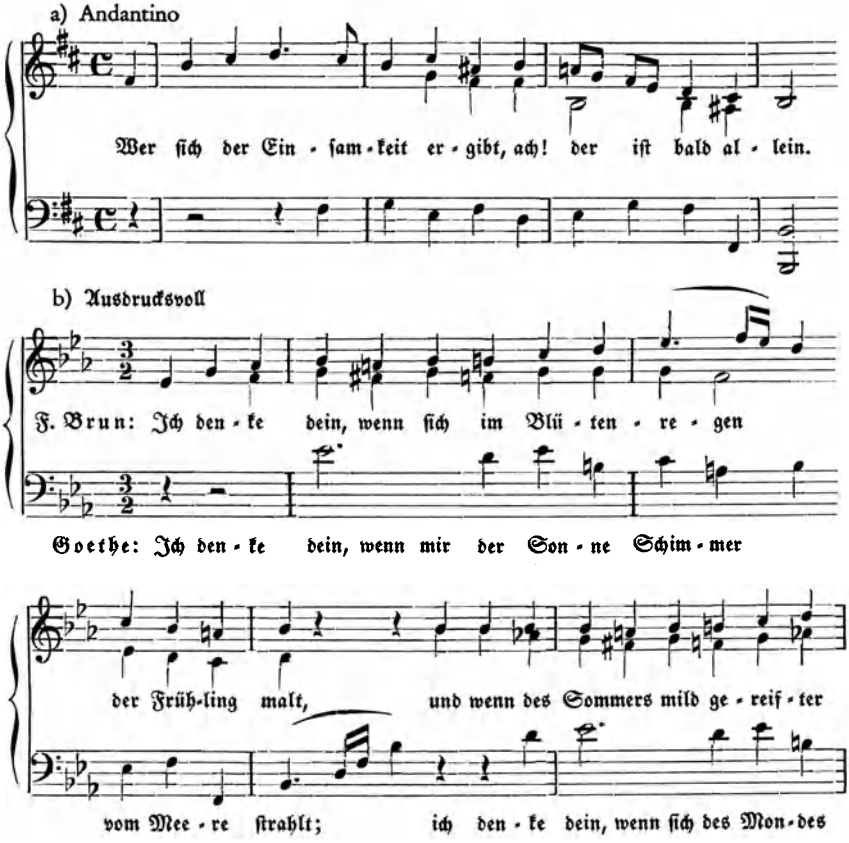
Für das gesellige „Rheinweinlied" ist freilich Johann Andrés kräftige Weise (1776) vor der Schulzschen zum Volkslied geworden; dafür lebt Voßens Neujahrslied in der Vertonung von Schulz noch heute in der deutschen Hausmusik. — Auch bei Hölty, der den einen Grundton des Elegischen in völliger Lauterkeit und innerer Vollendung zum Klingen bringt, sind Schulz („Elegie auf ein Landmädchen") und André („Ich träumt', ich wär' ein Vögelein") in Wettstreit getreten. Beiden und vielen andern Liedern des Frühverstorbenen hat Reichardt die ersten wahlverwandten Melodien beigegeben.

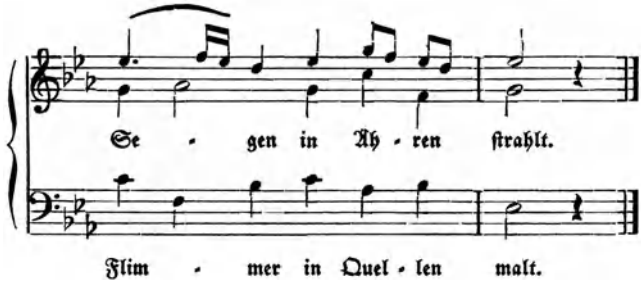
Mit Reichardt treten wir in den Kreis des Dichters Goethe, der den neuen Liedtypus vollendet und erfüllt. Wir betrachten ihn hier nur in der Beziehung auf die Musik und treffen doch das Wesentliche. Goethes ganze Lyrik, so hat es G. Müller in seiner „Geschichte des deutschen Liedes" zu umschreiben versucht, ist beherrscht von einem maßvoll sanglichen, gerade in seiner krampflosen Selbstverständlichkeit und Seelenhaftigkeit bedeutungsreichen Liedton. Der ist es, der selbst den Gedankengedichten (z. B. im „Westöstlichen Diwan") noch liedhaften Klang verleiht und die Balladen sehr eng an die Liedgrenze heranführt: völlige innere Liedgemäßheit des Erlebens und der Idee ist verwirklicht.

Dem Komponisten also blieb es einzig vorbehalten, den dem Dichterwort schon eigenen Tonfall und Rhythmus zu entzaubern, so daß, wie Goethe es einmal an Zelter rühmt, die Melodie sogleich mit dem Gedicht identisch ist. „Die Musik nimmt nur wie ein einströmendes Gas den Luftballon mit in die Höhe. Bei anderen Komponisten muß ich erst aufmerken, was sie daraus gemacht haben." Und ein andermal sagt er in einem Brief an A. W. Schlegel über Zelter noch deutlicher: „Das Originale seiner Kompositionen ist, soviel ich beurteilen kann, niemals ein Einfall, sondern es ist eine radikale Reproduktion der poetischen Intention." Dies ist Goethes, Reichardts und Zelters Liedideal. So hatte es ja auch Schulz in seiner trefflichen Vorrede (s. oben S. 193) ausgesprochen. Darum mußte dem Dichter auch die Durchkomposition seiner Strophenlieder zuwider sein. Wieder rühmt er an Zelter: „Er trifft den Charakter eines solchen in gleichen Strophen wiederkehrenden Ganzen

trefflich, ſo daß es in jedem Teile wiedergefühlt wird, da, wo andere durch ein ſogenanntes Durchkomponieren den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerſtören."

Mit Zelter war Goethe 1796 in nähere Beziehung getreten. Seine „Zwölf Lieder am Clavier zu ſingen" waren gerade erſchienen. Eines der ſchönſten Seelenlieder Goethes, das Lied des Harfners „Wer ſich der Einſamkeit ergibt", hatte er darin unübertrefflich vertont. Denn wie dem Dichter, war es dem Komponiſten gelungen, den empfindſamen Grundſtoff zu natürlicher umfaſſender menſchlicher Empfindung zu weiten und zu erhöhen. Iſt es ein Zufall, daß das Lied beginnt wie die alte Choralweiſe „Wer nur den lieben Gott läßt walten"? Durch die Vermittlung einer Freundin gelangt das Heft an Goethe. Der hatte eben Zelters Melodie zu Friederike Bruns Lied „Ich denke dein" kennengelernt. Die „Herzlichkeit" der Melodie erfreut ihn; er dichtet ſeine eigenen Verſe dazu.





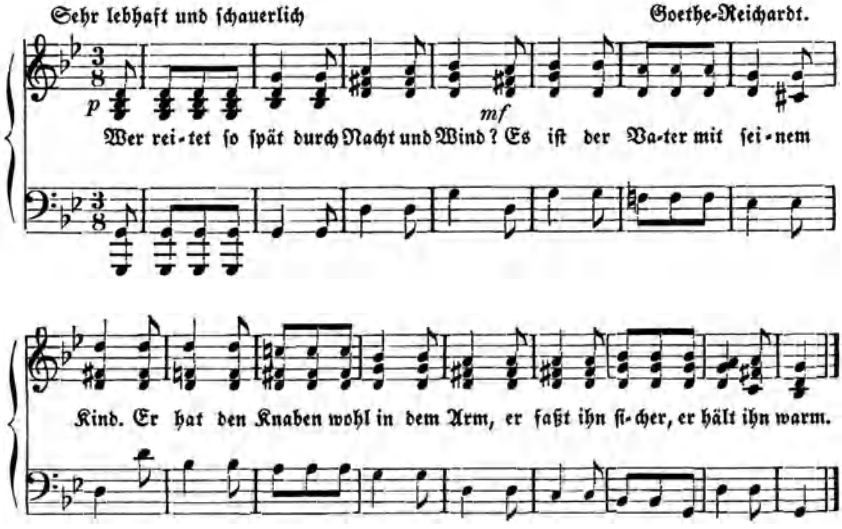
Ein drittes Lied, die Vertonung von „Füllest wieder Busch und Tal", zeigt Zelter von einer neuen Seite. Die einfache, ſchwebende Liedweiſe entſpricht in kaum zu ergründender Wahlverwandtſchaft dem ſeeliſch-naturhaften Rhythmus des Gedichtes, in dem Menſch und Natur völlig eins geworden ſind.

Nicht vergeſſen ſei, wie glücklich Zelter auch Goethes geſellige Lieder vertont hat und wie ihm, etwa in der „Johanna Sebus", anwachſend größere Kantatenformen gelungen ſind. Den letzten größten Plänen ſeines großen Freundes, der Kantate zu Schillers Totenfeier und der großen Meſſias-Kantate, war er nicht gewachſen. Sie blieben ſo von Dichters Seite unvollendet und wurden beiſeitegelegt.

J. Fr. Reichardt war der gewandtere und umfaſſendere Geiſt, ſeine muſikaliſche Naturbegabung unſtreitig größer. 1780 war er mit Goethe zuerſt in briefliche, dann in perſönliche Verbindung getreten, und Goethe ſagt gerade in dem Augenblick (1795), da die Verſchiedenheit der politiſchen Geſinnung zur Entfremdung und völligem Bruch führt: „Er war der Erſte, der mit Ernſt und Stetigkeit meine lyriſchen Arbeiten durch Muſik ins Allgemeine förderte." Dennoch dauert Reichardts Kompoſitionstätigkeit weiter, bis er 1809 ſeine große vierteilige Sammlung „Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen" erſcheinen läßt — das bedeutendſte deutſche Liedwerk vor Schubert.

Hier bei Reichardt nun ſind alle Gattungen Goetheſchen Liedſchaffens muſterhaft vertreten. — Schlicht volkstümliche Melodien gibt er zum „Heidenröslein" und zum „Veilchen"; gerade dies letztere hat dagegen Mozart kunſtvoll durchkomponiert. Wie das im Grundſtoff ureinfache Strophenlied durch geringe Verwandlung zum Kunſtwerk werden kann, zeigt der „Erlkönig". Der Einfall iſt ſchlechthin genial, zu den Worten des Erlkönigs die Melodie in tiefe Lage des Klaviers zu verſetzen, die unheimliche Geſtalt aber ſelbſt nur auf dem Ton d eintönig und drohend rezitieren zu laſſen. Als Zelter dieſe Kompoſition von Reichardt ſelbſt vorgetragen hörte, gefiel ſie ihm ſo ſehr, daß er deswegen und auch wegen der ähnlichen Art ſeiner Kompoſition

die ſeinige liegen ließ. Auch Beethoven hat ſich vergebens um eine Vertonung des „Erlkönig" bemüht.



Daß Reichardt auch Meiſter des ſtrophiſchen Kunſtliedes iſt, zeigt das unvergleichliche „Im Felde ſchleich' ich ſtill und wild". „Als ein kleines Meiſterſtück bekannt genug", ſchreibt Rochlitz in ſeiner aufſchlußreichen Beſprechung von Reichardts Sammlung 1809. Das Lied Mignons „Kennſt du das Land" wird „als vorzüglich bewundert" (Goethe) und das Lied Klärchens „Freudvoll und leidvoll" iſt eines der Muſterſtücke des deutſchen Liedes bis heute geblieben — im Gegenſatz zu Beethovens arienhafter Vertonung. Unter den Singſpielliedern hat die Szene aus „Claudine von Villa Bella" mit der Ständchenmelodie einen unbeſchreiblichen Reiz; die Kraft und Größe des Geſangs aus Lila „Feiger Gedanken bängliches Schwanken" und des Spruches aus dem „Groß-Kophta" („Geh, gehorche meinen Winken") ſind kaum zu übertreffen. — Ganz aus der Empfindung heraus iſt die freie muſikaliſche Form der Schlußverſe aus „Euphroſyne" („Tiefer liegt die Nacht um mich her") geſtaltet; und der „Prometheus" wie der „Ganymed" brauchen den Vergleich mit Schubert nicht zu ſcheuen. — Ein einziger jener Altersfolge, der große ſchwäbiſche Liedmeiſter Zumſteeg, hat eine ähnliche Höhe der Geſtaltung erreicht. Reichardt und Zumſteeg ſind auch die einzigen vor Schubert, die der gedankentiefen Lyrik Schillers Vertonungen von Wert und Dauer abzuringen vermochten. Von beiden (von Reichardt etwa „Der Schmetterling") gibt es auch gute Vertonungen Herderſcher Lyrik. Dieſer Dichter hat entſcheiden-

der durch ſeine deutſche Faſſung des „Edward" und des „Herrn Oluf" auf die deutſche Ballade gewirkt.

Noch einmal treffen ſich Zelter und Reichardt im Wettſtreit, als es gilt, Matthiſſons Gedichte zu vertonen. Die „klaſſiſche Stilaufhöhung" und „weltanſchaulich vertiefte Empfindſamkeit" dieſer Lieder, der Roſegarten und Salis folgen, fügen ſich der Vertonung nicht übel. Und doch hat erſt Beethoven mit der anwachſenden Form der Adelaide und dem choriſchen Opferlied hier die „klaſſiſche" Löſung gegeben. Reichardt, Zelter, Zumſteeg haben knappe lyriſche Melodien zur Adelaide gegeben; „keiner aber ſtellte", nach des Dichters Überzeugung, „gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten, als der genialiſche Ludwig van Beethoven in Wien."

Nicht umfangreich, aber mannigfaltig und für Meiſter und Zeit bezeichnend, iſt Beethovens Liedſchaffen. Es wird in dieſem Zuſammenhang ohne viel Worte verſtändlich. Da ſind zunächſt die ſechs Lieder von Gellert, op. 48, über Ph. E. Bachs Kompoſitionen nur in der klaſſiſchen Prägung des Liedes „Die Himmel rühmen" fortſchreitend. Dann nach vorbildlichen Vertonungen von Bürger und Claudius die Goethe-Lieder, deren gewaltige innere Spannweite auffällt. „Kleine Blumen, kleine Blätter", „Mailied" und „Neue Liebe" ſind jugendlich ſchwungvoll vertont, unter den Seelenliedern Mignons iſt „Nur wer die Sehnſucht kennt" gleich vierfach in Muſik geſetzt, „Wonne der Wehmut" der unerreichte Höhepunkt. Daß der gleiche Meiſter uns eine geniale Vertonung des Flohlieds und des burſchikoſen „Mit Mädeln ſich vertragen" hinterließ, iſt wenig bekannt. — Am lehrreichſten iſt der Vergleich der vier Vertonungen des gleichen Textes. Dreimal hat Beethoven in je verſchiedener Empfindung, Tonart und Melodiengeſtalt eine Strophenmelodie gegeben. Das viertemal geſtaltet er Zeile für Zeile in ihrem wechſelnden Ausdruck unmittelbar nach; faſt iſt es eine Art von Sonatenform, die da entſteht; eine Form jedenfalls, die (einmalig wie Mozarts „Veilchen") als klaſſiſch bezeichnet werden muß.

Durch den Liederkreis „An die ferne Geliebte" gibt Beethoven dem deutſchen Lied einen neuen Antrieb. Die Worte ſind unbedeutend, der Dichter vergeſſen; die Leiſtung des Komponiſten einzigartig. Denn er zeigte darin den Weg, wie durch das ſtimmungbereitende und überleitende Mittel des Klaviers, durch Übergreifen des Schluſſes auf den Anfang, eine Vielheit verſchiedener Lieder zu einer Einheit zuſammengefaßt werden kann.

Durch Franz Schubert wurde das Lied zu einer Hauptgattung der deutſchen Muſik. Das übrige Schaffen des Meiſters iſt gewiß nicht geringer an Bedeutung; aber es ſteht im Schatten des ungeheuren von Beethoven überkommenen Erbes und entfaltet ſich an ihm und in der Auseinanderſetzung mit ihm. Die Geburtsjahre Beethovens und Schuberts liegen eine Generation

auseinander, die Todesdaten unbegreiflich nahe zusammen. In dem gleichen Jahre, da der arme Schulmeisterssohn vom Vater in den ungeliebten Brotberuf gedrängt wird und in der Wiener Lehrerpräparandie seine ersten Meisterwerke (Gretchen am Spinnrad!) schreibt, tritt Beethoven in den letzten Kreis seines Schaffens ein. Und in dem Jahrsiebt, in dem der Meister nun die letzten Klaviersonaten, die Neunte, die Missa solemnis schreibt, entsteht der größte Teil des Lebenswerks von Schubert: 5 Sinfonien, darunter die in H-Moll, die großen Klaviersonaten, Kammermusik, die Goethe- und Schillerlieder. Bleiben noch jene drei Jahre, in denen Beethoven seine letzten Quartette schreibt; nur vier Jahre noch sind Schubert beschieden. Ausbruchartig entstehen die reifsten Werke der Kammermusik und die Fülle der Meisterwerke auf dem Gebiet der zwei- und vierhändigen Klaviermusik — dann ist es zu Ende.

Diese Gedrängtheit und Überschattung des Lebens und Werkes muß kennen, wer Schubert recht verstehen will. „Zuweilen glaube ich wohl selbst im stillen, es könnte etwas aus mir werden; allein wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen." Er fühlt sich als Nachgeborener; denn ein als Ideal und Muster empfundenes Werk, das Maß klassischer Formung engen wie gewaltige Mauern sein andersgerichtetes Müssen überall ein. — Und nun versucht er mit unendlicher Ehrfurcht und Zähigkeit dies große Vorbild zu erreichen. Ein bürgerlicher Beruf konnte hier nur Hemmung sein. „Zu allem, was Arbeit heißt, hatte er keine Lust. Aber er war ungemein fruchtbar und fleißig im Komponieren." Er lebt, um zu schaffen! In der Klaviermusik ringt er um die Gestaltung der Sonate aus seinem Wesen heraus. Die übernommene Form, bei Beethoven von knappster Gestaltung erfüllt, wird ihm zum Gefäß für die eigene Einfallsfülle. Und so wandelt sich die klassische Entwicklung in Reihung, an die Stelle straffster Beschränkung tritt sorgloses Ausströmen und Verweilen, an die Stelle organischer Umwandlung Absetzen und Neubeginnen. Das ist nicht Unbeherrschtheit oder mangelndes Können; es ist Andersartigkeit des Wesens, die es zu begreifen gilt. Das Gemäßeste erreicht er nicht in der Sonate, sondern im lyrischen Kleinstück. Das Kühnste, Beethoven Überflügelnde, aber gelang in der reichen klanglichen und stimmigen Vielgestaltigkeit des vierhändigen Klaviersatzes, etwa in der F-Moll-Fantasie op. 103 oder den großen Variationenwerken. — Dem Freundeskreis spielt er nächtelang zum Tanz auf; die Weisen sind am Volkslied genährt, Material zu immer neuen Werken.

So würden wir auch die Sinfonien mißverstehen, wenn wir sie an dem Maßstab klassischer Form messen wollten. Schon allein die Bezeichnung „Unvollendete" für die zweisätzige H-Moll-Sinfonie zeugt für das Mißverstehen. Schubert, der Unfertiges sonst so sorgfältig zurückhielt, hätte doch nicht gerade die Partitur der H-Moll-Sinfonie 1823 dem Steiermärkischen

Musikverein mit der ausdrücklichen Bezeichnung „eine meiner Sinfonien" zum Geschenk gemacht. Die Zeitgenossen, vor allem Hüttenbrenner, der sie erhielt, hielten sie eben für „unvollendet". Die Aufführung der C-Dur-Sinfonie wird bereits 1828 als zu lang und schwierig abgelehnt. Aber stimmt das gefährliche Wort Schumanns von den „himmlischen Längen" wirklich? Ist es nicht mißverständlicher Ausdruck für den Tatbestand, daß für Schubert das *Empfangen* über dem *Gestalten* steht?

Durch die Kammermusik, diese zuchtvollste und gebändigtste Gattung der Klassik will er sich den Weg zur großen Sinfonie bahnen. Aber gerade die Heimat der Themen der beiden Quartette in A-Moll (1824) und D-Moll (1826) zeigt wiederum die Andersartigkeit. Es ist, als ob der quellende Reichtum eines Gedankens in einem einzigen Werk gar nicht ausgeschöpft werden könnte. So ist das Andante des erstgenannten, der eigentliche Kern des ganzen Werks, über das schönste Liedthema der Rosamundenmusik geschrieben; der Kern des zweiten, das Variationenthema, entstammt dem Lied „Der Tod und das Mädchen". In einem übergroßen, erstaunlichen sieben„sätzigen" *Lied* hat denn auch der Meister die Sinfonie seines Lebens gegeben, in Mayrhofers „Einsamkeit".

Alle Bereiche menschlichen Lebens und Fühlens hat Schubert im Lied durchmessen. Ein tiefes und liebevolles Menschentum muß ihm selbst eigen gewesen sein. An tiefen Abgründen führt ihn der Weg vorbei. 1818 schreibt er von einem Schloß in Ungarn an einen Freund: „Ich lebe und componiere wie ein Gott, als wenn es so sein müßte ... denn ich war ja *ohne Sorge*. Jetzt lebe ich einmal, Gott sei Dank; es war Zeit, sonst wäre noch ein verdorbner Musikant aus mir geworden." Seinem Freund Kupelwieser vertraut er sich 1824 im Briefe an: „... ich fühle mich als den unglücklichsten elendesten Menschen auf der Welt. Denk Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht, ... dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bieten als höchstens Schmerz, dem Begeisterung ... für das Schöne zu schwinden droht, und frage dich, ob das nicht ein elender unglücklicher Mensch ist? ... jede Nacht, wenn ich schlafen geh, hoff ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir nur den gestrigen Gram!" Und trotz dieser im Grunde lautlos sich abspielenden inneren Kämpfe ist er immer natürlich, gemütlich heiter, freundlich, seine liebenswürdige Schlichtheit wird gerühmt. Die ganze Naivität seines Wesens spricht aus der Bitte des Todkranken, der seit elf Tagen nichts gegessen und getrunken hat: er möchte Indianerbücher zum Lesen. Aber der gleiche Mensch schreibt 1825 an den Vater bei einer Krankheit des Bruders: „... als wenn Sterben das Schlimmste wäre, was uns Menschen begegnen könnte. Könnte er nur

einmal dieſe göttlichen Berge und Seen ſchauen, deren Anblick uns zu erdrücken oder zu verſchlingen droht, er würde das winzige Menſchenleben nicht ſo lieben, als daß er es nicht für ein großes Glück halten ſollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden."

Viel wäre zu ſagen über den Freundeskreis, über ihr gemeinſames künſtleriſches Streben, das in dem geſelligen Muſizieren, den Schubertiaden, ſeinen Mittelpunkt hatte, über ihr politiſches Aufbegehren gegen die Fäulnis der politiſchen und geſellſchaftlichen Verhältniſſe ihrer Zeit. Eine Schilderung nur folge hier, die ein Freund von Schubert entwirft, als ſie abends zuſammen geweſen: „Wie er von der Kunſt ſprach, von Poeſie, von ſeiner Jugend, von Freunden und andern bedeutenden Menſchen, vom Verhältnis des Ideals zum Leben und dgl. Ich mußte immer erſtaunen über dieſen Geiſt, dem man nachſagte, ſeine Künſtlerleiſtung ſei ſo unbewußt, ihm ſelbſt kaum offenbar und verſtändlich. Und wie einfach das alles. — Ich kann nicht reden von dem Umfang und einem Ganzen ſeiner Überzeugungen, aber Blicke einer nicht bloß angeeigneten Weltanſchauung waren das, und der Anteil, den edle Freunde daran haben mögen, beweiſt die Eigentümlichkeit nicht, die ſich darin ausſpricht."

Nun erſt verſtehen wir, daß Schubert der Gattung des Liedes jenen letzten großen Fortſchritt aufzwingen konnte, der in menſchlicher Tiefe ebenſo wie in genialem muſikaliſchem Schöpfertum begründet iſt. Seit Schubert iſt die Muſik im Lied ſelbſtändiger Ausdruck des Inhalts, unmittelbarer Spiegel der Dichtung, Geſtaltung des Eindrucks, den die Dichtung auf die wahlverwandte Seele des Muſikers macht.

Jugendlich unbekümmert beginnt Schubert, achtzehnjährig (1814), Lieder zu komponieren. Den Hauptanteil hat Matthiſſon (13 Lieder); die „Adelaide" iſt nahezu durchkomponiert; die muſikaliſche Form ſchließlich dadurch gerundet, daß der Schluß — verlängert um den Doppelruf „Adelaide" — auf den Anfang zurückgreift. Und ſo wie dieſes ſind die meiſten andern; Schubert folgt jeder Ausdruckswendung des Textes, ſo wie es etwa in der Ballade üblich iſt. Am 19. Oktober 1814 entſteht das „Gretchen am Spinnrad".

Das iſt der erſte große Wurf, dem im Spätherbſt 1815 nach einer Reihe von Klopſtockgeſängen der „Erlkönig" folgt. Schubert hat ſelbſt die überragende Bedeutung empfunden und beide ſpäter als op. 2 und op. 1 drucken laſſen. — Wir werden in Schuberts Liedſchaffen die ganze Abfolge der Dichter der Goethezeit noch einmal überblicken. Von entſcheidendſter Bedeutung wurde Goethe ſelbſt. — Das erſte Lied zeigt zugleich Schuberts Stellung zum Dichter. Klopſtock und Goethe hatten die Dichtung mit muſikaliſchem Geiſt durchdrungen. Schubert fängt dies an und für ſich ſchon muſi-

kaliſche Schwingen und Weben, den ſtets lebendigen Fluß der inneren Bewegung in Töne ein. Doch nicht mehr im muſikaliſchen Nachzeichnen des Dichterwortes oder in der Wiedergabe einer allgemeinen Stimmung, ſondern durch völliges *Nachſchaffen des Ganzen aus dem Geiſte der Muſik*.

So gibt er dem Liede Gretchens von allem Anfang an eine ruhig fließende Bewegung als Grundlage. Iſt es die Bewegung des Spinnrads oder der Strom der Empfindungen im Menſcheninnern? Aus ihm löſt ſich die Melodie, welche die Grundempfindung trägt: „Meine Ruh iſt hin, mein Herz iſt ſchwer." Das weite melodiſche und rhythmiſche Auslangen, die Wiederholung des „ich finde" gibt ihr das Gepräge. — Die neue Strophe (Zwiſchenſatz 1) beginnt mit der gleichen Weiſe, die ſich jedoch ſofort verwandelt. Die Melodie wird kurzatmiger, die Viertaktgruppen in ſich geſchloſſen, die weitere Folge („mein armer Kopf") bohrt ſich in einen Ton ein. Doch wird bald wieder in die Ruhe des Kehrreims zurückgelenkt, der nun ſofort im erſten Takt des Vorſpiels einſetzt. Neue Wiederholung (Zwiſchenſatz 2) und mit dem Umſchlag der Empfindung auch neue Abwandlung: die Begleitung wird „klangvoll", eine harmoniſche und melodiſche Steigerung bezieht die neue Strophe mit ein. Endlich verweilt die Singſtimme in rhythmiſcher Dehnung auf der höchſten Note.

Man mache nur den Verſuch, den neuen Kehrreim ſofort mit einem oder zwei Vorſpieltakten einzuführen. Das iſt unmöglich! Denn wie in der Sonate muß jene Steigerung erſt ausſchwingen, in einer „Schwebegruppe", die in Bewegung und Empfindung des Anfangs zurückleitet. — Kann danach die neue Strophe („Mein Buſen drängt ſich", 3. Zwiſchenſatz) dieſe Steigerung noch übertreffen? Sie ſetzt ſelbſt ſofort mit der Sequenz, dem bisher ſtärkſten Steigerungsmittel ein. Und wie in Goethes Text wird die neue Strophe unmittelbar in die Steigerung einbezogen. Die Subſtanz der Dichtung iſt erſchöpft, mit der einmaligen ſtärkſten Steigerung „vergehen ſollt" (a' cis' d') könnte die Kompoſition ſchließen.

Aber hier zeigt ſich der neue Selbſtwert des Muſikaliſchen. Um zu jener Steigerung, die die vorige noch überhöht, vorzudringen, war ja ſchon die ganze Strophe (mit Textänderung) gedoppelt worden. Der Dichter konnte ſein Gedicht mit dieſem Hochton ſchließen, obwohl er es in einer Rundform aufbaute. Dem an Beethoven geſchulten Komponiſten iſt das unmöglich. Nicht nur, daß das abſchließende Herausſchleudern dieſe Spannung widermuſikaliſch verpuffen ließe. Auch die rein muſikaliſche Form der Wiederkehr muß erfüllt werden. So ſchafft Schubert durch das ruckartige Zurückgreifen auf die Anfangstakte eine letzte Wiederkehr des Themas und damit eine über die dichteriſche hinausgehende muſikaliſche Löſung, die dennoch der Grundempfindung reſtlos angemeſſen iſt. Ein letztes Gegenbeiſpiel dafür:

Man ſpiele das ganze Thema zum Schluß. Das wäre die nur muſikaliſche, dem Ausdruck des Liedes nicht entſprechende Löſung. Schubert bringt nur noch die erſte Hälfte, die zweite wird vom Nachſpiel eben noch angedeutet. Ein voller Ausgleich, eine Abrundung, wie ihn der Ausdruck des Ganzen abweiſt, iſt vermieden, die Aufgabe erfüllt. R. Franz ſagte mit Recht: „Franz Schubert hat das muſikaliſche Mark (des Textes) bis auf den letzten Reſt ausgeſogen."

Was hier wirkte, war freilich nicht Kunſtverſtand, ſondern ein unerhört feines Urgefühl für das Weſen der Dichtung. Unfaßbar ſchnell entſtehen gerade die reifſten Werke. Spaun erzählt über den „Erlkönig": „Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus dem Buche laut leſend. Er ging mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich ſetzte er ſich, und in der kürzeſten Zeit, ſo ſchnell man nur ſchreiben kann, ſtand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier beſaß, in das Convikt, und dort wurde der Erlkönig noch denſelben Abend geſungen und mit Begeiſterung aufgenommen." Reichardt hatte erwieſen, daß der „Erlkönig" als Strophenlied vertont werden kann; Schubert erreicht den äußerſten Gegenpol der Durchkompoſition, ermöglicht durch den ſtarken Stimmungswechſel der Strophen. Aber gleichzeitig entſteht neue Einheit: die durchlaufende Bewegung, die ſchmiegſam abgewandelt wird, die freie Entſprechung von Eingangsſtrophe und Schlußſtrophe, wo ſchließlich über einem bezeichnenden Akkord (der „neapolitaniſchen Sext") die Bewegung zum Stillſtand kommt, und die Melodie der Singſtimme ins Rezitativ übergeht. Die innere Form aber iſt getragen von den Rufen des Sohnes („Mein Vater"), die dreimal um einen Ganzton bzw. Halbton höher geſchoben werden. Auch hier iſt die Form ganz vom Ausdruck her bedingt.

Der Gegenpol iſt das Strophenlied. Hier ſind es gerade die Klopſtockgeſänge, die zeigen, bis zu welcher Einheit der ſprachlichen, metriſchen und muſikaliſchen Gliederung der junge Schubert ſchon vordrang. „Die frühen Gräber" zeigen im Vergleich zu Glucks Vertonung, wie eine im Muſikaliſchen unbegreifliſch ausgewogene Melodie (vgl. die Linie c—d—e in Takt 1 – 4, e—f—g in Takt 7 – 9 und die Gliederung in 6 + 3 + 5 Takte!) dennoch den Text nicht verdunkelt und auch der veränderten Verteilung der andern Strophen gerecht wird. Im „Roſenband" ſtrebt die Melodie über die Feſſel des Metrums hinaus; die einfache Begleitungsvariation der zweiten Strophe iſt muſikaliſche Abwandlung, die aber der des Ausdrucks reſtlos entſpricht. Ein anderes Lied aber („Dein ſüßes Bild"), dem Ph. E. Bach eine unvergleichliche ſtrophiſche Melodie beigab, hat Schubert in der Durchkompoſition völlig zerſtört.

Ward alſo Entwicklung angeſtrebt, ſo konnte ſie nur das Ziel des Strophenliedes haben, das einfachſten Aufbau der Melodie und des harmo-

niſchen Grundriſſes bei größter Ausdruckshaltigkeit des Muſikaliſchen ermöglicht. Salis und Koſegarten, Hölty und Uz ſind die Dichter, die ihn nun (1816 und 1817) neben den andern genannten beſchäftigen. Für die „Mainacht" hat Schubert die rechte webende und vieldeutig ſich allen Strophen anpaſſende Melodie gefunden; hier vergleiche man mit Brahms, der unter Weglaſſung einer Strophe eine dreiteilige, muſikaliſch bedingte Form ſchafft. Uzens „Gott im Frühling" erſcheint als Höhepunkt; in einer zykliſchen Bildung (die zweite Strophe hat neue Melodie, die dritte greift auf die erſte zurück) iſt der Gehalt des Liedes, völliges Einsſein von Menſch und Natur, bis auf den Grund ausgeſchöpft. Wie ſtark Schubert an andern Geſangswerken die liedhafte Urbildlichkeit der Weiſe ſelbſt als gelungen empfand, zeigt die Wahl der „Forelle" (Schubart) und der Todesmelodie aus „Der Tod und das Mädchen" (Claudius) als Variationsthemen für Inſtrumentalwerke. — Gleich daneben ſteht der „Wanderer" mit ſeiner frei durchkomponierten, aber klaren und wohlgebauten Form, den Schubert in die Fantaſie op. 15 einſchmolz, und als zykliſches Lied mit verſchiedenartigen Melodien die erſchütternde Klage „Am Grabe Anſelmos" (Claudius). Die größte Weite und höchſte Freiheit erreichen die Kompoſitionen von Mayrhofers „Einſamkeit" und Schillers „Sehnſucht" oder des gleichen Dichters gewaltige „Gruppe aus dem Tartarus". So war auch der Gegenpol wieder in ſein Recht eingeſetzt.

Mit dieſem und andern Liedern gewann ſich Schubert den beſten Interpreten ſeiner Lieder, den Sänger Jak. Mich. Vogl. Der war erſtaunt über die „Tiefe und Reife" des jungen Menſchen und ſpürte wohl auch, daß in dieſen Liedern „das ſchönſte Wortgedicht unſerer großen Dichter, überſetzt in ſolche Muſikſprache, noch erhöht, ja überboten werden kann"! Schubert aber fühlte ſich durch ihn in ſeinen innerſten künſtleriſchen Abſichten verſtanden. „Die Art und Weiſe, wie Vogl ſingt und ich accompagniere, wie wir in einem ſolchen Augenblick eins zu ſein ſcheinen, iſt dieſen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes." — Für unſere Zeit, in der man Schubertlieder nur im Konzertſaal hört, iſt es wichtig, wo und wie ſie erklangen. Die bekannte Skizze des Malerfreundes Moritz von Schwind zeigt eine „Schubertiade" als die erweiterte Hausmuſik des Bürgertums. Vogl ſitzt neben dem Klavier und ſingt. Sonnleithner hat den Vortrag geſchildert, ſo wie ihn Schubert verlangte: nicht dramatiſch, ſondern ſchildernd; keine Änderung des Zeitmaßes, wo ſie nicht der Komponiſt ſelbſt vorgeſchrieben; kein heftiger Ausdruck im Vortrag. Das lyriſche Element iſt alſo das Beſtimmende.

Darum wurde auch der größte Lyriker ſeiner Zeit der Dichter, den er am meiſten vertonte und deſſen Dichtungen ihn durchs ganze Leben begleiteten: J. W. Goethe. Hier hat ſich der ausbruchartig Schaffende auch am tiefſten bemüht. Für das Lied „Nur wer die Sehnſucht kennt" ſind gar

ſechs Faſſungen überliefert. Aber nicht reine Formprobleme ſind es, um die es jetzt geht, ſondern um die Umſetzung der Grundhaltung und Grundſtimmung des Goetheſchen Gedichts in Muſik.

So ſtehen „Prometheus" und „Ganymed" einander gegenüber. Hier die völlige leib-ſeeliſche Einheit des Erlebens mit der Natur, das ſchrankenloſe Aufgehen in dem Erlebnis der Natur. Dort das ſich Auf-ſich-ſelbſt-Stellen, das bewußte Behaupten g e g e n Welt und Natur. Daß Schubert beides gelang, erweiſt, daß auch er beide Seiten des Erlebens kannte und zu geſtalten wagen durfte. — So gelingt die rüſtige Bewegtheit des Liedes „An Schwager Kronos" ſo gut wie die zart verfließende Naturſtimmung des Liedes „An den Mond", deſſen ſeeliſche (und muſikaliſche) Feingliedrigkeit man mit Zelters einfacher Melodie vergleichen möge. Und den gewaltigen „Grenzen der Menſchheit" ſteht die wunderbare Ruhe und Klarheit von „Wanderers Nachtlied" eigengültig und als rechtes Gegengewicht gegenüber.

Die empfindungsvollen Seelenlieder Mignons und des Harfners haben von je zur Vertonung beſonders gelockt. Aber nicht kraft ihrer Beſtimmung im großen Rahmen des Wilhelm Meiſter, ſondern durch ihre einfache Menſchlichkeit. „Nur wer die Sehnſucht kennt, weiß was ich leide": Mignons Weſen iſt Sehnſucht nach dem verlorenen Lande der Jugend. „Wer nie ſein Brod mit Thränen aß": nie gab es vorher ſolche Töne tiefſter Einſamkeit und Klage. Geheimnis umgibt dieſe von Klang und Schönheit wunderſam umwobene Mädchengeſtalt: „Heiß mich nicht reden, heiß mich ſchweigen." Den Tod vor Augen, ſingt ſie vom Bilde eines zukünftigen todbefreiten lichten Daſeins: „So laßt mich ſcheinen, bis ich werde." Das unbegrifflich Gefühlsmäßige dieſer Verſe hat einzig Schubert in ſeiner Muſik zu verdeutlichen vermocht. Hier iſt das letzte Ziel dieſer Liedkunſt erreicht, das dem Dichter wie dem Muſiker gleichermaßen zugehört: nicht mehr zielſtrebige Rundung einer Form, ſondern reifes und reines Schwingen im Kreiſe. Was in dem Liede „Auf dem See" ſchon früher einmal taſtend verwirklicht wurde, iſt hier zu letzter Vollendung gediehen.

Noch einmal lenken wir zur Werkfolge Schuberts zurück. Es iſt erſtaunlich, wie Schubert im letzten Jahrzehnt des Lebens und Schaffens neue, ganz anders geartete Dichter der jungen Romantik ſich zu eigen macht und wie er das Lyriſche in ganzen Liedkreiſen bewältigt. Zwar ſind die Hymnen des Novalis, deren Vertonung faſt unbekannt geblieben iſt, noch Goethe-verwandt in dem Durchtränktſein der Dichtung mit der ganzen Perſönlichkeit. Das war es wohl, was Schubert anzog. Aber auch für die reizſame, etwas kühle Dichtung der beiden Schlegels findet er den rechten Ton: hier die einfache Strophenmelodie des „Lob der Thränen", dort den feinnervigen, dünnen Satz der „Roſe". Daß die Muſik hier nur noch Verdichtung der pſychologiſchen Stim-

mung ist, zeigt der stimmungschaffende Selbstwert des Harmonischen in Rückerts „Daß sie hier gewesen".

Wir erleben an diesen Dichtungen, wie die Schaffenskraft der Dichter abnimmt. Um so bewundernswerter, wie Schubert etwa in Rückerts „Du bist die Ruh" oder im „Greisengesang" gerade das seelisch Echte der Dichtungen in Musik einfängt. Immer häufiger und umfangreicher werden (vgl. Greisengesang) die Wortwiederholungen, um der Musik Atem und Spannung zu ermöglichen. Die Verarbeitungs- und Variierungstechnik der Instrumentalmusik wird in erhöhtem Maße einbezogen. Und wieder ist die Nutzung von Rückerts „Sei mir gegrüßt" für die Fantasie, op. 159, für Klavier und Violine bezeichnend dafür. — Für die allgemach zersetzten und zerstörten inneren Voraussetzungen einer singbaren Dichtung sind schließlich Heines Gedichte der beste Beweis. Auswahl und Art der Vertonung durch Schubert bezwingt die Zersetzung. Das drangvolle Bemühen, der Kühle und Selbstgenügsamkeit dieser Gedichte Herr zu werden, führt ihn schließlich zu der steinernen Einfachheit des „Doppelgängers". Die strengste Form der Variation, die über hartnäckig wiederholtem Baß, ist die Grundlage. Darüber kann nun die Melodie allen Windungen des Textes in genialer Veränderung folgen — ein einsames, unvolkstümliches Lied von letzter Verdichtung der Form.

Um so volkstümlicher wurden, trotz mittelmäßiger Gedichte Wilhelm Müllers, die beiden Liederkreise der „Müllerlieder" und der „Winterreise". Sie sind bleibende Höhepunkte rein lyrischer Gestaltung, der sich schließlich sogar die Ballade (Collins „Zwerg") fügen mußte. Ein einfacher, recht landläufig verworteter Stoff ist durch die Musik ins Menschlich-Bedeutsame und Überzeugende hinaufgehoben. Hier in den Müllerliedern zieht der Mensch froh ins Leben hinaus, lebt und arbeitet und endet in tiefstem Herzeleid. Das Eingangslied schlägt in einer frischen einfachen Strophenmelodie die Grundstimmung an. Und so sind auch die übrigen Lieder; unerschöpflich sind die Melodien, unerhört sicher gerade so geformt, daß sie allen Stimmungen sich anpassen; unerhört vielseitig die Begleitungsformen, unfehlbar sicher die Deklamation. Die „Winterreise" zeigt im Eingangslied das Gegenbild: enttäuscht und ohne Hoffnung zieht der Mensch ins graue Leben hinaus. Diese Grundstimmung ist weiter in allen Graden und Farben ausgetönt. Wir verstehen nun, daß Schubert sagen konnte, alle seine Lieder habe der Schmerz geboren. Neben dem Reichtum der Melodien ist es die harmonische Kühnheit und Farbengebung, die überaus reiche Schattierung des Ausdrucks, die diesem lyrischen Liederkreis die innere Dramatik geben. Die Variierung der Strophenmelodie erreicht ihre feinste Durchbildung im Eingangslied und im „Lindenbaum." Silcher war es, der dieses Lied aus seiner Variierung noch einmal zurückzog, auf die eine tragende Strophenmelodie zurückführte. So ging es über die Hausmusik ins Volk ein und zeugt dort fortwirkend — besser als

alle Operetten, Romane und Filme — für die Volksnähe dieſes genialſten Meiſters, den das deutſche Lied je beſeſſen.

Ein Gebiet des Liedes war es, auf dem ein Altersgenoſſe Schubert überflügelte: die Ballade. Für uns Heutige iſt ſie in Öffentlichkeit und häuslichem Muſizieren zurückgetreten. Drum bietet ſich zur rechten Zeit H. J. Mosers wohlerläuterter Auswahlband (in den „Muſikaliſchen Formen in hiſtoriſchen Reihen", Vieweg) als Ausgangspunkt.

In der Geſchichte der deutſchen Dichtung hat die Ballade durch Bürger, Goethe und Schiller ihr Heimatrecht erhalten, in der Muſik erſt durch den Altersgenoſſen Schuberts, Carl Loewe. Zwei Ströme ſind es, die da einmünden. Der eine kommt von unten, vom volkstümlichen geſungenen Erzähllied. Bürgers „Lenore" iſt das erſte und bleibende Beiſpiel. „Ich wollte", ſo ſchrieb Bürger ſelbſt 1773, „ich könnte die Melodie, die ich in der Seele habe, dem Componiſten mit der Stimme angeben!" Eine einfache Strophenmelodie ſollte es ſein. Aber keine der zeitgenöſſiſchen Weiſen hatte Dauer. Dagegen wurden vor allem Andrés und Zumſteegs Vertonungen, die das Ganze durchkomponierten, zu ihrer Zeit ſehr bekannt.

Dieſe Art, in der Kompoſition dem fortſchreitenden Inhalt der Dichtung zu folgen, ohne darum die der Liedform gemäße muſikaliſche Einheitlichkeit aufzugeben, iſt älter als die Ballade. Gellerts Fabelgedichte hatten ſchon 1749 durch Johann Ernſt Bach und 1759 durch Valentin Herbing ſolche Form erhalten, die erſichtlich von der Kantate abſtammt. Als Beiſpiel greife man zu den „beiden Wächtern" (Das dt. Lied im 18. Jh., Muſikbeiſp. Nr. 69), die über dem verſchiedenen Singen ihres Rufs zu Todfeinden werden — das Ganze recht ergötzlich durch den volkstümlichen Einſchlag. Auch Schubarts parodiſtiſche „Henne" (ebda, Nr. 203) iſt eine kleine Scherzkantate dieſer Art. Johann Rudolf Zumſteeg nutzte die Form, gab ihr aber aus der neuen Ausdrucksſprache der Muſik ſeiner Zeit ganz neuen Inhalt. Verſchwenderiſch wurde eine Unmenge Muſik über die langen Texte ergoſſen, jeder Wandel der Empfindung ſorgſam nachgetönt. Die Schwaben haben hierin rechte Meiſterſtücke geliefert: das zeigen Schillers „Ritter Toggenburg" in Zumſteegs Kompoſition und Uhlands „Rache" von Konradin Kreutzer.

Schillers Balladen ſind freilich nicht urſprünglich auf Muſik hin gedacht, um ſo mehr die Goethes, der im Erlkönig ein Muſter der Gattung (allerdings mehr Romanze als Ballade) ſchuf. Gleich der erſte Brief Zelters an Goethe berichtet, daß er den „Zauberlehrling" komponiert habe; im dritten ſchildert er, in welcher Art es gedacht ſei. Dazwiſchen aber liegt Goethes entſcheidende Frage: ob man nicht „die dramatiſchen Balladen ſo ausbilden könnte, daß ſie zu einem größeren Singſtück dem Componiſten Stoff gäben". Solcher Art wurden die „Johanna Sebus" in Zelters meiſterlich gelungener Vertonung

und „Die erste Walpurgisnacht". Aber auch Strophenmelodien finden wir noch bei Zelter, so eine recht unkräftige zu Goethes „Der Gott und die Bajadere". — Auch Schubert schwankt in seinen Balladen zwischen Strophenlied und Durchkomposition; die letztere überwiegt und überschüttet die inhalts- und gedankenreichen Schillerschen Dichtungen mit so viel Musik, daß sie an der Fülle schier bersten. Collins „Zwerg" ist die Schubert gemäße, rein lyrische (und darum einmalige) Lösung.

Ein Jahr älter als Schubert ist Loewe. 1796 wurde er in Löbejün bei Halle geboren; 1869 erst ist er in Kiel gestorben. Chorknabe in Köthen, dann Gymnasiast an den Franckeschen Stiftungen in Halle, verdankt er Türk und Reichardt seine musikalische Bildung. Ursprüngliche Begabung weist ihn auf die Ballade; „Edward" und „Erlkönig" (1818) sind sein op. 1. 1820—1865 lebt er in Stettin als Gymnasialmusiklehrer und Dirigent; dort entsteht sein Lebenswerk, das nach zeitweiliger Vergessenheit um die Jahrhundertwende allbekannt und zum Hauptstück der damaligen Hausmusik (und des Konzertgesanges) wird.

Die Zeit hat inzwischen gesiebt; gefallen ist alles Zeitbedingte, geblieben sind die wenigen Meisterschöpfungen. Es ist wie in der „Zauberflöte": alle Stilarten, alle Ausdrucksmittel werden von Loewe zur Charakteristik herbeigezogen; den Kern bildet freilich das deutsche volkstümliche Lied und sein ewiger Grundstoff. Klassisch ist seine Formung dadurch, daß er die notwendige Fülle der Ausdrucksbereiche nicht wuchern läßt, sondern durch mannigfaltige Mittel (Beachtung des dichterischen Baus, thematische Entsprechungen, Beschränkung der Grundmelodien) eine gestalterische Einheit erzielt, die höchste Bewunderung abnötigt, auch wo uns die Ausdrucksmittel heute abgebraucht und dürftig erscheinen.

Den von Moser als Beispiel angeführten Balladen „Edward" und „Zauberlehrling" reihen wir als musterhaft noch an: „Odins Meeresritt" und „Herr Oluf", in denen das nordische Element besonders stark und treffend ausgeprägt ist, Goethes ernst-heiteres „Hochzeitslied" mit dem volksliedhaften Ein- und Ausgang, die volkstümlich-kräftigen Lieder von „Heinrich dem Vogler" und „Prinz Eugen" und den unverwüstlichen, in seiner Formung unübertrefflichen „Archibald Douglas". Der Weg führt von hier über Schumanns und Brahmsens Balladen zu den Meistern der jüngsten Vergangenheit, unter denen Martin Plüddemann und Arnold Mendelssohn (vgl. Mosers Beispiele) ehrende Anerkennung verdienen. — Als geschichtliche Bedeutung der Ballade aber bleibt einmal ihre wichtige Mittlerstellung zwischen dem Lied und den Gattungen der dramatischen Musik (Oper, Kantate, Oratorium); zum andern hat sie als lebendige und freie Ausdrucksform die Klaviermusik der Romantik befruchtet. Hier taucht denn auch die Bezeichnung, auf ein reines Instrumentalstück übertragen, wieder auf.

Kretzſchmar; G. Müller; M. Friedländer, Das dt. Lied im 18. Jh. (I Dichtung, II_1 Muſik, II_2 Muſikbeiſpiele); H. J. Moſer, Das deutſche Lied von Mozart bis zur Gegenwart; Goethe-Vertonungen m. Anm. in Schriften d. Goethe-Geſ. 11 und 31. Schubert, Biogr.: W. Dahms (M. Heſſe), W. Vetter (Athenaion). O. E. Deutſch, F. Sch. Dokumente ſeines Lebens u. Schaffens; v. d. Pfordten, F. Sch. u. d. dt. Lied (Wiſſ. u. Bildg.), H. Költzſch, F. Sch., Klavierſonaten. Loewe, Biogr. v. M. Runze; K. Anton, Beitr. z. Biogr. C. Loewes; H. Kleemann, Beitr. z. Äſth. u. Geſch. d. Loeweſchen Ballade.

Neuausgaben: Reichardt (Verlag Hymnophon, Nagels Archiv), Zelter (Ed. Schott, Nagels Archiv); Schubert, Geſ. Ausg. (Breitkopf), Lieder (Ed. Peters, 7 Bde. u. Suppl.); Loewe, Geſ. Ausg. v. M. Runze (Ed. Peters).

Die deutſche Oper und das deutſche Oratorium

„Jede Nation hat ihre Oper — warum ſollten wir Teutſche ſie nicht haben?" Dieſes Wort Mozarts ſtellt die Kernfrage; die Antwort der Dichter und Komponiſten iſt einſtweilen verſchieden genug. Haſſes Werke hatten die Allherrſchaft der italieniſchen Oper in Deutſchland noch einmal gefeſtigt; in Glucks letzten großen Reformopern ſteckte noch ein gut Teil franzöſiſchen Geiſtes. Führte von da aus der Weg weiter zu einer wahrhaft deutſchen Oper? Mozart ſchreibt an Anton Klein in Mannheim, den Dichter des „Günther von Schwarzburg", recht bitter: „... Und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutſchland, wenn wir Teutſche einmal mit Ernſt anfangen teutſch zu denken — teutſch zu handeln — teutſch zu reden und gar teutſch — zu ſingen!!"

Mit dem deutſchen Text allein iſt's freilich nicht getan; das zeigen gerade die beiden Mannheimer Opernverſuche. Wohl war Ignaz Holzbauers „Günther von Schwarzburg" (1777) im Stoff aus der deutſchen Geſchichte geſchöpft. Aber der Text Anton Kleins kommt nicht los von der Art Metaſtaſios, die Intrigenhandlung entbehrt jeder menſchlichen Tiefe. Mozart hat das recht erkannt. Er nennt die Dichtung unwert der dazu geſchaffenen Muſik, dieſe aber geiſtvoll und feurig. Kein Zweifel, daß in der ausdrucksſtarken Orcheſterſprache, in der ruhigen Größe empfindungsvoller Melodien, in den bedeutſamen begleiteten Rezitativen deutſche Art ſich ankündigt. Als Ganzes iſt das Werk trotz mancher Anregungen, die von ihm nach München (an Danzi und Poißl), ja ſogar nach Wien gingen, ohne nachhaltige Folge geblieben.

Gleiches gilt von der „Alceſte" Wielands in der Vertonung des trefflichen Operndirektors der Seylerſchen Truppe Anton Schweitzer (1735–1787). Hier iſt keine Intrigenhandlung, aber in die über-ausdrucksvollen Arientexte wirkt dennoch Metaſtaſio wie in ihre Vertonung Haſſe. Die Schwäche und Weichlichkeit des Textes, die der junge Goethe mit dem derben Spottſtück

„Götter, Helden und Wieland" abſtrafte, iſt der Muſik nicht günſtig. Mozart, der das Werk in Mannheim hörte, nennt ſie die „traurige Alceſte". Das beſte an ihr ſei der Anfang des begleiteten Rezitativs „O Jugendzeit", und auch das habe erſt der Sänger Raaff durch ſeinen Vortrag gutgemacht und den wahren Ausdruck hineingebracht. Über das zweite Werk, die „Roſamunde", ſchreibt er nach Anhören der Proben (1778) kurz und bündig: „Sie iſt — — gut, aber ſonſt nichts, denn wenn ſie ſchlecht wäre, ſo könnte man ſie ja nicht aufführen." — Das Urteil Mozarts über die erſten denkwürdigen Verſuche, eine national deutſche Oper zu ſchaffen, hat die Geſchichte beſtätigt.

Die Nordoſtdeutſchen, Naumann etwa (1741 – 1801) und Reichardt (1752 bis 1814) ſind ſtärker von Gluck befruchtet. In ihren großen Opern (mit italieniſchem Text) ſind dem Enſemble und Chor lohnenswerte Aufgaben geſtellt, die ſinfoniſche Orcheſterſprache zeigt Haydns Einfluß. Aber die virtuoſen Arien kommen über Haſſe nicht hinaus. Nur Naumanns „Guſtav Waſa" (1786) und des weit jüngeren Fr. L. A. Kunzen „Holger Danske" (ein däniſcher „Oberon") weiſen in ihrem reichen frei abgeſtuften Rezitativ und der Ausbildung des Erinnerungsmotivs in die Zukunft.

Aus einem andern, von der hohen Kunſt verachteten, aber dem Volke nahen Bezirk konnte einzig die Erneuerung zu natürlicher Darſtellung des Menſchlichen kommen: aus dem Singſpiel. — Andere Nationen waren darin Deutſchland voraus. In Italien hatte die Opera buffa ſeit 1750 etwa die ernſte Oper ſtark in den Hintergrund gedrängt. Von der Muſik her wurde den alten Formen der Garaus gemacht. Die Arie (in ernſten Rollen noch vorhanden) iſt für die Bufforollen erſetzt durch Lied- und Rondoformen und andere freiere Gebilde. Das Rezitativ wird in eine Art von Parlando, ſchnelles Plappern im Geſang verwandelt. Enſembles (Buffoduette) und Finales prägen allmählich die Eigenart der Perſonen gegeneinander aus. Das Orcheſter ſpielt eine wichtige Rolle als Element launiger Charakteriſtik. Piccini (Haydns Altersfolge) und Paëſiello und Cimaroſa (Mozarts Altersfolge) ſind die Hauptkomponiſten, die beiden letzteren heute noch von der Opernbühne nicht ganz geſchwunden.

Eine gleichgerichtete Bewegung führte in Paris zur Opéra comique. Hier brachte die Dichtung den Einſchlag des Einfachen und Natürlichen, die Muſik beſtand zunächſt bloß aus eingeſtreuten bekannten Liedern, die neuen Text erhielten. Favart und Rouſſeau ſind die erſten Wegbereiter; fern von Frankreich, in Wien, ſchreibt Gluck als einer der erſten neue Muſik zu ſolchen Spielen; in den „Pilgrimen von Mekka" (1764) bringt er zur dreiaktigen komiſchen Oper vor. In Paris ſind es Duni, nach ihm Monſigny und Philidor (Haydns Generation) und der unerreichte Grétry (Mozarts Generation), welche die Gattung der Oper mit geſprochenem Dialog fertig ausbilden. Ihr bleibt, ob heiter oder ernſt, der Name „Opéra comique". —

In diesem Typus ist, über d'Alayracs und Méhuls Opern, auch die Erneuerung und Vereinfachung der ernsten Oper gelungen. Am Ende steht Cherubini (1760–1842), dessen genialer „Wasserträger" (französischer Text 1800) Vorbote von Beethovens „Fidelio" ist.

Beide Gattungen der heiteren Musikbühne haben nach Deutschland befruchtend hineingewirkt. Im Singspiel schuf dieses sich die seinem Volkstum gemäße Gattung. – In Süddeutschland dauerte die Tradition der geselligen Kantate und des geselligen musikalischen Spiels ununterbrochen fort. Eine schwäbische Schulkomödie ist Sebastian Sailers derb-komische Schöpfung, mit Dialog und volkstümlichen Liedern; Eberlins Salzburger Schulkomödien gehören hierher und des Schweizers Leonti Meyers von Schauensee musikalische Schwänke. Entscheidend aber wurde die Wiener Stegreifkomödie, die Volksmäßiges mit Formen der Kunstmusik vermischte.

Da singt Kurz-Bernardon, wahrscheinlich auf Haydns Komposition, seine Arie: O du arme Welt. Sie beginnt recht pathetisch mit einem Barockthema über wohlbekanntem absteigendem Baß. Und dann schlägt sie um in lauter Tanzstückchen, ein steirisches, schwäbisches, hanakisch-slowakisches, und endet in einem flotten Walzer. Mit Bernardons und Haydns Weggang von Wien (1759/60) bricht diese Entwicklung ab. Für die Zauberstücke und Hanswurstpossen behilft man sich einstweilen so, daß man alten Liedern neue Texte unterlegt. Die neue Entwicklung kommt erst mit der Begründung eines „Deutschen Nationalsingspiels" (1778) durch Kaiser Franz Joseph II.

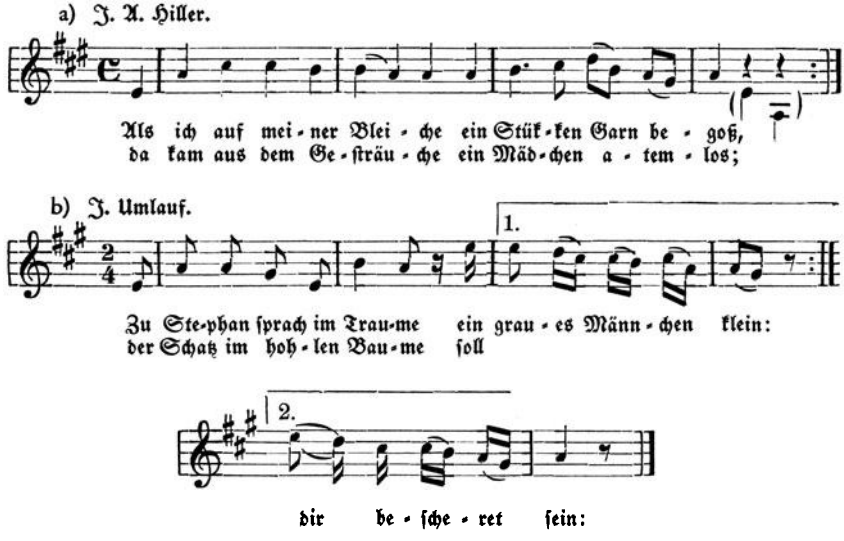
Inzwischen war in Norddeutschland das Singspiel durch den Dichter Weiße und den Komponisten J. A. Hiller (1728–1804) schnell aufgeblüht. Erst waren es englische Stücke von der Gattung der „ballad opera", die Weiße bearbeitete, dann französische Vorbilder. Letztere zwingen Hiller, alles italienische Lehngut aufzugeben (ein Doppelbeispiel Sch. 309). So entsteht schließlich 1770 das vorbildlichste seiner Werke, „Die Jagd". Das Hauptgewicht liegt auf den volkstümlichen Liedern, welche die einfachen Bauern singen. Beim König wird der musikalische Ausdruck gar nicht übel zur galanten Polonäse (alla polacca) hinaufstilisiert, aber selbst seine „hohen" Arien durchdringt der deutsche Liedton. Duette, Terzette und ein Quartett beleben das Ganze, dazu eine hübsche kleine Gewittermusik auf offener Szene; den Schluß bildet ein Rondo (Rundgesang).

Damit war der Bann gebrochen. Goethe, der Hillers erste Werke in Leipzig kennenlernte, dichtet, von Andrés „Töpfer" angeregt, Singspiele. Eines davon, Jery und Bätely, dringt bis in die südliche Hochburg, nach Wien vor. In Weimar komponierten Singspiele E. W. Wolf und Schweitzer, in Stuttgart Zumsteeg, in Bonn Hillers Schüler Neefe. Das Melodram, dem Georg Benda (1722–1795), der Gothaer Hofkapellmeister, durch die „Ariadne" von Brandes (1775) und die „Medea" von Gotter Beachtung verschaffte,

wächſt dem Singſpiel zu. Gerade Georg Benda hat deſſen muſikaliſche Subſtanz durch begleitete Rezitative und Weitung der Formen vertieft und gemehrt.

In Wien miſchen ſich, als das Nationalſingſpiel mit Umlaufs „Bergknappen" 1778 eröffnet wurde, zunächſt die Stilarten bunt durcheinander. Erſt Mozart hat ſie dann in der „Zauberflöte" im Dienſt der Charakteriſtik verwandt. Aber ſchon ſeine „Entführung" (1782) ſtellte alle übrigen Werke in den Schatten, ſo wie Goethe vom Weimarer Theater ſchreibt: „Die Entführung ſchlug alles nieder."

Das „lutheriſche", d. h. norddeutſche Singſpiel wurde zunächſt abgelehnt. Aber daß die Sprache des Volkes dennoch die gleiche war, zeigt Umlaufs bekannteſtes Singſpiellied aus dem „Irrlicht": „Zu Steffen ſprach im Traume" — verglichen mit Hillers Weiſe aus der Jagd „Als ich auf meiner Bleiche".



Hier in Wien iſt es Dittersdorf (1739—1799), der die Gattung muſikaliſch vertieft. Vom ſchlichten Lied über die Buffoarie zu großen Rund- und Da-capo-Formen und beweglichen Enſembles und Finales iſt (z. B. im „Doktor und Apotheker" 1786) alles vertreten. Die volkstümlichſten Melodien aus ſeinem „Rotkäppchen" oder aus den Werken Schenks („Dorfbarbier" 1796) und Weigls („Schweizerfamilie", „Petermännchen") wurzeln im Volkslied und drangen ſelbſt wieder ins Volk. Daß ein ganz urkräftiger muſikaliſcher Grundſtoff in ihnen gegeben iſt, erweiſen Mozart und Beethoven, indem ſie etliche Singſpiellieder als Themen zu Variationen erwählen.

Der deutscheste von allen aber war Wenzel Müller. Er hat in seinen „Zauberpossen" den Liedton so glücklich getroffen wie keiner vor ihm. Ein zarter romantischer Hauch — im Stil der Wiener Vorstadt — liegt über der Musik seiner „Teufelsmühle" und dem verwandten „Donauweibchen" von Kauer. Nur auf dem Boden des alten Wiener Musikantentums konnte solches gedeihen. Aber nur ein Mozart konnte es in der Zauberflöte zur Höhe des Kunstwerks erheben. In Schuberts Singspielmusiken und endlich in Raimunds und Nestroys Werken erlebt die Gattung noch eine letzte wunderschöne Nachblüte. Drechslers „Brüderlein fein" und sein „Aschenlied" und Kreutzers heiter-tiefsinniges „Hobellied" stammen aus Raimunds Werken. Und am Ende dieser Zeit (1828) klingt es aus dem genialen Stück vom „Alpenkönig und Menschenfeind" wehmütig herauf: „So leb denn wohl, du stilles Haus..."

Inzwischen aber hatte die deutsche Oper mit dem Freischütz (1821) ihren ersten großen Sieg erfochten. Vorangegangen war die Undine E. T. A. Hoffmanns (geb. 1776) und Ludwig Spohrs (geb. 1784) „Faust" und „Zemire und Azor". In Stoff und Einzelzügen der Musik ist die „Undine", wie Hans Pfitzner (Ges. Schr. I) meines Erachtens überzeugend gegen die Verächter dargetan hat, „die erste deutsche romantische Oper". Weber war es vorbehalten, „das Verheißene zu erfüllen und mit individueller Melodie das zu sagen, was seinem Vorgänger nur anzudeuten vergönnt war". — Letzteres gilt auch für Spohr, der romantische Stoffe mit klassizistischen Mitteln zu bewältigen versuchte. Darum sind von den Werken, vor allem von der „Jessonda" (1823), die Ouvertüren noch gespielt worden, als die Opern längst vergessen waren. Aus diesen selbst, denen bezeichnend genug das Volkstümliche völlig fehlt, wirkten nur Einzelzüge (Deklamation, Leitmotivik, koloristische Elemente, Spannungsharmonik) auf die Späteren weiter.

Das ist es, was Weber turmhoch über beide erhebt: das musikalische Genie und der Sinn für das Deutsche in der Musik. Ein Lebensziel hat er sich gesteckt: die deutsche Oper. Ihm dient sein Schaffen, dienen die Aufführungen, die er dirigiert, dient der Kampf in Wort und Schrift gegen das Unechte und Artfremde.

1786 als Musikantensohn in Eutin geboren, kommt er mit dem rast- und ruhelosen Vater, der Musikdirektor am Theater, dann selbst Theaterunternehmer war, als Kind und Jüngling durch ganz Deutschland. Eigenes Lernen, gute Lehrer (Henschkel, M. Haydn, Kalcher, Vogler) machen ihn mit dem Handwerklichen der Musik vertraut. Er versucht sich als Komponist in nahezu allen Gattungen, lernt viele Instrumente und die Natur aller andern kennen. Das Klavier, auf dem er trefflich spielt und improvisiert, ist sein Hauptinstrument. Von Wien aus verschafft Vogler ihm eine Kapellmeisterstelle am Breslauer Theater (1804), 1806 geht er als „Musik-Intendant" zum Prinzen

Eugen von Württemberg in Carlsruhe (Schleſien). Der Krieg vertreibt ihn von dort; er wird Privatſekretär des Prinzen Ludwig am Stuttgarter Hof. Durch eine Unbeſonnenheit des alten Vaters wird er verhaftet; ſechzehn ſchreckliche Tage im Gefängnis bringen ihn zu ſich ſelbſt. Dann wird er ſamt dem Vater mit Schimpf und Schande aus Württemberg ausgewieſen.

Zum Manne gereift, beginnt er nochmals zu lernen; er wird (von Mannheim aus) wieder Schüler von G. J. Vogler in Darmſtadt. Dieſem glänzenden Lehrer und kühnen Neuerer verdankt Weber Entſcheidendes: den Wagemut in der Behandlung des Orcheſters und das Schreiben über Muſik. Kunſtreiſen als Pianiſt, Dirigent, Komponiſt führen nochmals durch ganz Deutſchland. 1813 wird er Kapellmeiſter am landſtändiſchen Theater in Prag, wo Wenzel Müller ſein Vorgänger war.

Was er dort als Organiſator, Orcheſtererzieher, Chordirektor und Regiſſeur in einer Perſon leiſtete, war in der deutſchen Muſikgeſchichte bisher ohne Vorbild. Ohne Nachhall beim Prager Publikum vertiefte und erweiterte dieſe Zeit ſeine Kenntnis des Theaters und gab dem Komponiſten die reichſte Anregung. Eine erfolgreiche Reiſe nach Berlin unterbrach die Tätigkeit 1814; ihr Nachklang brachte in Weimar den größten Teil der Chöre aus Körners „Leier und Schwert" zur Reife. Die glühende vaterländiſche Begeiſterung dieſer Lieder, unter denen „Lützows wilde verwegene Jagd" unſterblich wurde, zündete augenblicks. Weber wurde zum muſikaliſchen Wortführer der deutſchen Jungmannſchaft. — Nach Prag zurückgekehrt, beginnt er für ſeine Aufführungen durch Aufſätze in der Prager Zeitung zu werben. Neben aller andern Arbeit vollendet er ſeine volkstümlich-kräftige vaterländiſche Kantate „Kampf und Sieg".

Ihn nach Berlin als Kapellmeiſter zu ziehen, gelang den Berliner Freunden nicht. Der König ſchwor auf den Italiener Spontini! Dafür bot ſich in Dresden eine Stätte umfaſſenden Wirkens. Nach harten Kämpfen gegen die auch dort noch allherrſchende Italienerpartei mit ihrem Kapellmeiſter Morlacchi wurde er 1817 zum Kapellmeiſter beſtellt. Faſt aus dem Nichts ſchuf er dort Enſemble und Chor der deutſchen Oper neu, beſetzte zum Teil mit Schauſpielern, da ja die vorhandenen italieniſchen Sänger für die deutſche Oper kaum in Frage kamen. Der erſten Aufführung ſchickte er in der Abendzeitung eine programmatiſche Vorbeſprechung voraus. In ihr ſtehen die Worte: „Der Italiener und der Franzoſe haben ſich eine Operngeſtalt geformt, in der ſie ſich befriedigt hin und her bewegen. Nicht ſo der Deutſche. Ihm iſt es rein und eigentümlich, das Vorzügliche aller übrigen wißbegierig und nach ſtetem Weiterſchreiten verlangend an ſich zu ziehen: aber er greift alles tiefer. Wo bei den andern es meiſt auf Sinnenluſt einzelner Momente abgeſehen iſt, will er ein *in ſich abgeſchloſſenes Kunſtwerk*, wo alle Teile ſich zum ſchönen Ganzen runden und einen."

Das also ist Webers Ziel – dem er mit verdoppeltem Eifer auch als Komponist nachstrebt. Denn seine bisherigen Werke waren nur Versuche, Probestücke gewesen. Die deutsche Oper in Dresden aber mußte sich einstweilen noch stark an die ins Deutsche übersetzten Werke von Ausländern halten. In dieser Zeit fiel ihm, bei einem Besuch in der Wohnung des Dichters Kind, wieder jenes Gespensterbuch von Apel und Laun in die Hände, auf das er schon früher einmal aufmerksam geworden war. Wieder begeistert ihn die alte Sage vom Freischütz; auch der Dichter fängt Feuer und schreibt in wenigen Tagen den Text.

Noch aber konnte Weber nicht an die Komposition gehen; die Arbeit im Theater verlangte restlosen Einsatz. In Webers Schriften mag man lesen, was für Gedanken er damals (aus Anlaß einer Schauspielmusik für „Yngurd" von Müller) über eine einfache, rein aus dem Wort erwachsende Liedmelodie ausspricht. – Es folgten Heirat, häusliches Glück und häusliche Trauer, Enttäuschungen in der Arbeit und Anfeindungen. Dennoch entsteht trotz der Last der Amtsgeschäfte und vieler Gelegenheitsarbeiten langsam der „Freischütz". Am 13. Mai 1820 ist er beendet; Berlin wird ihn aufführen. Neue Hindernisse – die Musik zu „Preziosa" soll ihm den Weg bahnen – also neue Arbeit, Berufstätigkeit, Konzertreisen. Am 15. März 1821 erringt „Preziosa" den erhofften Erfolg. Aber am 14. Mai geht Spontinis „Olympia" mit unerhörtem Pomp in Szene. – Weber war mit seiner Gattin in Berlin. Seines Werks sicher, besucht er die Aufführungen der „Olympia", leitet sechzehn Proben zu seinem Werk, komponiert ein Stück nach und gibt fünf Tage vor der Aufführung noch ein eigenes Konzert.

Die Aufführung des Freischütz fand am 18. Juni 1821 statt. Der Erfolg war beispiellos, ein Sieg nicht nur des Werkes, sondern der deutschen Sache überhaupt. „Es war, als ob ein Zauberwort gesprochen sei, ein Bann gelöst ... ein großer Sieg in uralter Geisterschlacht erfochten ... so empfand damals eine große Hälfte des deutschen Volkes – darunter der herrliche Beethoven." Und die andern? Pfitzner, von dem jene Worte stammen, verweist auf Tieck, der die Wolfsschlucht-Musik das unmusikalischste Getöse nannte, das je über die Bühne tobte; auf Spohr, der den Erfolg der Gabe Webers zuschrieb, für den großen Haufen zu komponieren, und auf Hoffmann, der bei einer der schönsten Hauptmelodien entdeckte, daß sie aus – der Vestalin von Spontini entlehnt sei. Hier schieden sich die Geister!

Weber kehrte nach Dresden zurück, in die angestrengteste Tagesarbeit. Man kümmerte sich am Hofe wenig um seinen Ruhm. Es war bisher schon so gewesen, daß er den vergötterten Morlacchi, wenn dieser sich mit achtmonatigem Urlaub nach Italien zurückzog, vertreten mußte. Jetzt bietet ihm Kurfürst Wilhelm II. Leitung und Neuordnung des Kasseler Hoftheaters an, mit erhöhtem Gehalt. Weber bleibt in Dresden, als man ihm 300 Taler zulegt; Morlacchi

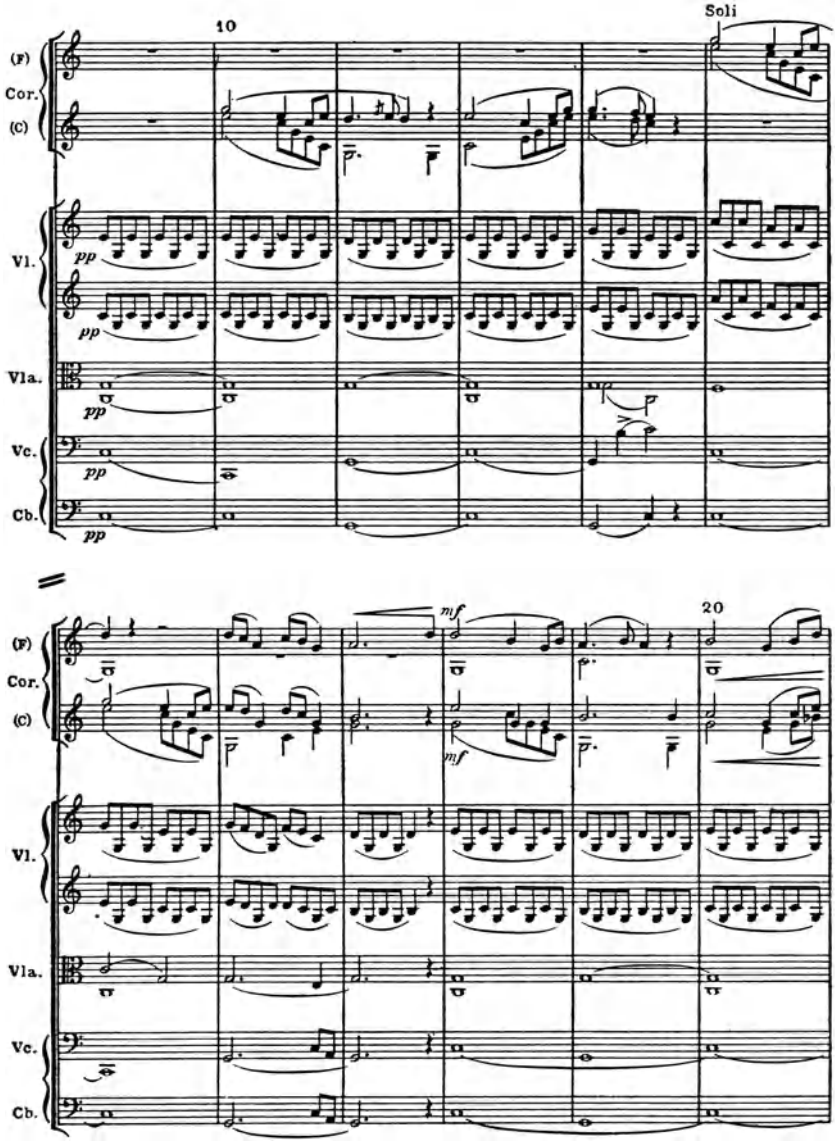
bekam ſie daraufhin natürlich auch! Immer neue Zurückſetzungen folgen, welche die Lebens- und Arbeitskraft des überanſtrengten und kranken Mannes lähmen. Ein Lichtblick iſt die begeiſterte Aufnahme des Freiſchütz in Dresden. (Der kleine Richard Wagner hört damals das Werk und empfängt von ihm und von Webers Perſönlichkeit die Richtung fürs Leben.)

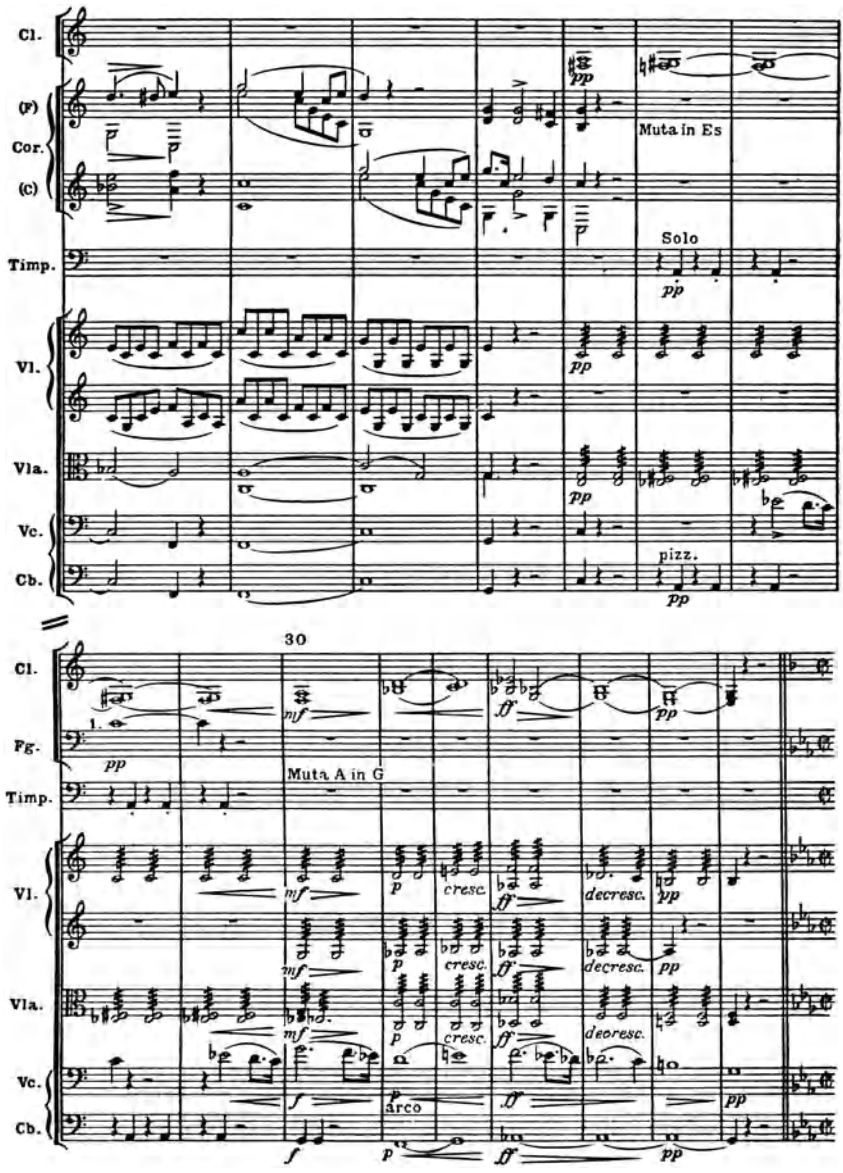
Ein kurzer Vergleich mit der 1831 nach dem uneingeſtandenen Vorbild des Freiſchütz geſchaffenen Oper „Robert der Teufel" von Webers Alters- und Studiengenoſſen Jakob Liebmann Beer (Giacomo Meyerbeer): Auch hier wird ein fluchbeladener Mann von reiner Weibeshingabe erlöſt. Aber dieſer Seelenvorgang wird gänzlich verſchüttet durch nervenerregende Vorgänge, die nur auf Spannung und Wirkung zielen. Den aufgedonnerten Naturbildern fehlt jene Einheit von Natur und Menſch, die im Freiſchütz ſo unvergleichlich erreicht iſt. Das iſt es, was uns von dieſen Werken trennt. Das feinſte Gefühl für Meyerbeers Äußerlichkeit, „höchſte Nichtoriginalität und Stilloſigkeit" und „ſein Talent geſchickt zu appretieren, glänzend zu machen", hatte R. Schumann. „Es iſt alles gemacht, alles Schein und Heuchelei", ſagt er in ſeinen berühmten Hugenotten-Kritiken. „Was ihm aber durchaus angehört, iſt jener berühmte, fatal meckernde, unanſtändige Rhythmus, der faſt in allen Themen der Oper durchgeht."

Darum iſt die Frage nach dem Romantiſchen im „Freiſchütz" im Grunde falſch geſtellt. Wir fragen nach dem Deutſchen und ſuchen ſo den Weg ins Herz des Werkes. „Das Herz des Freiſchütz iſt das unbeſchreiblich innige und feinhörige Naturgefühl" (Pfitzner). An ihm iſt der Text ſo gut beteiligt wie die Muſik. Aber in der Muſik klingt es dennoch zuerſt auf: dort, wo im zehnten Takt der Ouvertüre die langſame Melodie des Hornes beginnt. Der Klang des Inſtruments gibt die charakteriſtiſche Hauptfarbe, das leiſe Weben des Streichorcheſters dazu den Untergrund; die Weiſe ſelbſt iſt keineswegs an ſich romantiſch, vielmehr ganz ſchlicht und volksliedhaft. Aber in dieſem Augenblick werden Farbe und Melodie zuſammen Ausdruck jener „Hauptperſon des Freiſchütz", des deutſchen Waldes (vgl. das Partiturbeiſpiel).

„Aus eben dieſem Naturgefühl heraus verſtehen wir auch dieſe ſchlichten Menſchen und ihren Glauben an die finſtern und freundlichen Gewalten, die dieſe Natur geheimnisvoll beleben." Die Melodie, deren richtige Ausführung Wagner („Über das Dirigieren") in Dresden erſt wieder durchſetzte, iſt verklungen, die unheimlichen Mächte melden ſich. Ein einziger Klang deutet ſie an: tiefe Klarinetten, Streichertremolo; darunter Pauken und Pizzikato der Bäſſe, pianiſſimo in tiefer Lage. Nicht die „guten Lagen" der Inſtrumente ſprechen hier, ſondern die außergewöhnlichen, bisher im eingeebneten klaſſiſchen Geſamtklang verachteten. Die Charakteriſtik der Klangfarben wird alſo, bereichert und vertieft, zum Hauptmittel des inſtrumentalen Ausdrucks.

Aus der Ouvertüre zu Webers Freiſchütz.

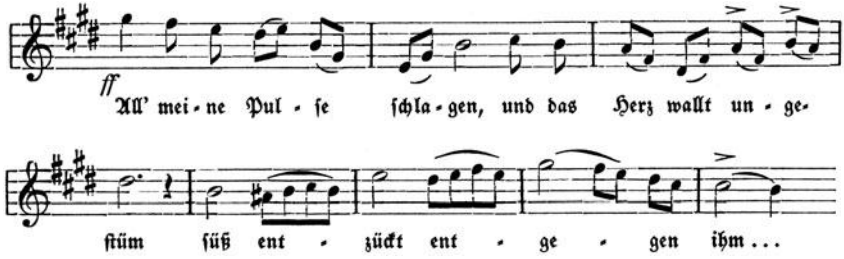




Nach Eulenburgs kleiner Partitur-Ausgabe.

Ein großer Meiſter der Inſtrumentation, Hector Berlioz, zeuge mit eigenen Worten für den Fortgang der Ouvertüre: „Unter allen Blasinſtrumenten iſt keines zu finden, das den Ton ſo gut entſtehen, anſchwellen, abnehmen und verhallen laſſen kann, wie die Klarinette. Kein bewunderungswürdigeres Beiſpiel der Verwertung ſolcher Schattierungen könnte ich anführen, als die träumeriſche Melodie der Klarinette, begleitet vom Tremolo der Streichinſtrumente, im Allegro der Freiſchütz-Ouvertüre! Iſt das nicht die einſame Jungfrau, die blonde Braut des Jägers, die mit gen Himmel gerichtetem Auge ihr zartes Klagen im Rauſchen des tiefen, vom Sturm erſchütterten Waldes ertönen läßt? ... O Weber!"

Was Berlioz hier durch die unbegriffliche Macht der Muſik empfand, tritt in die Wirklichkeit der Bühne bei der großen Szene und Arie der Agathe (Nr. 8). Hier iſt das Wechſelſpiel zwiſchen Menſchenſeele und Natur in wechſelnden Klang- und Melodiegebilden unübertrefflich geſtaltet, um ſchließlich in jener jubelnden Melodie zu gipfeln, die wir am Schluß der Ouvertüre zuerſt hörten und die jetzt erſt in ihrer ganzen ſprechenden Ausdruckskraft ſich offenbart.



Das iſt hohe Kunſt! Denn hier iſt eine letzte Einheit erreicht: im Muſikaliſchen von vokaler und inſtrumentaler Melodik, im Ausdruck von äußerem Jubel und innerſter Empfindung. Ebenbürtig daneben und keineswegs fremd ſteht volkstümliche Muſik, die den einzelnen Volksbildern Farbe und Leben gibt. Da iſt zu Anfang gleich der Schützenmarſch und ſpäter der Kirmeswalzer, die Jägerchöre und endlich das Lied der Brautjungfern. Keinen ſchöneren Erweis für echte Volkstümlichkeit kann es geben, als daß dieſe Weiſe, in ihrem Kern von Weber aus dem Volksmund aufgezeichnet, in ſeiner Faſſung wieder in den Beſitz des Volkes zurückgekehrt iſt.

Wir führen den Lebensgang kurz zu Ende. Zwei Reiſen nach Wien, die eine zur Vorbereitung, die andere zur Aufführung der „Euryanthe" fallen in die Jahre 1822 und 1823. Am 25. Oktober 1823 wird die „Euryanthe" gegeben und freudig aufgenommen. — Es iſt klar, was Weber erſtrebte: die große durchkomponierte romantiſche Oper. „Auf das vereinigte Zuſammen-

wirken aller Schweſterkünſte hoffend", will Weber „ein in ſich abgeſchloſſenes Kunſtwerk" ſchaffen, „wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künſte ineinander ſchmelzend verſchwinden und auf gewiſſe Weiſe untergehend, eine neue Welt bilden." Trotz der Hinderniſſe des Textes iſt das Gewollte auf weite Strecken gelungen. Das Werk als Ganzes verlangt, um zu ſeiner rechten Wirkung zu kommen, im Grunde nur eines: werkgerechte Aufführung!

Ungeheure Abſpannung folgte; die erſten Wirkungen der Todeskrankheit machen ſich geltend. 1824 kam eine Aufforderung Kembles, für das Londoner Coventgarden-Theater eine neue Oper (ein Singſpiel mit geſprochenem Dialog) zu ſchreiben und ſie mit „Freiſchütz" und „Preziosa" dort aufzuführen. Weber nahm an, um die Zukunft ſeiner Familie ſicherzuſtellen. Die letzten Kräfte des Geiſtes und Körpers wendet er an den „Oberon"; im Januar 1826 iſt er fertig. Er reiſt nach London, todkrank, leitet die Proben und 11 Aufführungen und ſtirbt im fremden Lande.

Sein Werk iſt unſterblich. Überſchauen wir, was uns aus ſeinen Werken außer den Opern blieb: jene vaterländiſchen Kompoſitionen und heiteren geſelligen Lieder; die Aufforderung zum Tanz, das Konzertſtück F-Moll, und einige der Werke, mit denen er die Klarinette ſo reich bedacht hat. Für das deutſche Volk bleibt er der Schöpfer des Freiſchütz! In dieſem Werk empfand es ſein eigenes Leben und Weſen widergeſpiegelt, und umfaßte es als ein eigentümlich Deutſches mit ſeiner ganzen Liebe. Das iſt der tiefſte Sinn jenes ſchönen Gedenkwortes von Wagner, das, oft genug angeführt, doch in einer Geſchichte der deutſchen Muſik nicht fehlen darf: „Nie hat ein deutſcherer Muſiker gelebt als du! ... Sieh, nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzoſe, aber lieben kann dich nur der Deutſche; du biſt ſein, ein ſchöner Tag aus ſeinem Leben, ein warmer Tropfen ſeines Blutes, ein Stück von ſeinem Herzen." — Das war damals, als Webers irdiſche Überreſte ehrenvoll in die Heimat überführt wurden. Heute gilt es, ſein geiſtiges Erbe zu bewahren!

Ein einziges Werk dieſer Gattung reicht in vielem an den „Freiſchütz" heran: Heinrich Marſchners (1795–1861) „Hans Heiling". Der ausgezeichnete Text iſt von Ed. Devrient. Auch für dies Werk (und für „Templer und Jüdin") iſt Hans Pfitzner in Wort und Tat eingetreten. In ſeinen „Geſammelten Schriften" (Bd. 1 und 2) ſpricht er ausführlich über Gehalt und Aufführungsweiſe der Oper, die er „eine der ſchönſten Perlen" des deutſchen Opernſchaffens nennt. Das volkstümliche Gegenſtück iſt Kreutzers „Nachtlager von Granada".

Vom Singſpiel her kam Albert Lortzing (1801–1851); er hat ſogar Hillers „Jagd" neu bearbeitet. Von dorther ſtammen die muſikaliſchen Formen: einfache Strophenlieder, Arien, Enſembles. Aber wie Lortzing mit

dieſem überkommenen Beſtand frei und überlegen ſchaltet, wie er mit handfeſtem Griff und feinſtem Gefühl fürs Theater ſeine Stücke baut und ſeine Texte zimmert, das verdient noch einmal den Ehrentitel des „Genialen". So ſprach's Pfitzner in ſeinem ſchönen Sonett auf Lortzing aus: Genie iſt einmalig und Sonntagskind!

Der Lebenslauf iſt unbedeutend, der Lebensweg hart und entſagungsvoll. Von Jugend auf zum Schauſpieler, Sänger und Muſiker erzogen, führt ihn die „Freiheit" des Berufs nach Detmold (ab 1826), dann nach Leipzig (ab 1833); hier war er ſogar ein ganzes Jahr lang Theaterkapellmeiſter. Dann folgen unſtete Jahre, dann eine kurze Kapellmeiſterzeit in Wien (Theater an der Wien); aus Leipzig wurde er weggedrängt und beſchloß ſein Leben in Not und Sorge als Kapellmeiſter am Friedrich-Wilhelmſtädtiſchen Theater in Berlin.

„Lortzing dichtete, ſetzte, ſpielte und ſang ſeine Opern ſelbſt; heute war er Regiſſeur, morgen Kapellmeiſter ... Aber darum ſpielen und ſingen ſich ſeine Opern gleichſam von ſelbſt, weil jede einzelne Nummer von vornherein als bühnengemäß empfangen und ausgetragen wurde" (Riehl). Dieſer beſcheidene Mann würde ſich vielleicht baß gewundert haben, wenn ihn nach dem „Zar und Zimmermann" (1837), dem „Wildſchütz" (1842) und dem „Waffenſchmied" (1846) jemand als den führenden Meiſter der komiſchen Oper unter den damals lebenden deutſchen Komponiſten begrüßt und ſein heiteres, humorvolles und ſpielfreudiges „Geſamtkunſtwerk" gefeiert hätte. Ihm war es genug, daß ſeine beſten Lieder volkstümlich wurden. Daß er aber dieſe volkstümlichen Lieder auch in die gewichtigere Opernform hineinnahm, und daß ihm in dieſer ſolche Szenen glückten, wie die Probe und der Huldigungschor im „Zar" und die Billardſzene im „Wildſchütz", das ſtellt ihn in Webers Nähe.

Doch die Zeit war nicht mehr ſtark genug, der erneuerten deutſchen Oper ihren Lebensraum zu geben. Zwar errang Otto Nicolai (1810–1849), in dem italieniſche Schule ſtark nachwirkte, 1847 mit ſeinen „Luſtigen Weibern" (zu mittelmäßigem Textbuch) noch einen Erfolg. Aber Pfitzners hartes Wort von der „humorloſen Kapellmeiſteroper" beſteht (bis auf die Finales) zu Recht. Und Flotows „Martha" (1847), in der ſtarker franzöſiſcher Einfluß unverkennbar iſt, rührt ohne jede ſeeliſche Vertiefung mit dem gefühligen „iriſchen Volkslied" von der letzten Roſe das deutſche Kleinbürgertum. Aber die Beſten ſahen den Verfall und beklagten ihn bitter. Von Lortzing hören wir 1850: „Die Herren Intendanten ... laſſen ... den deutſchen Komponiſten im Stich – weil es eben ein Deutſcher iſt! Wie wurde und wird gleich nach franzöſiſchen Opern geangelt – o entſtände doch nur einmal eine Revolution beim Theater!" Und Marſchner ſchrieb 1854: „Leider blieben meine Beſtrebungen vereinzelt, ununterſtützt, und meine

Kraft war zu ſchwach, die deutſche Bühne (die leider von Jahr zu Jahr mehr zum Mädchen für alles herabſank) vor der Invaſion der Ausländerei zu wahren." Der Traum einer deutſchen Oper war ausgeträumt.

Mit dem Oratorium war's nicht viel beſſer ergangen. Herder und Schiller hatten von ihm eine Erneuerung der dramatiſchen Muſik erhofft. Auf Haſſes italianiſierende Oratorien und Grauns empfindſamen „Tod Jeſu" waren Ph. E. Bachs Kantaten (darunter „Klopſtocks Morgengeſang am Schöpfungstage", 1784), Johann Heinrich Rolles bedeutſame geſchichtliche Oratorien und des Bückeburger Bach Weihnachts- und Oſteroratorium zu kraftvoll-volkstümlichen Herderſchen Texten gefolgt. In die gleiche Gattung rechnen Reichardts und Beethovens ausdrucksvolle Trauerkantaten. — Aber als nach der Jahrhundertwende für die Muſikfeſte große Chorwerke zum unerläßlichen Mittelpunkt wurden, griff man auf Händels „Judas Makkabäus" und den „Meſſias" zurück. Haydns Meiſteroratorien folgten. Dann kommen äußerlich wirkungsvolle Zweckwerke auf, wie Fr. Schneiders „Weltgericht" (1819), Spohrs wenig volkstümliches Apokalypſen-Oratorium „Die letzten Dinge" (1826) und Karl Loewes volkstümliche Chorwerke wie die „Siebenſchläfer", „Johannes Hus" und beſonders „Das Sühnopfer des neuen Bundes" (1847). In dem glatten, altteſtamentariſchen „Elias" von Mendelsſohn (dem ein „Paulus" vorangegangen war) weiſt alles nach rückwärts. Ein einziger, Robert Schumann, verſuchte, den deutſchen Urſprung und Sinn der Gattung zu retten.

W. H. Riehl, Die Kriegsgeſch. d. dt. Oper (Muſ. Charakterköpfe II); H. Kretzſchmar, Geſch. d. Oper; L. Schiedermair, Die dt. Oper; A. Schering, Geſch. d. Oratoriums; F. d. d. Konzertſaal II2. — C. M. v. Weber, them. Verz. (Jähns), Biogr. M. M. v. Weber (Breitkopf), Kroll (Athenaion), Kapp (M. Heſſe), v. d. Pfordten (Wiſſ. u. Bildg.); Briefe und Schriften (her. v. H. Gerigk); Geſ. A. (ſeit 1926 i. Erſch.). — H. Marſchner, Biogr. v. G. Münzer (Verlagsgeſ. Harmonie). — A. Lortzing, Biogr. v. G. R. Kruſe, derſ., L.'s Briefe. — O. Nicolai, Biogr. v. G. R. Kruſe.

Robert Schumann
und die muſikaliſche Romantik

Dieſer Meiſter iſt zweifellos das letzte Glied der Kette Haydn-Mozart-Beethoven-Schubert. Er gehört der Generation Wagner-Liſzt an und iſt doch durch eine Welt von ihnen getrennt. Ihr Kampf für eine „Zukunftsmuſik" beginnt in den 40er Jahren; Schumanns eigentliche und unvertretbare Leiſtung, welche die Entwicklung der Muſik und Muſikauffaſſung der Goethezeit vollendet und abſchließt, iſt von 1829 bis 1840 getan.

Künſtler, die in ſolche Übergangszeit hineingeboren ſind, haben es im Leben und Schaffen am ſchwerſten — wenn ſie ehrlich und wahrhaft ſind. Kein

beſſeres Gegenbeiſpiel gibt es, als den im Leben ſo glücklichen und ſo gefeierten Mendelsſohn. Es iſt nicht die Aufgabe einer deutſchen Muſikgeſchichte, ſich mit ihm und ſeinen Ouvertüren, Sinfonien und Oratorien, ſeinen Liedern und ſeiner Klaviermuſik zu befaſſen. R. Wagner hat ihn in ſeiner Kampfſchrift „Das Judentum in der Muſik" bereits gekennzeichnet: „Dieſer (Mendelsſohn) hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichſter ſpezifiſcher Talentfülle ſein, die feinſte und mannigfaltigſte Bildung ... beſitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieſer Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunſt erwarten, weil wir ſie deſſen fähig wiſſen ..."

Schumanns Kerngedanke war, daß die Geſetze der Moral zugleich auch die der Kunſt ſeien. Die Kunſt muß ganz *wahr* ſein: „Ich mag die nicht, deren Leben nicht mit ihren Werken im Einklang ſteht." Auf dieſem Grund erwächſt ſeine Muſik; aber die erſtrebte Einheit von Leben und Kunſt trägt dennoch nur die Werke der erſten Lebenshälfte bis 1838 bzw. 1840. Die *Klavierwerke* dieſer Zeit offenbaren ſeine ſchöpferiſche Perſönlichkeit; am Ende ſteht die überreiche *Liederernte* des Jahres 1840. —

Schumann iſt 1810 in Zwickau geboren und bezieht 1820 das Gymnaſium ſeiner Heimatſtadt. Dichtung und Muſik ſind die beiden Pole, zwiſchen denen ſich ſein Weſen bewegt. „Was ich eigentlich bin, weiß ich ſelbſt noch nicht klar. Phantaſie, glaub' ich, habe ich ..." Von freiem Fantaſieren auf dem Klavier wird recht früh berichtet und von dem ungeheuren Eindruck, den Jean Paul auf ihn macht. Faſt auf jeder Seite der Jugendbriefe iſt ſein Name genannt.

Auf Drängen der Mutter wählt er dennoch einen Brotberuf, die „eiskalte und trockene Jurisprudenz", und ſiedelt nach Leipzig über. Hier, in der von der Natur wenig geſegneten Stadt, die aber ſeiner künſtleriſcher Sinn vor allem für Muſik auszeichnete, gewann die Muſik allmählich die Oberhand. In einem Kreis gleichſtrebender Genoſſen huldigte er Schubert und lernte an Bach. Clara Wieck trat als Kind von bewunderswerter Muſikbegabung in ſeinen Geſichtskreis; beim Vater Wieck ſtudierte er eifrig Klavier.

Die nun folgende Heidelberger Studienzeit führt ihn an die Wiege der deutſchen Romantik. Mit ſeinen Freunden durchſtreift er das Neckartal; in der „Geſellſchaft" wird er als Pianiſt gefeiert. Verehrung und Oppoſition zugleich erweckt der alte Juriſt Thibaut, der ein „Kenner" und beſonderer Förderer der älteren Tonkunſt, insbeſondere des A-cappella-Geſanges und Händels iſt. Nach einer Italienreiſe mehren ſich die eigenen Kompoſitionsverſuche — ſchließlich ſind die Abegg-Variationen und ein Teil der „Papillons" geboren. Die Lebensentſcheidung fällt ſchließlich auf Befürwortung Friedrich Wiecks für die Muſik. 1830 ſiedelt der junge Schumann nach Leipzig über.

Das nun folgende Jahrzehnt bringt seine großen Klavierkompositionen. Das Klavier ist das Instrument seiner reinsten und persönlichsten Aussprache. Er fantasiert und komponiert am Klavier. Es ist innig und vertraut, so recht zur Hausmusik geeignet, und doch öffnet es in seiner Allseitigkeit eine unbegrenzte, romantische Welt, die einzig durch die Seele des Empfangenden zur Wirklichkeit wird. Bis zum „Carnaval" op. 9 und den „Sinfonischen Etüden" op. 13 hin tragen alle Werke die gleichen Merkmale des genialen Jugendstils. Ob Variationen im strengen oder freien Sinn (Fantasievariationen) oder nur locker hingezeichnete charakteristische Bildchen mit oder ohne Überschrift — sie zeigen, daß der „Einfall", so wie er im Augenblick der Seele entströmt und auf dem Instrument sich halten läßt, alles ist. Musikalische Gegenwart, die ihre Form in sich trägt und nicht „verarbeitet" zu werden braucht. Die Reihung dieser Bilder aber ergibt, ob in Worten ausgesprochen oder nicht, die Einheit einer „Form", vielmehr eine „poetische Ganzheit", welche den Kreis erfüllt und rundet.

Vielstimmigkeit und Vielfarbigkeit sind die Elemente dieses Klaviersatzes. Aber es ist auch wieder nicht Nachahmung, „Auszug" des Orchesters, sondern griffiger Klaviersatz. Wir sollen an Klangfarben von Orchesterinstrumenten, wohl auch bisweilen an die menschliche Stimme denken — aber in der Wiedergabe auf dem Klavier sind sie entwirklicht, nur noch Schattierung des Klanges. So dient auch der Wechsel von Homophonie und Polyphonie im Satz einzig dem seelischen Ausdruck. Hinzu tritt ein merkwürdig schwebender Rhythmus und schwereloses Metrum; auf verschiedenste Weise im Satz erreicht, geben sie der Musik jenen unaufhörlichen Fluß und jene entstofflichte Zartheit, die einzig bei Schumann zu finden ist. Dazu kommt die Möglichkeit, die Klänge durch Aufheben des Pedals verschwimmen zu lassen, und die Forderung eines ganz besonderen, etwas verwischenden Anschlags. Das bedeutet, daß die Werke trotz aller „virtuosen" Anforderungen nicht für den Konzertsaal, sondern für das eigene Hören und das eines engen gleichgestimmten Kreises bestimmt sind.

In Schumanns Herzen keimt die Liebe zu Clara auf und die Sehnsucht, sie zu gewinnen. Die Sonate Fis-Moll op. 11, ist „ein einziger Herzensschrei nach Dir". Von Grund aus ist das Wesen der Sonate verwandelt. Die Eckſätze wirken wie große Improvisationen; dazwischen gebettet sind kurze liedhafte Sätze. Denn auch das Scherzo, das auf die Aria (2. Satz) folgt, ist mit einem Intermezzo aufs engste verschwistert. — Nie mehr gelang die romantische Lösung gleich gut. Die Sonate G-Moll ist dem klassischen Typ verpflichtet; in der F-Moll-Sonate sind die Variationen (quasi variazioni!) der eigentliche Kern und das einzig Zukunftsträchtige. Und selbst im späteren Faschingsschwank (der auch eine Sonate mit fast klassisch abschließender Sonatenform ist) ist nur das eine kurze Intermezzo echtester Schumann.

Das Schaffen bis zum „Faschingsschwank", innerlich beschwingt von der

Liebe zu Clara und dem Kampf um ihren Beſitz, umfaßt eine Reihe neuer großer und origineller Werke. Neben den Zyklen der „Novelletten" und der „Kreisleriana" ſtehen die „Kinderſzenen", die zum Kernwerk deutſcher Hausmuſik wurden. An ihrer Art und ihrem freien inneren Zuſammenhang (im Poetiſchen und im Muſikaliſchen!) wird man am beſten Schumann ſtudieren. Als große dreiſätzige Form ſteht mitten unter dieſen andersgearteten Werken die Fantaſie op. 17, die einzige ſchlackenlos gelungene romantiſche Großform. Mit dem Konzert für Klavier und Orcheſter kündigt ſich eine neue Zeit an; der Komponiſt wendet ſich vom Klavier ab dem Orcheſter zu, die Klavierkompoſition tritt zurück. Bis zu den „Geſängen der Frühe" (1853) zehrt ſie von dem Erreichten. Schumann aber iſt ſich klar bewußt, daß dieſe ſeine Richtung „die der ſpäteren Muſik überhaupt ſein wird".

Nicht nur durch das Schaffen, ſondern auch mit Wort und Schrift tritt er ein für „die Jugend und die Bewegung in der Kunſt". Die wichtigſten Aufſchlüſſe über ſein Künſtlertum gibt uns der Schriftſteller Schumann. Auch hier der gleiche Drang nach Wahrheit, der für den Menſchen ſo bezeichnend iſt. Aus einem Kreiſe Gleichgeſinnter trat die „Neue Zeitſchrift für Muſik" 1834 ins Leben; Schumann war der Schriftleiter. Ähnliches hatte ſchon Weber 1810 mit der Gründung des „Harmoniſchen Vereins" verſucht, aber als Zweckverband, nicht als ideale Kampfgemeinſchaft der „Davidsbündler gegen die Philiſter". Denn die einſt ſo bedeutende „Allgemeine Muſikaliſche Zeitung" war längſt mittelmäßig und flach geworden; eine neue Jugend trat auf den Plan — und Schumann war ihr Wortführer.

Der „Davidsbund" lebte nur „in dem Kopf ſeines Stifters"; in drei Geſtalten verkörperte er ſich. Der kraftvoll vorwärtsſtürmende Floreſtan und der nach innen gewandte beſinnliche Euſebius — ſie ſind nichts anderes als die „zwei Seelen" in Schumanns Bruſt. „Meiſter Raro" aber iſt Ziel und Ideal: die Verſchmelzung beider zu der Einheit des reifen, ſchöpferiſchen Meiſters. Wir blättern in den Schriften Schumanns. Iſt ihr Stil nicht der gleiche, wie der der Werke? Der erſte Aufſatz (er iſt 1831 noch in der Allg. Muſ. Ztg. erſchienen) handelt von Chopins Variationen op. 2 über Mozarts „Reich mir die Hand mein Leben". „Euſebius trat neulich leiſe zur Tür herein ... Ich ſaß mit Floreſtan am Klavier. Floreſtan iſt wie du weißt, einer von jenen ſeltenen Muſikmenſchen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche wie vorausahnen ... Mit den Worten: ‚Hut ab, ihr Herren, ein Genie', legte Euſebius ein Muſikſtück auf. Den Titel durften wir nicht ſehen. Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte Genießen der Muſik ohne Töne hat etwas Zauberiſches. Überdies, ſcheint mir, hat jeder Komponiſt ſeine eigentümlichen Notengeſtaltungen für das Auge: Beethoven ſieht anders aus auf dem Papier als Mozart, etwa wie Jean Pauliſche Proſa anders als Goetheſche. Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen ...

wunderſam an ... Nun ſpiel's, meinte Floreſtan." Darauf folgt, in lebendigem Geſpräch, eine poetiſche Deutung der Variationen, wie ſie nur ein aus dem gleichen Geiſt Schaffender geben kann.

Wir blättern in den Schriften weiter und ſtoßen auf kleine Stücke aus jener drei Geſtalten „Denk- und Dichtbüchlein"; ſie ſind von der gleichen Art, die uns an den „Muſikaliſchen Haus- und Lebensregeln" (die urſprünglich als Vorwort zu den „Kinderſzenen" gedacht waren) ſo tief erfreut: ernſte Wahrheiten, Einfälle in knappſter Form, dennoch gerundet und in der Folge auf einen Zuſammenklang geſtimmt, der erfühlt, aber nicht beſchrieben werden kann. „Muſik redet die allgemeinſte Sprache, durch welche die Seele frei, unbeſtimmt angeregt wird; aber ſie fühlt ſich in ihrer Heimat." — „Es ſind verſchiedene Sachen, die er betrachtet, aber wie er ſie betrachtet, immer dieſelbe Anſicht (Chopin)." — „Das Talent arbeitet, das Genie ſchafft."

So wird das Schreiben über Muſik ein Mittel der eigenen Erziehung; zugleich aber tritt der im Leben ſchweigſame und nach innen gekehrte Muſiker hier als mutiger Kämpfer auf gegen alles Unechte in der Kunſt, gegen die Unwahrhaftigkeit dilettantiſcher Kunſtbetrachtung und gegen Mittelmäßigkeit und Talentloſigkeit. „Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen ſich getraut, verteidigt das Gute nur halb." — Schumann nahm dafür Anfeindung und Gegnerſchaft mutig in Kauf; daß ſie ſich hämiſch auch gegen ſeine Werke richtete, nahm er willig auf ſich.

Noch einmal beſcherte ihm der Genius eine kurze, aber köſtliche Zeit der Schaffensglut. 1840 hatte er, nach quälenden Kämpfen, Clara endlich errungen. Nun brach ein Liederfrühling auf, den wir ſtaunend bewundern, weil er uns ſchier unfaßbar dünkt. 1840 entſtanden 138 Lieder, bald nach dem beſondern Dichter, bald nach eigener bedeutſamer Überſchrift zu nennen: der Liederkreis nach Heine (op. 24), die „Myrthen" (op. 25), die Lieder nach Texten von J. Kerner (op. 35), Rückerts „Liebesfrühling" (op. 37), Eichendorff-Lieder (op. 39), Chamiſſos „Frauenliebe und Leben" (op. 42), die „Dichterliebe" (Heine, op. 48). Sinnvoll rundet ſich in Schumanns Liedſchaffen noch einmal der Kreis der Dichter der Goethezeit. Ergänzend traten ſpäter noch Uhland, Geibel, H. v. Fallersleben hinzu und ein Kreis viel zu wenig bekannter Goethelieder, darunter die wohlgelungene Ballade „Die wandelnde Glocke". Noch einmal kommt, ſchon jenſeits der Zeitgrenze von 1830, die Einheit der Goethezeit uns zum Bewußtſein.

Eine neue Gattung alſo, und neuer Aufſchwung und Erprobung des Schöpferiſchen! Schumann hat das deutſche Lied noch einmal vor dem Niedergang in die Hausbackenheit und Selbſtzufriedenheit gerettet. Eichendorff und Kerner waren die Dichter, die ihn am tiefſten berührten. Aber um des Wortes willen muß er jetzt die Einfälle zügeln, den Reichtum ordnen, mit den Mitteln

ſparen. Wie ſein Klavierſtil dabei ſich abklärt, ohne die perſönliche Note und den romantiſchen Duft zu verlieren, zeigen die ſchönſten Eichendorfflieder aus dem „Liederkreis" op. 39: „In der Fremde" (mit ſeinen leiſen Empfindungs- und Naturklängen), die „Mondnacht" (mit der immer wiederkehrenden Stimmungsmelodie) und „Auf einer Burg" (mit ſeiner reibungs- und ausdrucksvollen Kontrapunktik). Daß neben dieſer perſönlichſten Ausdrucksſprache dennoch auch Volksliedhaftes klar und gut gelingt, zeigen einige der Kernerlieder. — Aus der „Dichterliebe" aber, in der er die „Spielerei eines entwurzelten Dichters in die verbindliche Sprache deutſcher Empfindung wandelt" (Korte), lernen wir, wie ein romantiſcher Komponiſt einem Liederkreis die „poetiſche Ganzheit" gibt. Das Klavier leitet keineswegs von dem einen Lied ins andere über; aber indem es in Nachſpielen die Stimmung vielfach ausſchwingen läßt, ſpinnt ſich ein goldener Faden von Liedgruppe zu Liedgruppe, bis endlich, in dem Rückgriff des Schluſſes auf das Nachſpiel von Nr. 10, der „Kreis" der Empfindung wirklich geſchloſſen iſt. „Ich getraue mir nicht mehr verſprechen zu können, als ich gerade im Lied geleiſtet, und ich bin auch zufrieden damit" ſchrieb Schumann 1842.

Mahnend hatte er im Dicht- und Denkbüchlein ſich aufgezeichnet: „Der Künſtler halte ſich in Gleichgewicht mit dem Leben, ſonſt hat er einen ſchweren Stand." Wie ſchwer rang er nun ſelbſt um dies Gleichgewicht! Eine Fülle neuer Werke drängte ans Licht: zwei Sinfonien, drei Quartette und das Klavierquintett, das erſte Oratorium (ſ. unten) entſtand und war erfolgreich; die Arbeit an den „Fauſt-Szenen" wurde gefördert. Die Gattin aber mußte auf Virtuoſenreiſen gehen; die einzige, auf der Schumann ſie begleitete, wurde faſt zur kränkenden Demütigung für den ſchöpferiſchen Menſchen. Kränkungen auch in Leipzig — das Ehepaar ſucht ihnen durch Überſiedlung nach Dresden zu entgehen. Wiener Pläne zerſchlugen ſich wie manches andere. Das Schaffen gedeiht, trotz Krankheit. Eine dritte Sinfonie entſteht; ein Opernplan reift und wird ausgeführt; dann geht's ſofort an die Manfred-Muſik; dazu kommt Klavier- und Liedmuſik im Nachklang des einſt Erreichten. — Die Stadt, in der Schumann lebte, beachtete dies Schaffen kaum; das vertrieb den Künſtler ſchließlich. 1850 ging er nach Düſſeldorf als Dirigent von Chor und Orcheſter.

Alles ließ ſich zunächſt gut an. Auch das Schaffen ſchien neu belebt: die ſchöne Es-Dur-Sinfonie, „Rheiniſche" genannt, fängt die neuen Eindrücke in Muſik ein. Aus großen Oratorienplänen entſteht ein kleines liebliches Werk, „Der Roſe Pilgerfahrt". Reiſen, Beſuche — dann neue Werke, darunter die beiden Violinſonaten, echteſte Schumannſche Kammermuſik. Aber die Geſundheitsſtörungen nehmen drohend zu. Die Fauſt-Szenen werden beendet; als letzter erſchütternder Nachklang des romantiſchen Klavierſtils der Jugend entſtehen die „Geſänge der Frühe".

In entſcheidender Wendezeit ſeines Lebens hatte Schumann den Weg zu

andern Gattungen gesucht. In den letzten Klavierwerken schon und vor allem in den Liedern hatte er erreicht, daß die geschlossene, liedmäßige Form des Melodischen die alte rhapsodische Art der Motiv- und Gestaltverknüpfung ablöste. Damit war die Grundlage für eine daraus zu entwickelnde Orchester- und Kammermusik gegeben. Doch vergessen wir nicht: die Sinfonie Beethovens lebt nicht aus liedmäßigen Themen, sondern aus einem Kerngedanken, der die größten Möglichkeiten der Verwandlung und Verarbeitung bietet. Die Herrschaft des Liedmäßigen gefährdet also die Gestaltung; die Erfindung des sinfonischen Themas aber mußte Schumann auf ein ihm fremdes Gebiet führen. So gelangen die Frühlingssinfonie und die „Rheinische", in denen das lyrische und das volkstümliche Element wesensmäßig gefordert sind, so fand Schumann für die D-Moll-Sinfonie (die er ursprünglich „Sinfonische Fantasie" genannt hatte) in der Übertragung der freieren improvisatorischen Form auf die Orchestermusik eine ihm gemäße Lösung. Die pathetische Sinfonie in C-Dur aber offenbarte den Zwiespalt zwischen Erfindung und Gestaltung besonders in den Eckſätzen. Das Klavierkonzert war und blieb seine eigenste Lösung des sinfonischen Problems. Die andere, „zeitgemäße" Lösung hatte er selbst beschrieben und abgelehnt, nicht Mendelssohn gemeint, aber ihn damit getroffen: „Die neuen Sinfonien verflachen sich zum größten Teil in den Ouvertürenstil hinein, die ersten Sätze namentlich; die langsamen sind nur da, weil sie nicht fehlen dürfen; die Scherzos haben nur den Namen davon; die letzten Sätze wissen nicht mehr, was die vorigen enthalten."

Das gleiche gilt für die Kammermusik. „Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im übrigen aber scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen; und dies ist ja in der Ordnung der Dinge, und wir sollen nicht jahrhundertelang dasselbe wiederholen und auch auf Neues bedacht sein." So blieben das Quintett op. 44 und das Quartett op. 47 und die Violinsonaten die Gipfelwerke, die heute noch unvermindert lebendig sind. Denn das Klavier, in Schumanns eigenster Art gehandhabt, gibt den Hauptton an, dort den einfacher überwältigender Klarheit, hier den verschlungener seelischer Problematik. Unter den Streichquartetten, die Beethoven ehrfürchtig nachgestalten, trägt nur das dritte unverfälscht Schumannsche Züge.

Die Gattungen der Oper und des Oratoriums hat Schumann in Gedanken und Arbeit immer wieder umkreist. Er weiß um „das Bedürfnis nach einer neuen deutschen Oper; vielleicht, daß auch bald hierin ein starker Künstler vorangeht und Nacheiferung und Mut erweckt". Seine eigene Oper aber bleibt das Schmerzenskind seines Schaffens. Nicht mit Unrecht sagt er von Wagners Musik aus Anlaß des „Tannhäuser", daß sie von der Bühne abgezogen oft gering, ja geradezu dilettantisch wirke. Aber er bestätigt doch die tiefe Erregung, die sie zusammen mit dem Bühnengeschehen auslöst und den

„geheimnisvollen Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt". Dies war der Gegenpol seines eigenen Opernideals. Denn die Musik zur Genoveva ist als Musik hervorragend, aber undramatisch. Vor dem Text hatte ihn Wagner selbst gewarnt. Und der Wert einer Oper wird nun einmal nicht allein durch die Musik bestimmt! Was ihm in der Oper versagt blieb, hat er in der Schauspielmusik zu „Manfred" gegeben: die ihm gemäße dramatische Musik.

Ein Lied-Oratorium wurde „Paradies und Peri". Das ist in dieser Gattung möglich; und der Erfolg gab dem Werk recht. Aber Schumann hatte sich ja mit anderen größeren Plänen getragen. Ein Luther-Oratorium wollte er schreiben, „ein durchaus volkstümliches", „eines, das der Bürger und Bauer verstände". Er ahnte den Stil: „am allerwenigsten künstlich, kompliziert, kontrapunktisch, sondern einfach, eindringlich, durch Rhythmus und Melodie vorzugsweise wirkend". Hier versagten wohl die Dichter, wie einst bei Goethe der Musiker. „Der Rose Pilgerfahrt" wurde nur eine schwache Erfüllung. Der Plan eines „deutschen Requiems", den er sich anmerkte, wurde erst von Brahms ausgeführt, zu Schumanns Totengedächtnis.

Denn inzwischen war der Zusammenbruch erfolgt. Am 27. Februar 1854 hatte Schumann sich in einem Anfall von Schwermut in den Rhein gestürzt. Zweieinhalb Jahre des Dahindämmerns in der Endenicher Anstalt, von lichten Augenblicken unterbrochen, folgten; am 29. Juli 1856 erlöste ihn der Tod.

Ein Jahr vor dem Zusammenbruch (1853) war ein junger Musiker in Schumanns Lebenskreis getreten, der dem alternden Meister in Leben und Werk wie ein Spiegelbild des Wesens und Strebens der eigenen Jugend erscheinen mußte: Johannes Brahms. Schumann sieht: „das ist der, der kommen mußte"; und in einem begeisterten und zukunftahnenden Aufsatz in der „Neuen Zeitschrift für Musik" bahnt er ihm den Weg in die Öffentlichkeit. Hatte er nicht einst in seinem ersten Aufsatz für den Altersgenossen Chopin eine Lanze gebrochen? So ist auch dies letzte Schriftstück der Erweis einer neidlosen Kameradschaft! Der Schluß spricht das klar aus: „Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend!"

Die Wahrheit der Kunst! Mit Absicht gaben wir immer wieder dem Schriftsteller Schumann das Wort. Denn er vereinigte Hoffmanns Tiefe und Webers Kämpfertum und weist auf Wagner voraus. Was er geschrieben und wie er Musik und Musiker beurteilte, bleibt uns Vorbild. Sein Ziel war, wie er's „zum neuen Jahr" (1839) aussprach: „die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst". Seine Sendung in der Geschichte der deutschen Musik war: die deutsche Romantik in der Musik auszuprägen und durchzusetzen. In seinem Klavierschaffen wurde sie erfüllt; in Oper und Sinfonie kommen neue Meister, die das Werk zu Ende führen: Wagner, Brahms und Bruckner.

R. Schumann, Biogr. H. Abert (Verlagsgef. Harmonie), Dahms (M. Heſſe), Korte (Athenaion), v. d. Pfordten (Wiſſ. u. Bildg.). Schriften (Krit. Ausg. v. M. Kreißig, Breitkopf); Werk-Verz. (Dörffel), Geſ. Ausg. (Breitkopf).

Die Formen der bürgerlichen Muſikkultur

Am Ende des Mittelalters war das Bürgertum in das muſikaliſche Leben der Nation eingetreten. Im darauffolgenden Zeitalter hatte es bis zu J. S. Bach jenes ſtarke Zwiſchenreich der Hausmuſik und geſelligen Muſik getragen und erhalten, das zum geſunden Ausgleich zwiſchen hoher Kunſt und Volksmuſik unerläßlich war. Um 1750 war dieſer Bereich zerſetzt und überfremdet, das lebendige Kräfteſpiel hatte aufgehört, das Leben der deutſchen Tonkunſt war bedroht.

Da kam die Erneuerung des Volksliedes, zugleich bahnte ſich allgemach eine neue Kunſtmuſik an. Beider Angelpunkt aber liegt in der Muſik des deutſchen Bürgerhauſes, der deutſchen Familie. Im Haus und in dem um die Familie geſcharten geſelligen Kreiſe lebte das Lied eines Reichardt und Schulz; aber auch das Liedſchaffen Schuberts hat hier ſeine Wurzel. Zu geſelligem Zweck ſind die mehrſtimmigen Liedſätze und die Kanons der Meiſter geſchaffen. Den Inſtrumenten der Hausmuſik (Klavier, Geige, Flöte) galt die neue Klaviermuſik und Kammermuſik. Und im Zuſammenwirken war der Schritt nicht weit zu Zelters geſelligen Kantaten.

Dieſer Art etwa iſt die Muſik im Hauſe Goethes. Tiſch- und Tafellieder, um das Mahl zu würzen, ſind der einfache Keim. Goethe vergnügt ſich ſelbſt damit, „bekannten Melodien neue aus der Gegenwart geſchöpfte Lieder zu heiterer Geſelligkeit unterzulegen". — Von da geht's weiter: „Mein kleines Singchor, das freilich noch kaum über vier Stimmen hinausgeht, bildet ſich recht hübſch." Allgemach wird der Kreis erweitert. Befreundete Berufsmuſiker wirken mit. Und in beſonderen Fällen wird ſchließlich ein noch größerer Kreis Gleichgeſtimmter geladen und ihm das Beſtgekonnte fröhlich vormuſiziert. In den Annalen Goethes für 1809 leſen wir: „Die häuslichen muſikaliſchen Unterhaltungen gewannen durch ernſtere Einrichtungen immer mehr an Wert ... Donnerstags abends war Probe, nach der man meiſtens zu einem fröhlichen Mahl zuſammenblieb. Sonntags Aufführung vor großer guter Geſellſchaft, begleitet von irgendeinem Frühſtück. Dieſe durch den Sommer einigermaßen unterbrochenen Privatübungen wurden im Spätherbſt ſogleich wieder aufgenommen ..." Und vorher 1807: „Die Donnerstage waren kritiſch und didaktiſch, die Sonntage für jeden empfänglich und genußreich". 1810 wird als Höhepunkt eine geſellige Kantate von Zelter zu Schillers ſchönem Text geſungen. „Die Gunſt des Augenblicks" (das war die Kantate) „... und ſo manches andere erhebt und erfreut uns jedes in ſeiner Art", ſchreibt Goethe an Zelter.

Der Ertrag für die deutsche Musikpflege war, so selten und fast zufällig in den Quellen etwas davon verlautet, groß und entscheidend. Denn hier waren ganz verschiedene Stufen des Lebensalters, große Unterschiede der Begabung und des Temperaments zu einer Musiziergemeinschaft geeint. Hier bildeten sich die Talente in der Stille, wurde die Jugend für Musik begeistert und die Älteren zum Musizieren und Hören erzogen. Die Freude an der Musik — sonst nichts — hielt sie zusammen.

Einst hatten die größeren Formen barocken Instrumentalmusizierens (das italienische Concerto grosso oder die französische Suite) die Bildung und Entwicklung der Collegia musica gefördert. Jetzt ist es die neue sinfonische Musik, die neue Musik-Gesellschaften zusammenführt. Aber auch die Ausführung eines Solokonzerts sowie die Darbietung einer Arie und verwandter Formen aus Oper und Oratorium bedurften dieses vollstimmigeren instrumentalen Chores. Ziel und Zweck ist nicht, sich vor andern hören zu lassen, sondern sich in der Musik zu üben. Die Leitung hat fast stets ein Berufsmusiker. „Liebhaber" sind es also, die sich hier zusammengeschlossen haben. Das gemeinsame Musizieren beseitigt alte Standesvorurteile; Männer aus allen Ständen sitzen am Pult einträchtig zusammen. Der Einfluß der „Kenner" führt daneben oft auch zu Vorträgen über Musik. Im übrigen aber gilt nur eins: nur wer mitmusiziert, wird als Mitglied zugelassen.

Diese „Übungskonzerte", wie der Name lautet, bringen die Sinfonien von Hasse und Graun, von Stamitz, Richter und Holzbauer, aber auch die von Dittersdorf und Haydn unter die Leute. Konzerte von Ph. E. Bach, von Schobert (für Klavier), von Benda, von Stamitz, von Dittersdorf (für Violine), von Quantz (für Flöte) werden gespielt. Und nicht selten läßt sich ein durchreisender Virtuos mit einem Streich- oder Blaskonzert (Klarinette, Fagott) hören. Dazwischen Arien und kleine Solokantaten von Georg Benda, von Naumann, von J. Christian Bach — alle die italienischen Meister gar nicht zu rechnen.

Langsam entwickeln sich daraus Konzerte, zu denen auch etliche Zuhörer zugelassen werden. — Aber auch jetzt soll das „Konzert" in erster Linie der Übung und inneren Bildung der Ausführenden dienen. An den kleinen Räumen, für die ja diese Musik einzig bestimmt ist, wird festgehalten. Die Aufführungen einer größeren Kantate oder eines Oratoriums sprengen zum ersten Male diesen Rahmen. Ein Oratorium von Rolle (ich denke an ein Beispiel aus Königsberg) wird 1779 zum Besten der Armen vor größerer Öffentlichkeit aufgeführt. Die „Mitglieder des Liebhaberkonzerts" stellen das Orchester und den Chor; in den Instrumenten und als Solisten wirken Berufsmusiker mit. Ein Berufsmusiker, der sonst das Übungskonzert leitet, dirigiert. Als Konzertraum ist der größte Saal der Stadt gewählt — er ist freilich nicht größer als einer unserer heutigen Kammermusiksäle.

Die größere Öffentlichkeit der Aufführung ruft auch das Organ der Öffentlichkeit, die Presse auf den Plan. In der Zeitung wird berichtet von jener Aufführung der „Gesellschaft der Musikliebhaber": „Die Noblesse und die vornehmsten hiesigen Standespersonen versammelten sich dazu und der Raum war viel zu klein, sämtliche Zuhörer fassen zu können." Solisten und Chor werden gelobt; dieser besonders, weil er nicht nur sehr rein intoniert, sondern auch überall die größte Richtigkeit im Ausdruck beobachtet habe. Die Wirkung war: feierliche Stille und erhabene Andacht zum Ruhm des Tonkünstlers, der „durch seine große Kenntnis der Harmonie den kraftvollen Melodien den unaussprechlichsten Nachdruck zu geben weiß, wodurch das Erhabene entsteht, das den Verstand beschäftigt und einnimmt und die Sinne bezaubert". —

„Liebhaberkonzerte" dieser Art, auf der Grundlage einer „Musikübenden Gesellschaft", finden wir 1770—1800 fast in jeder deutschen Mittel- und Kleinstadt. In den Großstädten aber bildet sich langsam die heute übliche Form des Konzerts heraus. In Leipzig ist J. A. Hiller der einsichtige Führer. 1743 war von „16 Personen sowohl Adels als Bürgerlichen Standes" ein „Konzert" begründet worden; als man in einen Gasthaussaal umzieht, werden Zuhörer zugelassen, 1747 beginnt die „allgemeine Pränumeration". 1751 tritt Hiller in diesen Kreis erstmalig als Sänger und Flötist ein. 1756—1763 finden wegen des Krieges Aufführungen nicht statt. 1763 wird das „Große Konzert" unter Hillers Leitung wieder eröffnet. Liebhaber und Berufsmusiker wirken einträchtig im Instrumentalchor zusammen. Nun galt es, die Vokalmusik einzubeziehen. Hiller gründet, um nicht nur für die Gegenwart, sondern auch für die Zukunft zu sorgen, einen „singenden Chor" als Musik- und Singeschule.

Zum ersten Male ist die Erziehung zur Musik einbezogen! Der Unterricht ist gedacht für Liebhaber und für solche, „die sich zu musikalischen Ämtern bestimmen". Corona Schröter und die berühmte Mara waren Hillers Schülerinnen und die ersten Solistinnen des „Großen Konzerts", das Goethe eifrig besuchte. Eine weitere zukunftswichtige Einrichtung besteht darin, daß Hiller nur die künstlerische Leitung hat, zur geschäftlichen ihm ein „Unternehmer", der Kaufmann Zemisch, zur Seite gestellt wird.

Immer noch finden die Aufführungen im „Gasthof zum Schwanen" statt. Der Weg führt durch den Gastraum und dann über drei hohe und enge Treppen. Das Konzertzimmer hat die Größe einer mittelmäßigen Wohnstube und ein hölzernes Gerüst für Sänger und Spieler. — Dieser Übelstand bestimmt den Magistrat, einen ganz neuen Saal im sogenannten Gewandhaus einzurichten. Er wird 1781 festlich eröffnet, und Hiller „von der Concertdirektion zum Musikdirector gedachter Concerte mit einem ansehnlichen festen

Gehalte bestellet". Die wichtigste Konzertstadt Deutschlands hat damit ihr eigentliches Wahrzeichen erhalten.

In Wien ist das „stehende Konzert" von seiner Gründung an von Berufsmusikern getragen — dies also die letzte und weiterwirkende Form. Jene andere des einträchtigen Zusammenwirkens von Künstlern und Liebhabern pflanzt sich in den Oratorienaufführungen fort. — In Wien bestehen zwar gute Liebhabergesellschaften, und ein Meister wie Mozart verschmäht nicht, dort mitzuwirken. Aber schon 1771 wird die „Wiener Tonkünstler-Sozietät" als Organisation der Berufsmusiker gegründet und entwickelt sich zu einer „fachmännisch geleiteten Konzertorganisation" (Preußner). Dort erleben die musikfreudigen Wiener Mozart als Klaviervirtuosen, ein Oratorium von Haydn, Beethoven als Dirigenten seiner Coriolan-Ouvertüre. Hier ist also der aufnehmende Kreis für die reifen Werke unserer Klassiker.

Das Virtuosenkonzert ist von allem Anfang an Konzert in dem uns geläufigen Sinne. Der Solist musiziert wohl auch, wie wir sahen, im „Liebhaberkonzert". Aber sein Eigenstes gibt er in dem von ihm allein veranstalteten und bestrittenen Konzert. Gleich sind auch alle Schäden der Konzertform da: die Anpreisung in der Zeitung, das Anbieten der Karten an die unbekannten Hörer, Sensation in der Leistung, um ja recht viele anzulocken u. a. m. Selbst der tüchtige Leopold Mozart mit seinen beiden Wunderkindern ist davon nicht ausgenommen, und der auf Konzertgeben angewiesene Mozart hat die Nachtseiten des Konzertierens bitter spüren müssen.

So ist also das Bild dieser bürgerlichen Musikkultur bis etwa 1800. Im innersten Ring schafft sich das Bürgerhaus mit Hausmusik und Privatmusikunterricht die Möglichkeiten einer einfachen, gesellschaftlich und künstlerisch begrenzten Musikübung. Den nächsten Ring bildet die Musikgesellschaft der Liebhaber, Vereinigung aller an der Musikübung interessierten Menschen ohne Standesunterschiede. Ihr Ziel: erst eine beschränkte Zahl gemeinsamer Ausübung, schließlich auch die Öffentlichkeit des Konzerts. Diese beherrscht den dritten und äußersten Ring, wo Berufsmusiker und Laien (außer in den Oratorienaufführungen) sich sondern und dem ausübenden Künstler der Nur-Hörer gegenübersteht — wie es im Virtuosenkonzert schon immer der Fall war.

Dies Bild aber zeigt, daß wirklich eine allgemeine musikalische Kultur blühte. In ihr wirkten die noch unverbrauchten kulturschöpferischen Kräfte des bürgerlichen Mittelstandes. In der Gesamtheit dieser Musikübung ist die Kluft Kunstmusik – Volksmusik für einen Augenblick überbrückt; Fest und Alltag sind musikerfüllt. Zu der aufnehmenden musikalischen Öffentlichkeit finden die Schaffenden unmittelbar den Weg; der „Virtuose" darf, nach Maßgabe seiner Persönlichkeit und wirklicher Leistung auf Geltung beim Bürgertum rechnen.

Um 1800 ſcheint der höchſte Stand erreicht. Wie lange wird er dauern? Schon melden ſich beſorgte Stimmen. Dorn in Königsberg ſchreibt 1800: „Der Geiſt für Muſik iſt hier ſo herrſchend und ſo allgemein in der gebildeten Klaſſe, als er nur an den größten Orten, wo dieſe Kunſt mehr gefördert wird, ſein kann. Der Enthuſiasmus iſt beſonders dieſes Jahr ſo hoch geſtiegen, daß man beim Erinnern an die Geſchichte jeder ungemeinen Spannung beinah für die Zukunft beſorgt werden könnte." Und 1802 berichtet der namenloſe Chroniſt der „Geſellſchaft zur Förderung der Tonkunſt" in einer deutſchen Mittelſtadt von dem Verfall der Einrichtung. „Mehr als zehn Geſellſchaften, die unabhängig ſind, iſt ein einziger Mann für Tonkunſt zu tun imſtande, der Muße hat, regen Kunſteifer und Geld — viel Geld beſitzt, das er für Muſik aufwenden kann und mag ... Aber Geld bleibt immer die Hauptſache." Eine neue Zeit meldet ſich an, in der alle guten Anſätze von der kapitaliſtiſchen und politiſchen Entwicklung wieder zurückgeworfen werden. „Das Unternehmertum ſetzt ſich an die Stelle der Muſizierkreiſe, das Berufsmuſikertum läßt mit ſeinen Leiſtungen die Dilettanten weit hinter ſich, die Aufſpaltung iſt da und wird verſchärft von den durch die Wirtſchaftsform neu und ſtärker denn je hervorgerufenen Klaſſengegenſätzen. An die Stelle der Kultur tritt die Ziviliſation, an die Stelle des Bürgertums die Schicht der Beſitzenden und Gebildeten." (Preußner.)

Dabei hat ſich der Kreis der Aufnehmenden nicht verengert. Aber geſchwunden iſt das begeiſterte Tätigſein des alten Jahrhunderts. In die Hausmuſik zieht jene robuſte Selbſtbeſcheidung und Selbſtzufriedenheit, jene bewußte Mangelhaftigkeit der Leiſtung ein, die man ſpäter als Kennzeichen des „Dilettantismus" zu ſehen ſich gewöhnt hat. Dieſe Beſchränktheit wird um ſo ſpürbarer, als die Kammermuſik der Schaffenden immer höhere techniſche Anſprüche ſtellt. Beide Entwicklungen treiben hoffnungslos auseinander.

In der muſikübenden Geſellſchaft herrſchte Tätigſein und wirkliches Gemeinſchaftsgefühl. Aber gerade die Reinheit des Zwecks und die Freiheit der Form beſchleunigen den Verfall. Die neue Zeit will nach den Worten jenes Chroniſten Geſellſchaften, die durch handgreifliches Intereſſe oder durch bürgerlichen Zwang zuſammengehalten werden. Und doch ſollte dieſer Gemeinſchaftsform des tätigen Muſizierens noch einmal, in veränderter Zeitlage und in der neuen Geſtalt des Vereins, Aufſchwung und geſchichtliche Bedeutung beſchieden ſein.

Für das Konzert als Unternehmen, das ſchließlich übrigbleibt, trägt keine Gemeinſchaft mehr die Verantwortung. Verantwortlich ſind nun die Ausführenden; ſie ſtehen der namenloſen Sächlichkeit des „Publikums" gegenüber. Das aber iſt nur noch aufnehmend, in ſeinen Beſten voller Ernſt und innerer Bewegtheit, im übrigen teilnahmlos und träge. Zwiſchen Gebende und Emp-

fangende schaltet sich, um die Leistungen fachlich zu überprüfen, der Kritiker. Die musikalische Öffentlichkeit, wie wir sie kennen, bildet sich aus.

Aber sie war, wie wir sahen, nicht mehr das ganze Bürgertum, sondern die Schicht der Besitzenden und Gebildeten. Es zeugt für die immer noch unverbrauchten Kräfte des mittleren Standes, daß es auch nach der Jahrhundertwende noch einmal gelang, die Musik ins ganze Volk zu tragen. Pestalozzi war es, der dazu aufrief; er spürte die beginnende kapitalistische Entartung der Zeit und stellt ihr das Ideal seines Bürgerstaates entgegen, der beruht in „der gesicherten Kraft des Gleichgewichts der bürgerlichen Geschlechter und Berufe". Im Reiche einer alle verbindenden Volkskultur muß die Musik eine entscheidende Rolle spielen. Denn sie ist Ausdruck und Zierde des häuslichen Kreises, im gemeinsamen Singen und Spielen freie Äußerung des Brudersinns, der die Volksgenossen verbindet. Vor ihr gibt es keinen Unterschied von arm und reich.

Hans Georg Nägeli schuf die praktischen und denkerischen Grundlagen für eine solch volkstümliche Musikpflege, die noch einmal Kunst und Volk einander nahebrachte und vermittelte zwischen Ausüben und Aufnehmen. Das Ziel war Erhebung des Volkes zu einem gewissen Grad der Kunstübung und Empfänglichkeit, ohne Beförderung des schlechten Dilettantismus. Der Weg: eine „naturgemäße" Musikerziehung der Jugend und die Pflege des einfachen Chorgesanges im Volk. Er war für Nägeli „das eine, allgemein mögliche Volksleben im Reiche der höheren Kunst".

Das war ein entscheidendes Wort. In einem Augenblick, da für weite Kreise des Volkes das instrumentale Musizieren verlorenzugehn schien, blieb der Chorgesang der einzige echte Anteil des Volkes an der Musikpflege. Alle Kräfte setzte Nägeli an die Arbeit; der vaterländische Sinn seiner Landsleute kam ihm zu Hilfe: der vierstimmige gemischte Chorgesang wurde zur Angelegenheit des Schweizer Volkes; die Gesangvereine, die sich bildeten, können als große volkstümliche Singeschulen gelten. Und da gleichzeitig auch der innere Kreis der „Musikfreunde" 1808 zu einer „allgemeinen schweizerischen Musikgesellschaft" sich zusammenschloß, war nahezu erreicht, was Nägeli bei einer Rede zum Musikfest in Freiburg/Schweiz als Ziel aufstellte: daß die Steigerung und Erweiterung von Technik und Industrie notwendigerweise auch die Vereinigung und Erweiterung der Kunstbildungskräfte zur Folge haben werde und müsse. So hatte es auch Goethe ausgesprochen: „Die Anwendung mechanischer Prinzipien auf organische Naturen hat uns auf die Vollkommenheit der lebendigen Wesen desto aufmerksamer gemacht, und man dürfte beinahe sagen, daß die organischen Naturen nur desto vollkommener werden, je weniger die mechanischen Prinzipien bei denselben anwendbar sind."

Für Deutschland, vor allem für den Norden, war die Entwicklung anders und ging doch aufs gleiche Ziel. C. Fr. Zelter übernahm 1800 die von Fasch

gegründete Singakademie in Berlin. Wer gehörte ihr an? „Die Blüte des schönen Berlin, die Jugend und das Alter, der Adel und der Mittelstand ... und jene Vermischung von Geschlechtern und Ständen, die gleich dem Blumengarten im Frühling den feinsten Sinn bildsamer und gebildeter Menschen nur ergötzen kann ... es war eine Mannigfaltigkeit aller Stände, Alter und Gewerbe ohne affektierte Wahl" (Zelter). Und doch ging es nicht darum, diese Menschen erst ans Musizieren zu bringen. Zelter wollte im Innern des Vereins mit durch Natur und Bildung befähigten Menschen künstlerische Chorarbeit leisten und durch Aufführungen beispielhaft in die Öffentlichkeit wirken; Ziel war die Schaffung einer nationalen deutschen Chorkultur. Darum ging die weitere Absicht nicht etwa auf die Schaffung einer Singschule, sondern auf ein Institut zur Ausbildung von guten Chorleitern, die nun die gleiche Arbeit in den übrigen preußischen Städten leisten sollten. Die Gründung des „Instituts für Kirchenmusik" (1822) war Zelters entscheidendster Beitrag zur Musikerziehung seiner Zeit.

Die Arbeit, die hier geleistet wurde, unterschied sich von den geselligen Singezirkeln und Singetees nicht dem Grade, sondern der Art nach. Auch Goethe muß es sich gefallen lassen, daß Zelter ihn über diesen Unterschied belehrt. Die alte A-cappella-Musik, die Zelter pflegt, ist nichts für den häuslichen Singgebrauch, die Sachen sind für einen „großen, langgeübten Chor". Hohe Chorkunst, das ist sein Ziel; neben das instrumentale Konzert soll das vokale in gleicher künstlerischer Vollendung treten.

So kam Zelter zu Bach. Und sein Weg zu Bach war auch der der Singakademie. 1801 war J. N. Forkels Buch „Über Bachs Leben und Werke" erschienen. „Die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann", sagt Forkel, „ist nicht bloß Kunst-Angelegenheit, sie ist National-Angelegenheit." Nun verstehen wir auch Zelters Bemühen recht. Seine Musikpflege ist in diesem Sinne zwar nicht Volksbildung, aber Nationalbildung. Was die großen Meister geschaffen an ewigen Werten, gilt es zu wahren und zum nationalen Besitz zu machen. Das ist auch die letzte Triebfeder des in jener Zeit aufkommenden geschichtlichen Bewußtseins, dem wir die Pflege alter Musik, die ersten Musikerbiographien, die ersten Denkmäler-Ausgaben, die ersten Musiklexika in unserm Sinne verdanken.

Von den Motetten ging Zelter aus. 1807 rief er ein kleines Übungsorchester ins Leben. Da gab's Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier für Streicher gesetzt, Stücke aus dem „Musikalischen Opfer" und der „Kunst der Fuge". Die Violinkonzerte, die Brandenburgischen Konzerte, die Ouvertüren-Suiten wurden gespielt. Zelter war es, der die Werke beschaffte, einrichtete, studierte. — Bis 1815 werden nun mit der Singakademie Kantaten von Bach und die ganze H-Moll-Messe studiert. Dann geht es an Teile der Johannes-

und Matthäuspaſſion. 1822/23 wird die Johannespaſſion unter Zelter in den Übungsabenden ganz muſiziert.

Nun erſcheint auch jene „Erſtaufführung" der Matthäuspaſſion unter Mendelsſohn in ganz anderm Licht. Mendelsſohn iſt Schüler Zelters, ihm verdankt er die Einführung in Bach und die Anweiſungen für die Aufführung, deren Proben Zelter überwacht hat. Zelter hat außerdem ſelbſt die Partitur eingerichtet. Auf Mendelsſohn geht einzig der unbachſche A-cappella-Vortrag des Chorals „Wenn ich einmal ſoll ſcheiden" zurück, ein weicher Einzelzug, der dem Werk nicht anſteht. Zelter aber ehrt es aufs höchſte, daß er dem Schüler die Leitung und die Ehre der Aufführung überließ. Sie iſt im Grunde ſein Werk.

Zelters Arbeit hat die Wiederbelebung Bachs in ganz Deutſchland entſcheidend gefördert. Denn ihm folgten darin die nach dem Muſter der Singakademie geleiteten Chorvereine in Frankfurt (Schelble), Breslau (Moſewius) und Königsberg (Sämann) und viele andere. Und nicht nur das: ihre für die deutſche Muſikliteratur entſcheidende Geſamtarbeit geſchah nach dem Vorbild Zelters und ſeiner Singakademie.

In ihr war das Muſter jener „Oratorienvereine" geſchaffen, wie ſie ſich allgemach nun in Deutſchland bildeten. Auch die Pflege der Händelſchen Oratorien ging von Zelter und Hiller aus. Daß Haydns Werke zum Kernbeſtand gehörten, verſteht ſich von ſelbſt. Dieſe Aufführungen trug nicht der leitende Muſiker oder gar ein Unternehmer, ſondern der Kreis derer, die ſich zuſammengetan hatten, um das Werk zu ſtudieren, und der größere Kreis derer, die dann zuſammenkamen, um das Werk zu hören. In der lebendigen Wechſelwirkung beider Kreiſe beruht die Form des „Chorvereins".

Die ſie überhöhende Form bildete ſich nach engliſchem und ſchweizeriſchem Vorbild im Muſikfeſt. Nicht das ganze Volk wie in der Schweiz — nur eine einzelne Landſchaft konnte einſtweilen ſolches unternehmen. Denn Deutſchland war ja noch nicht geeint. 1804 hatte der Kantor Biſchoff in der Mittelſtadt Frankenhauſen eine Feſtaufführung von Haydns Schöpfung zuwege gebracht. Für 1810 wurde ein regelrechtes Thüringer Muſikfeſt organiſiert. 101 Sänger und 106 Inſtrumentaliſten kamen zuſammen; Haydns Schöpfung war das Kernſtück. Das Ganze leitete Spohr; friedlich wirkten Berufsmuſiker und Dilettanten zuſammen. Es war noch vor den Befreiungskriegen; mahnend grüßte der Kyffhäuſer herüber. Landſchaftliches und vaterländiſches Gemeingefühl führte 1815 zur Gründung der niederrheiniſchen Muſikfeſte; Mendelsſohn drängte es, wie Moſer anmerkt, hinter „rein Kunſtgemäßes" zurück. Wir ſollten uns heute auf den urſprünglichen Kern wieder beſinnen!

Der Männergeſang, bei dem wir dieſe Züge noch deutlicher ausgeprägt finden, iſt für die Schweiz und Süddeutſchland ebenfalls eine Schöpfung Nägelis

(1808). 1824, im gleichen Jahre, als der erſte Schweizer Verein gegründet wurde, trat der Stuttgarter Liederkranz zuſammen. Sein Zweck war „die Liebhaber des Geſanges zu vereinen, die Talente für den Geſang zu wecken und auszubilden, die zum Teil geſchmackloſen Dichtungen und Melodien nach und nach durch beſſere aus dem Munde des Volkes zu verdrängen und ſo dem Sinne für Geſang eine immer allgemeinere und edlere Richtung zu geben". Durch ganz Süddeutſchland verbreitete ſich die Bewegung, durch Baden, Heſſen, Franken und Bayern, bis nach Thüringen hinauf; Sängerfeſte zeugten in allen Landſchaften von ihrer Volkstümlichkeit und ihrem echten vaterländiſchen Schwung. In dem Schwaben Silcher entſtand dem jungen Männerchorgeſang der Schöpfer des eigenen volksliednahen Stoffes, deſſen ſchönſte Melodien wieder zu Volksliedern wurden.

Eine gleiche Welle kam von Norddeutſchland entgegen. 1808 war unter Zelters Führung in Berlin die Liedertafel gegründet worden. Der Sinn war nicht nur ein geſelliger, ſondern auch ein politiſcher. Ähnlich der „Chriſtlich-Deutſchen Tiſchgeſellſchaft" fanden ſich hier Männer zuſammen, die in ſchwerer Notzeit an der Erneuerung Preußens arbeiteten. „Das Lob des Königs gehört zu den erſten Geſchäften der Tafel", heißt es in der Gründungsſatzung. Und wenn es in jenem von Goethe gedichteten, von Zelter vertonten Lied „Ergo bibamus" ſcheinbar ſpieleriſch heißt: „Da ſcheint uns ein Bildchen, ein göttliches vor", ſo iſt damit das Bild der Königin Luiſe gemeint, die jene Männer als den guten Schutzgeiſt der völkiſchen Erneuerung verehrten.

Hemmend wirkte einzig die Abgeſchloſſenheit des Kreiſes, dem nur ſolche angehören durften, die ſelbſt dichteten und komponierten. — Die Befreiungskriege kamen und die erſehnte Erneuerung. Nun wuchs die Bewegung ins Breite; 1819 wurde die jüngere Berliner Liedertafel gegründet. Der Grundſatz der Abgeſchloſſenheit fiel. In den zwanziger Jahren entſtehen Liedertafeln in den meiſten Muſikſtädten Nord- und Nordoſtdeutſchlands. Zelter, Weber, Marſchner, Methfeſſel ſind die Hauptkomponiſten des neuen Liedvorrats. 1830 findet das erſte provinziale Sängerfeſt ſtatt. — Alle die Sängerfeſte der Stämme und Landſchaften, die nun folgten, prägten immer klarer das Bewußtſein der deutſchen Einheit in die Herzen der Männer. Und als 1845 endlich das erſte geſamtdeutſche Sängerfeſt ſtattfinden konnte, da war es wie eine Vorahnung der kommenden politiſchen Einigung Deutſchlands und zugleich ein Aufruf, auch des größeren deutſchen Lebensraums nicht zu vergeſſen, dem alle angehören, die jenſeits der Grenze deutſch ſprechen und deutſch fühlen!

E. Preußner, D. bürgerl. Muſikkultur (Hanſeatiſche V.-A.); G. Schünemann, Geſch. d. dt. Schulmuſik, derſ., die Bachpflege d. Singakademie (Bach-Jb. 1932); O. Elben, d. volkst. dt. Männergeſg.; Müller-Blattau, Geſch. d. Muſ. i. Oſt- u. Weſtpreußen; W. H. Riehl, Muſik i. Leben des Volkes.

Verfall
und Erneuerung der Muſik

Von 1830 bis zur Gegenwart

Franz Liſzt
und der „muſikaliſche Fortſchritt"

Die Zeit, die nun beginnt, iſt von der Goethezeit nicht ebenſo ſcharf geſchieden wie dieſe von allem, was vor 1750 war. Es hat ſich vielmehr ſchon gezeigt, daß die zwei Jahrzehnte bis 1850 im Nachklang der ſchöpferiſchen Antriebe der Goethezeit leben. Was dann folgt, iſt innere Aushöhlung und Zerkrümelung der Muſik und Muſikpflege bei gleichzeitiger Aufblähung der äußeren Formen. Einſam ſtehen die großen Schaffenden, wie Richard Wagner, in ſolcher Zeit; in Abwehr und Widerſtand gegen den Kulturverfall erſchöpfen ſie ihre Kräfte. — Die Zeitſpanne (1830—1890 bzw. 1900) iſt kleiner als jede bisher umgrenzte; aber gerade weil wir uns eben erſt von ihren Nachwirkungen befreit und geſchichtlichen Abſtand gewonnen haben, bedarf ſie ausführlicher Darſtellung.

Drei Jahreszahlen der politiſchen Geſchichte gliedern und klären. Nach dem gewaltigen völkiſchen Aufbruch der Befreiungskriege war es ſtill geworden. Die Regierungen (in und außerhalb Deutſchlands) ſuchten jede Regung neu erwachender politiſcher und nationaler Kraft zu verhindern, ja zu bekämpfen. Der Zuſammenſchluß zur Burſchenſchaft, das wehrhafte Turnen wurden verboten. 1830 flammten Revolutionen auf, in Frankreich, Belgien, Polen, aber auch in Braunſchweig, Kurheſſen, Sachſen; die Reaktion war dennoch mächtiger. — Das gleiche Bild 1848. In Frankreich zündet der Funke; der Märzaufſtand in Berlin (1848), der Maiaufſtand in Dresden (1849) folgen. Schwächliche Vergleiche und Zugeſtändniſſe ſind das traurige Ergebnis; aber immer brennender wird die geſamtdeutſche Frage. Der Deutſch-Öſterreichiſche Krieg und der Deutſch-Franzöſiſche Krieg bringen die Löſung: das Deutſche Kaiſerreich. — In weiteren dreißig Jahren zeigte ſich, daß der politiſche Aufſchwung des Zweiten Reiches den Verfall der Kultur dennoch nicht aufhalten

konnte. Die mahnenden Stimmen wurden nicht gehört und verhallten. 1890 erſchien Langbehns „Rembrandt als Erzieher", 1891 ſtarb Lagarde, 1898 Bismarck, 1900 Nietzſche.

Daneben ſtellen wir einige Kernzahlen der Geſchichte der Muſik: 1824 wird Bruckner geboren, 1833 Brahms. 1830 erſcheint Schumanns op. 1, 1834 wird die „Neue Zeitſchrift für Muſik" gegründet. 1839 ſchafft Wagner in Paris den „Fliegenden Holländer"; der wird 1843 in Dresden aufgeführt. — 1850 wird der „Lohengrin" in Weimar unter Liſzt erſtmals gehört. Liſzt beginnt mit der Kompoſition „Sinfoniſcher Dichtungen". Die Nibelungendichtung entſteht. Das Schlagwort der „Neudeutſchen" (auf Liſzt gemünzt) und der „Zukunftsmuſik" (auf R. Wagner) verdunkelt die Entwicklung und ſchafft Parteiungen. 1853 erſcheint Schumanns Aufſatz „Neue Bahnen" (über den jungen Brahms). 1859 wird der „Allgemeine deutſche Muſikverein" gegründet, auf deſſen Muſikfeſten ſeit 1861 der Kampf für und wider die „neudeutſche Muſik" ausgefochten wird. — Von 1860 an erſcheint eine neue Altersfolge auf dem Plan. 1868 bringt die Uraufführung der „Meiſterſinger" und der erſten Sinfonie Bruckners. 1872 wird der Grundſtein zum Bayreuther Feſtſpielhaus gelegt, erſcheint Nietzſches „Geburt der Tragödie aus dem Geiſte der Muſik". 1876 iſt das Jahr der erſten Bayreuther Feſtſpiele; 1877 das der erſten beiden Sinfonien von Brahms, der dritten von Bruckner. 1883 ſtirbt Wagner, 1886 Liſzt. 1888 erſcheinen Hugo Wolfs Mörike- und Goethelieder, Hans Pfitzners Muſik zum „Feſt auf Solhaug"; 1889 wird R. Strauß' „Don Juan" aufgeführt; 1893 erſcheinen Max Regers erſte Werke. 1896 ſtirbt Bruckner, 1897 Brahms.

*

Der Muſiker darf ſich nicht mehr auf Koſten des Menſchen entwickeln; für den Virtuoſen und den Komponiſten reicht die bloße Arbeitsgeſchicklichkeit, mechaniſche Vollkommenheit, mehr oder minder ausgebildete Formentechnik nicht länger aus. Der Menſch muß, um Muſiker zu werden, vor allem ſeinen Geiſt bilden, denken und urteilen lernen. Er muß Ideen haben, um die Saiten ſeiner Lyra mit der Tonhöhe der Zeit in Übereinſtimmung zu bringen. Die Kundgebungen ſeiner Kunſt muß er in Bilder gruppieren, die durch einen poetiſchen oder philoſophiſchen Faden untereinander verbunden ſind. Dann iſt das große Werk der „Zukunftsmuſik" erreicht.

Das ſind Kerngedanken, die Franz Liſzt in Leben und Kunſt verwirklichte. Sie geben ihr und der Zeit um ihn das Gepräge. Wagner nennt Liſzt einmal im Gegenſatz zu ſich, der „ganz ſpeziell germaniſch zur Welt gekommen ſei", ein „europäiſches Weltkind". Und doch war auch Liſzt deutſcher Abſtammung, der Großvater in Niederöſterreich beheimatet, die Mutter aus dem nieder-

österreichischen Krems. Auch die Schreibung des Namens erweist die deutsche Aussprache. Der Vater war Gutsverwalter des Fürsten Esterhazy zu Raiding bei Eisenstadt (Ungarn), deutschen Stammes also und ungarischer Nationalität. Wir finden beides in Liszts Musik, bewußt und unbewußt, ausgeprägt. — Wie diese Musik, so ist auch das Leben ungewöhnlich und umfassend zugleich.

Als Wunderkind von erstaunlicher Frühreife (wie Mozart) kommt er zehnjährig (1821) nach Wien in Czernys Lehre und empfängt Beethovens Weihekuß. In Paris wird er als Jüngling ob seines genialen Wesens und Spiels in allen Salons gefeiert; der Tod des Vaters erfüllt ihn mit mystischer Religiosität, die ihn fast dazu führt, ins Kloster zu gehn. Durch die sozialen Ideen des Saint-Simonismus und durch Lamennais ringt er sich jedoch durch zu einer dogmenfreien, weltoffenen Religiosität. Berlioz' Fantastische Sinfonie, die er für Klavier einrichtet, und Paganinis Spiel, das er auf seinem Instrument frei nachdichtet, öffnen ihn wieder ganz der Musik. Mit der Entführung der schönen Gräfin d'Agoult sprengt er die gesellschaftlichen Schranken. Ein freies Künstlerwanderleben beginnt und ein mutiger Kampf für die Gleichberechtigung des Künstlerstandes. Danach folgt der Aufstieg als Virtuose, der ihn durch ganz Europa führt und ihm Ruhm und Ehre verschafft, wie sie kaum einem andern je zuteil geworden sind.

1847 gab er, von einer neuen Liebe (zur Fürstin Sayn-Wittgenstein) aufs tiefste berührt, dies glänzende Leben auf und wurde Kapellmeister in dem stillen Weimar. Ein erlesener Kreis von Künstlern und Schülern scharte sich um ihn, darunter Bülow, Cornelius, Dräseke. Ein Jahrzehnt wirkte er unbeirrt für die Kunst, die er als groß erkannte: für Berlioz, für R. Wagner (Tannhäuser, Lohengrin). Selbst schuf er in schneller Folge seine großen Orchesterwerke. — Gegnerschaft, die Cornelius' „Barbier von Bagdad" zu Fall brachte, veranlaßt ihn, seine Stellung aufzugeben. Er bleibt jedoch noch bis 1861 in Weimar, fördert tatkräftig trotz gehässiger Angriffe die Gründung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" (1859). 1864 zieht er nach Rom. Das geistliche Gewand, das er nun trägt, ist nur Sinnbild für die tiefe Sehnsucht des unrastvollen Künstlers nach Ruhe und Abgeschiedenheit. Damals entstehen große religiöse Werke, Messen und Oratorien.

Doch bleibt er Deutschland nicht ganz fern. Frühling und Sommer verbringt er jeweils in Weimar (im Herbst ist er in Rom, im Winter in Pest). 1870 dirigiert er das Beethoven-Fest in Weimar. Als Schaffender erlebt er die späte Anerkennung seiner Werke (Leipziger Liszt-Fest 1885). 1886 weilt er in Bayreuth; dort stirbt er wenige Tage, nachdem er den Parsifal gehört.

Seine Persönlichkeit faßt ein gut Stück der Musikkultur des 19. Jahrhunderts zusammen. Auch er gehört geistig der Romantik an, aber (im Gegensatz zu Schumann) jener von Deutschland stark beeinflußten französischen

Romantik, die greller in den Farben, aufgepeitschter in den Leidenschaften schneller ihre Blüte erreichte und schneller welkte. Natur und Religion sind ihre Angelpunkte, sie sind auch die bewegenden Elemente in Liszts Werden als Mensch und Künstler. Nicht Rousseausche Schwärmerei, sondern das tiefe Gefühl enger Verbundenheit mit der Natur in Leid und Freud der eigenen Seele klingt aus der ersten bekenntnishaften sinfonischen Dichtung (Ce qu'on entend sur la montagne). An der Natur erwacht auch das religiöse Gefühl: dort auf Bergen, in Wiese und Wald begegnet Gott den Menschen.

Mit fortschreitender Reife treten die tiefsten menschlichen Fragen stärker an Liszt heran. Er antwortet ihnen durch die Darstellung eigenen Erlebens im Gewand fremder weltgeschichtlicher Erscheinungen (Tasso, Dante, Faust). Das bedeutet zugleich, wie er selbst es ausspricht, daß „die Musik in ihren Meisterwerken mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich aufnimmt". In der Gesinnung ist das deutsch und weimarisch; in den Werken selbst aber ist immer noch in ihrer Überschwenglichkeit und der Überdehnung einfacher Tatbestände das alte „romantische Fieber" nicht ganz überwunden. Liegt daran der Grund der Abneigung so manches echten und kräftigen deutschen Musikers dagegen?

Aber auch solche Züge, die überraschen und befremden, gehören zum Kern seines Wesens und sind nur zu begreifen, wenn man immer wieder vorurteilslos dem Menschen und Künstler naht. Diesen letzteren wird man nur verstehen, wenn man den Ausgangspunkt beim Virtuosen sucht. Das Klavier ist sein Instrument, zunächst das der Wiedergabe und des im Wiedergeben Nach- und Neuschaffens. Die Bearbeitung ist das Mittel, worin er sich das Fremde, Erstrebenswerte zu eigen macht: Mozarts Opernmelodien, Lieder von Schubert, klassische Orchesterwerke und vieles Modische und Schnellvergehende dazu. Wie große Improvisationen klingen die eigenen Klavierwerke; sie sind geschaffen für den bewegten Augenblick des Vortrags. Und auch bei ihnen kann man sagen wie einst bei Froberger: daß nur der sie recht kenne, der sie einmal von ihm selbst (oder einem seiner echten Schüler) gehört. So mögen sie uns im Notenbild heute oft äußerlich, pompös, im melodischen Ausdruck allzu billig und simpel erscheinen. Vor allem die Figuren, natürliche Ausdrucksmittel im beseelten eigenen Spiel, haben für uns viel von ihrer Frische verloren. Dem einzigen Chopin ist es in bewundernswerter künstlerischer Selbstzucht, die seine Kraft aufzehrte, gelungen, die ganze seelische Unmittelbarkeit des gespielten Werkes auch im Notenbild der Nachwelt zu überliefern. Liszt hat es wohl nur in seinen Rhapsodien so völlig vermocht, daß auch wir darin noch etwas von der unerhörten Wirkung seines Spiels ahnen und wiederherstellen können. Sie zeigen, wie er die Technik seines Instruments bis aufs letzte entwickelt und ausgenutzt und sie seinen poetischen Intentionen dienstbar gemacht hat.

Iſt wirklich der Übergang zur Orcheſterkompoſition in der Weimarer Zeit ein völliger Bruch mit dem Bisherigen in Geiſt und Technik? Sehen wir recht zu, ſo überträgt er „Eigenheiten ſeines vom eigenen Vortrag nicht zu trennenden Klavierſpiels in großer Menge und ohne Verhüllung auf den Orcheſterapparat" (Schering). Und auch das Augenblickhafte, Improviſatoriſche haftet ihnen an, wenn das Einzelne auch noch ſo genau in der Orcheſterpartitur feſtgelegt ſcheint. Das bezeugt Liſzt im Grunde ſelbſt in ſeinem eigenen Dirigieren und in ſeinen Anweiſungen zur Aufführung ſeiner „Sinfoniſchen Dichtungen": „Obſchon ich bemüht war, durch genaue Bezeichnung der Stärkegrade, des Drängens und Zurückhaltens meine Abſichten zu verdeutlichen, ſo verhehle ich doch nicht, daß manches, ja ſogar das Weſentliche, ſich nicht zu Papier bringen läßt, und nur durch das künſtleriſche Vermögen, durch ſympathiſch ſchwungvolles Reproduzieren ſowohl der Dirigenten wie der Aufführenden zur durchgreifenden Wirkung gelangen kann." Vorher hatte er ausdrücklich geſagt, daß er „das mechaniſche, taktmäßig zerſchnittene Auf- und Abſpielen ... möglichſt beſeitigt wünſche und nur den periodiſchen Vortrag, mit dem Hervortreten der beſonderen Akzente und der Abrundung der melodiſchen und rhythmiſchen Nüancierung als ſachgemäß anerkennen" könne. Das Entſcheidende: „In der geiſtigen Auffaſſung des Dirigenten liegt der Lebensnerv der ſinfoniſchen Produktion."

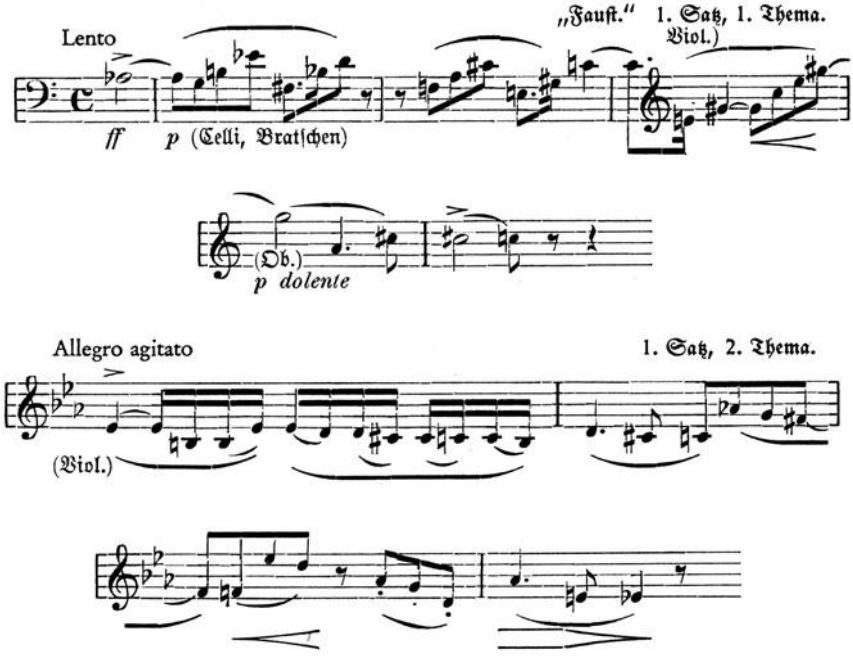
Die Wirkung ſeiner Werke auf uns Heutige iſt alſo in viel höherem Maße als gemeinhin angenommen eine Folge guter oder ſchlechter Wiedergabe. Liſzt hat freilich ſelbſt freimütig und beſcheiden den Zwieſpalt zwiſchen ſeinem hohen Wollen und dem tatſächlichen Vollbringen gefühlt und ausgeſprochen. — Seine ſinfoniſchen Dichtungen ſind der Verſuch einer neuen Kunſtform, indem ſie die herkömmlichen vier Sinfonieſätze zu einer durch das Programm im voraus gegebenen Einheit zuſammenzudrängen verſuchen. Solcher Art war ſchon die ſchöne Fantaſie in F-Moll von Franz Schubert (op. 103) für Klavier zu 4 Händen. Die Sätze ſind ſo ineinandergerückt, und übereinander geſchoben, daß keine Form ganz unverändert bleibt — außer dem in der Mitte ſtehenden Menuett mit Trio. Liſzts „Taſſo" iſt dem ſo ähnlich, daß ſogar das wohlerhaltene und geiſtreiche Menuett in der Mitte nicht fehlt. Dabei iſt zugleich der Wechſel der verſchiedenſten Stimmungen bis zum ſieghaften Gipfel des Schluſſes ſo ſinnvoll geordnet, daß der Wechſel von Licht und Schatten die Gruppierung des Einzelnen in lebendigſter Klarheit hervortreten läßt.

Das Reifſte iſt dennoch in den beiden Sinfonien geleiſtet, der Sinfonie zu Dantes „Divina Comedia" und zu Goethes Fauſt. In der erſten iſt in zwei Sätzen des Dichters Weg aus der Hölle (1. Satz) durchs Fegfeuer zum Paradies (2. Satz) geſchildert. Hier iſt die franzöſiſche Romantik abgeſtreift. Im 1. Satz nichts von Berlioz oder Meyerbeer; wir ſpüren vielmehr die

Nähe des 1. Satzes der 9. Sinfonie oder des „Don Giovanni". Höchſt charakteriſtiſch und doch rein muſikaliſch iſt es, wenn die Themen des „Inferno" alle ſchwer laſtend herabziehen oder ſich wie in ohnmächtigem Grimm im gleichen Tonbereich einbohren. Die ſtändige Chromatik zeigt, daß damals ihre Ausdruckskraft noch nicht ſo abgenützt war wie heute.

Dazwiſchen die Francesca-Epiſode, ein wunderbar ſchönes Fis-Dur-Andante, deſſen Hauptreiz freilich nicht in einer unmittelbar anſprechenden, weitgeſponnenen Ausdrucksmelodie beſteht, ſondern in dem für jene Zeit unerhörten Kunſtmittel des $^{7}/_{4}$-Taktes, in dem die auf den Dreiertakt jeweils folgende Dehnung zu vier Schlägen wie ein lang ausſtrömender Seufzer wirkt. Der melodiſche Kern iſt nur ein Motiv, keine eigentliche gegliederte Melodie.

Bei der Fauſt-Sinfonie verſtärkt ſich noch der Eindruck eines großen muſikaliſchen Kunſtwerks. Die drei erſten Sätze tragen die Aufſchrift: Fauſt, Gretchen, Mephiſtopheles. — Die Themen allein ſchon zeugen von der Kunſt Liſzts, Geſtalten in Muſik zu zeichnen. Ihre melodiſche, harmoniſche, metriſche Prägung iſt neuartig und außerhalb allen Herkommens. Und doch ſind ſie ihrem muſikaliſchen Gehalt nach wirklich ſinfoniſch erfunden und ermöglichen reiche und mannigfaltige thematiſche Arbeit.



Der letzte zu den Höhen des „Chorus mysticus" emporsteigende Satz darf mit Recht als einer der Höhepunkte neuerer Sinfonik bezeichnet werden. Hier nähert sich Liszt den Faust-Szenen Schumanns und läßt Berlioz' Vertonung weit hinter sich. — Das Zukunftsvolle, das diese Werke bergen, ist im Musikdrama R. Wagners vom „Ring" an Erfüllung geworden. In diesem Sinne waren sie „Zukunftsmusik"!

Es versteht sich von selbst, daß ein so persönlicher Stil in Klavier und Orchester bei Komponisten von minderer innerer Weite und Aufgeschlossenheit als Manier wirken mußte. Aus einem großen Kreise von Nachfahren ragen nur zwei heraus: Felix Dräseke, der mit seinem meisterlichen Oratorium „Christus" Liszts schwächlichere Werke in den Schatten stellt, und Peter Cornelius, der im „Barbier von Bagdad" und in den Liedern sich zwei Gebiete eroberte, die Liszt gemieden oder in ihrem Wesen verfehlt hatte. Auch als Schriftsteller haben beide Achtbares geleistet. Hans von Bülow nicht minder, der Liszt als Pianist, Dirigent und streitbarer Kämpfer am wesensverwandtesten war.

Was aber im weiteren Kreise sich um Liszts Persönlichkeit gruppiert als Partei und Kunstpolitik, ist weder in seiner Zeit noch in der weiteren Wirkung ganz erfreulich. Als „musikalischer Fortschritt" wurde gepriesen, was Liszt aus innerer Entwicklungsnotwendigkeit an Neuem gebracht hatte und in der Kundgebung des „Leipziger Tonkünstlervereins" (1848) die engstirnige Forderung aufgestellt, „daß die Notwendigkeit des Fortschritts anerkannt werde". Als ob jemals das geradlinige Fortschreitenwollen, das absichtsvolle Andersein der Kleinen die Kunst weitergebracht hätte, deren Entwicklung vielmehr in lebendiger Umgestaltung und Verwandlung durch die schöpferischen Geister liegt! Sagte nicht Liszt klar genug: „Es ist wohl zu unterscheiden, ob das Neue die unumgängliche Folge einer neuen Gefühlsweise und einer aus dieser mit Notwendigkeit hervorgegangenen neuen Form ist oder nur eine Zuflucht geistiger Armut, eine Maske, hinter der sich ein leeres Gesicht verbirgt." Der Gegner, den man bekämpfte, war die „konservative Partei" — die sich denn auch bald nach dem unseligen Beispiel des Parlaments mit einer eigenen Resolution meldete. Die Unterzeichner (Brahms, Joachim, Grimm, B. Scholz) verwahren sich gegen jene „Zukunftsmusik" und erklären, „daß sie die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten ‚Neudeutschen Schule', welche teils jene Grundsätze praktisch zur Anwendung bringen und teils zur Aufstellung immer neuer, unerhörter Theorien zwingen, die dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen und verdammen können" (1860). Aber war nicht, wie Brahms richtig fühlte, der schöpferische Gegenbeweis besser als papierner Protest?

Eines war jedenfalls erreicht: die deutsche Musikerschaft, die eben im Allgemeinen deutschen Musikverein den großen Versuch einer Einigung des Standes gemacht hatte, war hoffnungslos in zwei sich befehdende Parteien gespalten — ein Spiegelbild der Zerrissenheit und des zunehmenden Verfalls des poli-

tiſchen Lebens in Deutſchland. Damit mußte auch jener Perſönlichkeit die entſcheidende gemeinſchaftliche Wirkung verſagt bleiben, die ſich mit dem Einſatz ihres Lebens und ihrer ſchöpferiſchen Kraft gegen den Verfall der Muſik und der Politik zur Wehr ſetzte: Richard Wagner.

H. Rietſch, Die Tonkunſt in d. 2. Hälfte d. 19. Jh.; H. J. Moſer, Geſch. d. dt. M. II2; H. Riemann, Geſch. d. Muſik ſeit Beethoven; E. Bücken, Muſik d. 19. Jh. (Hdbch. d. Muſikwiſſenſchaft). Liſzt, Biogr. v. P. Raabe (2 Bde.), H. Engel (Athenaion), R. Wetz (Reclam); Geſ. Schriften; Briefwechſel Wagner-Liſzt; Geſ. Ausg. i. Erſch. J. Kapp (M. Heſſe), K. Grunsky (Kiſtner u. Siegel), D. v. Bartha (Bibliogr. Inſt.), Bülow, Biogr., Briefe u. Schriften (M. v. Bülow). Cornelius, Biogr. (E. M. Cornelius), Ausgew. Schriften u. Briefe (P. Egert). Draeſecke, Biogr. (E. Roeder).

Das Werk Richard Wagners

Wo alle ringsum unterlagen und die Waffen ſtreckten gegen den Verfall der Zeit, ſtellte ſich einzig Wagner zum Kampf. Ihm gelang jene Einheit von Leben, Werk und Erkennen, in der, was auseinanderzubrechen drohte, noch einmal ins rechte Verhältnis geſetzt wurde. Als er einmal ſein Lebensziel erkannt hatte, diente ſein ganzes Leben nur noch der Verwirklichung dieſes Zieles — ſein Erkennen und Darſtellen nur noch dem Bewußtmachen des Weges für ſich und dem Wunſch, den andern durch dieſe Bewußtheit hindurch den Weg zu jener inſtinktiven Sicherheit im *Aufnehmen* zu weiſen, die er im *Schaffen* beſaß. Mit unerbittlicher Folgerichtigkeit und unerhörter Zähigkeit reiht er Werk an Werk — in drei Trilogien, ſchafft ſich ſein Theater und ſeinen Aufführungsſtil. Mit der Beendigung dieſes Werkes endet auch ſein Leben. Nur aus dieſer Einheit iſt er völlig zu verſtehen in ſeiner geſchichtlichen Leiſtung und ſeiner fortwirkenden Kraft.

Das Jahr 1813, Wagners Geburtsjahr, iſt nicht nur für die deutſche Geſchichte, ſondern auch für die deutſche Dichtung bedeutungsvoll. Wagner hat es gemeinſam mit den beiden großen Dramatikern Hebbel und Ludwig. In Theaterluft wächſt er auf, Liebe zum Theater iſt das Erbſtück ſeiner Familie, die 1814 von Leipzig nach Dresden überſiedelte. Auf Webers Perſönlichkeit und den Freiſchütz richtet ſich die ganze Theaterbegeiſterung des Knaben. Das empfand er als ſeine geiſtige Heimat. Dazu das griechiſche Altertum, das er mit Eifer ſtudierte, und Shakeſpeare. Von dieſem angeregt entſteht der erſte dramatiſche Verſuch, ein Trauerſpiel. Aber nach Anhören der Egmont-Muſik von Beethoven wird ihm klar, daß er es mit Muſik verſehen müſſe. Am Dichter erwacht der Dichter-Muſiker. Er lieſt E. T. A. Hoffmann und ſchreibt zu einem Schäferſpiel Muſik und Verſe zugleich nieder.

Nun geht's unter Vernachläſſigung der Schule an ein ſchnelles, wenig

gründliches Studium der Musik. Wichtiger ist das Erlebnis der „Neunten Sinfonie" in ihrer „ganzen dämonischen Macht", entscheidend das Gastspiel der großen Wilhelmine Schröder-Devrient als Fidelio. — Dem ausschweifenden studentischen Leben sagt er ab, um endlich alles in der Musik bisher Versäumte nachzuholen. Er nimmt Theorieunterricht bei dem Thomaskantor Weinlig in Leipzig. Aber es ist nicht seine Art, sich durch sorgsames Erwerben der Mittel zu schulen und vorzubereiten. Große Instrumentalkompositionen (drei Ouvertüren und eine Sinfonie) entstehen und werden aufgeführt. Aber der Dramatiker war doch stärker; der Entwurf zur Oper „Die Hochzeit" folgt. In dem jungdeutschen Literatenkreis um Heinrich Laube verficht er das Ziel, „er wolle über die herrschende französische Oper hinaus eine deutsche dramatische Oper erfinden". Um diesem Ziel sich zu nähern, stürzt er sich zwanzigjährig in das Theaterleben der Zeit.

In den Jahren 1833-1839 sind Würzburg, Lauchstedt, Magdeburg, Königsberg, Riga die Stationen seines Kapellmeisterdaseins. Unbegreiflich sicher sind die Erstlingswerke gemacht: die „Feen" (Würzburg) stärker unter italienischem Einfluß, „Das Liebesverbot" (Magdeburg) mehr nach dem Muster der französischen Oper. Eine Oper Spontinis, die er in Berlin hört, ermuntert ihn zu einer eigenen großen Oper. In Königsberg finden wir ihn 1837 als Aushilfskapellmeister; dort verheiratet er sich mit der Schauspielerin Minna Planer. „Beim Ringwechsel wurde mir wie durch eine Vision klar, daß sich mein ganzes Wesen wie in zwei übereinanderfließenden Strömungen befand, welche in ganz verschiedenen Richtungen mich dahinzogen: die obere, der Sonne zugewendete, riß mich wie einen Träumenden fort, während die untere in tiefem, unverständlichem Bangen meine Natur gefesselt hielt."

In Riga entsteht der „Rienzi". Eine große Oper soll es werden, die ihm den Weg in die europäische Musikwelt bahnt. Die Musik ist zur Hälfte fertig — da faßt Wagner den kühnen und verzweifelten Entschluß, von Riga aus über See geradeswegs nach Paris zu reisen und dort, im Mittelpunkt des europäischen Kunstlebens, seinen „Rienzi" aufzuführen. Unter unsäglichen Schwierigkeiten gelingt die Abreise. Auf der Seefahrt aber findet er, wie einst Herder, als er Riga verließ, zu sich selbst.

Die Sturmfahrt an der Küste Norwegens vorbei läßt die Sage vom „Fliegenden Holländer" wieder in ihm auftauchen: „an meiner eigenen Lage gewann er Seelenkraft; an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffgetreibe Physiognomie und Farbe". — Paris bringt grimmige Enttäuschung: armseligste musikalische Tagesarbeit, Not, Zurücksetzung; einige wenige treue Freunde halten zu ihm. Aber was Wagner erlebt, wirkt nicht niederschmetternd auf ihn, sondern wie ein Hammerschlag, der sein eigenes Wesen aus der Hülle befreit. „Dies geschah durch meine Anhörung der Neunten Sinfonie Beethovens, welche ich ... in so vollendeter und ergrei-

fender Weiſe vorgetragen hörte, daß wie mit einem Schlage das in meiner Jugendſchwärmerei von mir geahnte Bild von dieſem wunderbaren Werke — nun ſonnenhell, wie mit Händen greifbar, vor mir ſtand. Wo ich früher nichts wie myſtiſche Konſtellationen und klangloſe Zaubergeſtalten vor mir geſehen hatte, ſtrömte mir jetzt wie aus zahlloſen Quellen der Strom einer nie verſiegenden, das Herz mit namenloſer Gewalt dahinreißenden Melodie entgegen." Nur ein Erlebnis der früheren Zeit gibt es, das ſich damit vergleichen läßt, der Eindruck, den er einſt vom Fidelio der Schröder-Devrient gewonnen.

Dieſes Finden ſeiner ſelbſt in einer Zeit völliger Heimatloſigkeit, dieſe „Landfindung" war ihm nötig, um die innere Handlung des „Fliegenden Holländer" zu vollenden. Eine entſcheidende Lebensſtimmung iſt in ihr geſtaltet. Die einfache Klarheit der inneren Handlung war es andererſeits, die ihn als Dichter an der Sage anzog. Er braucht die „einfache Sage nur einfach ſich ſelbſt erzählen zu laſſen, daß die charakteriſtiſche Farbe ſelbſt zur Handlung wird, der Gefühlsgehalt von allem Äußerlichen abgelöſt als Handlung erſcheint". Hier verläßt er, nach ſeinen Worten, die Bahn des Verfertigers von Operntexten und wird zum D i ch t e r. „In der vollſtändigen Ausführung des Dichters aber ward ich wieder M u ſ i k e r . . . ich war ein Dichter, der des muſikaliſchen Ausdrucksvermögens für die Ausführung ſeiner Dichtungen ſich im voraus bewußt war."

Wagner gibt ſelbſt an, daß er die Ballade der Senta zuerſt entworfen und in Vers und Muſik ausgeführt habe. „Bei der endlichen Ausführung der Kompoſition breitete ſich mir das empfangene thematiſche Bild ganz unwillkürlich als ein vollſtändiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verſchiedenen thematiſchen Keime . . . nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollſtändig zu entwickeln, ſo hatte ich alle Hauptſtimmungen dieſer Dichtung ganz von ſelbſt in beſtimmten thematiſchen Geſtaltungen vor mir." Zwar beeinflußt die überlieferte Opernform noch manche geſchloſſene Nummer. Aber in den Szenen, die den Angelpunkt der inneren Handlung bilden, ſind die alten Zuſtandsformen verwandelt und weitergebildet. Wagner ſtellt ſie in ſeinen Bemerkungen zur Aufführung des „Fliegenden Holländer" in den Vordergrund und analyſiert ſie: den erſten Auftritt des Holländers, in dem Darſtellung und Muſik aufs ſorgfältigſte übereinſtimmen müſſen; des Holländers erſte Begegnung mit Senta, und endlich ſein letzter Auftritt im dritten Akt, in dem „alles Leidenſchaft, Schmerz und Verzweiflung" iſt.

Die Ballade iſt der muſikdramatiſche Kern, die Ouvertüre die rein muſikaliſche Zuſammenfaſſung. Auch ſie iſt auf den Gegenſatz zweier Themen geſtellt, die rein muſikaliſch verarbeitet werden. Eine ideale Sonatenform kommt zuſtande, die in ihrem Weg D-Moll – D-Dur in der Geſtaltung des erſten Themas deutlich auf die „Neunte" zurückweiſt. Aber die innere Notwendig-

keit dieſer Entwicklung — auch in Wagners Erläuterung — wird erſt durch die nun folgende ſzeniſche Handlung geklärt. So war es ſchon in Beethovens dritter Leonoren-Ouvertüre, auf die Wagner an der Entſcheidungsſtelle (beim Anſatz der Coda) zurückzugreifen ſcheint. — In dieſem Werk hatte er ſich „aus allem Inſtrumentalmuſiknebel" zur Beſtimmtheit des Dramas erhoben.

Der „Holländer" war beendet; der „Rienzi" an die Dresdener Oper eingeſchickt und dort angenommen. Hoffnungsfroh eilte der Künſtler nach Dresden. Der „Rienzi" wurde (20. Oktober 1842) ein rauſchender Erfolg, Wagner mit einem Schlage berühmt. Nun wurde auch der „Holländer" vorbereitet; die Aufführung am 2. Januar 1843 war gut, die Zuſtimmung des Publikums etwas kälter als beim „Rienzi". Wagner wurde zum Kapellmeiſter der Dresdener Hofoper berufen; die Italiener Morlacchi und Raſtrelli waren kurz nach der Aufführung des „Rienzi" geſtorben.

Das war ein entſcheidender Umſchwung der äußeren Lebenslage. Eine ſinnlich behagliche Stimmung bemächtigte ſich ſeiner. Er durfte hoffen, daß ſeine Opern an deutſchen Theatern geſpielt und Geld einbringen würden. Der Trieb zu Genuß und behaglichem Daſein wäre zu befriedigen geweſen, wenn, nach Wagners eigenen Worten, er auch als Künſtler Glanz und Genuß durch vollſtändige Unterordnung ſeines wahren Weſens unter die Anforderungen des öffentlichen Kunſtgeſchmacks erſtrebt hätte. Aber hier, an dieſem Punkte, wurde es ſeinem Gefühl klar, daß er bei wirklichem Eintritt in dieſe Richtung vor Ekel zugrunde gehen müßte. Er bleibt dem „höheren, edleren Elemente ſeines Weſens", das ihm „als ein reines keuſches jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes" erſcheinen mußte, treu. — Das iſt die Lebensſtimmung, aus der der Tannhäuſer entſteht. „Mit dieſem Werk ſchrieb ich mir mein Todesurteil. Vor der modernen Kunſtwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen."

So geſchah es denn auch. Verwirrt und unbefriedigt nahm das Publikum den „Tannhäuſer" auf. Der Komponiſt aber ſah ſich gezwungen, nach der erſten Aufführung im großen Finale des zweiten Aktes einen der wichtigſten Momente des Dramas zu ſtreichen, weil es nicht möglich war, den richtigen Vortrag zu erzielen. Gerade dieſes Schlußſtück aber zeigt, wie weit Wagner ſich ſchon von der alten Opernform entfernt hat (Analyſe bei Wagner „Über die Aufführung des Tannhäuſer").

Wagner blieb in vollſter Einſamkeit zurück. In dieſer Zeit, da zum erſtenmal die Handlung der „Meiſterſinger" als Plan in Umriſſen auftaucht, entſteht der Lohengrin. Und noch während der Ausführung des Lohengrin bemächtigte ſich der Siegfried-Stoff ſeiner Fantaſie. — Gerade die Verſtimmung und Zurückhaltung auch der treuſten Freunde zeigte ihm, daß er von Theater und Publikum ſeiner Zeit nichts mehr zu hoffen habe. Warum warteten die Freunde nicht das Erlebnis ſeiner Werke ab? Der Künſtler will

„durch das Gefühl rückhaltlos aufgenommen und verstanden" werden. Geschieht das nicht, muß er sich also dem kritischen Verstand mitteilen und sagen „wes Nam und Art" — dann ist jener dramatische Konflikt gegeben, der im „Lohengrin" künstlerische Gestalt empfing.

Stärker noch als im Tannhäuser wird das Orchester nun zum Spiegel der Gefühlshandlung (so sehr im Lohengrin der Chor alle Vorgänge begleitet und in die Höhepunkte der Handlung mit einstimmt). Die herkömmliche Opernmelodie war an entscheidenden Punkten völlig aufgegeben; die neue dramatische Melodie erhielt „eine harmonische Charakteristik, die sie ... jederzeit zum entsprechendsten Ausdruck der im Verse vorgetragenen Empfindung machte." Im ganzen: es war hier und im Tannhäuser nicht ein fertiges Stück wie jene Ballade der Senta der Kern der gesamten Thematik; „das Bild, in welches die thematischen Strahlen zusammenfielen", schuf er selbst erst „aus der Gestaltung der Szenen, aus ihrem organischen Wachsen". In wechselnder Gestalt erschien es überall da, wo das Verständnis der dramatischen Situation es nötig machte. Und so ist schließlich, zumal im „Lohengrin", jene „dem Charakter der Situation angemessene Umbildung des thematischen Stoffs" gefunden, die der eigentliche Ertrag dieser Werkreihe ist. „Mit Lohengrin nimmt die alte Opernwelt ein Ende ..." (Liszt).

Die Unzufriedenheit mit den künstlerischen Verhältnissen seiner Zeit treibt Wagner nach der Vollendung des „Lohengrin" auf die Barrikaden der Mairevolution von 1849. Hinter ihm lag die Sorge um das Überlieferte, um die schäbige bürgerliche Existenz. Er war frei — aber er hatte die Heimat verloren. Es folgen die Jahre der Verbannung in der Schweiz, die Abgeschlossenheit von der musikalischen Öffentlichkeit — Jahre, die zunächst dem Nachdenken, dem Selbstgespräch und dem Aufschreiben der Kerngedanken dienen. Mit „Kunst und Revolution" beginnt absichtsvoll die Reihe der Schriften; das „Judentum in der Musik" zeigt die Gegenkräfte auf. Was er über sein eigenes „Kunstwerk der Zukunft" sagt, was er in „Oper und Drama" philosophisch begründet, in der „Mitteilung an meine Freunde" lebensgeschichtlich verankert, wird schließlich zu einer einzigen großen Anklage gegen den Kulturverfall seiner Zeit.

Zeitkritisch und revolutionär ist auch der „Ring des Nibelungen" ursprünglich gemeint. Aber in der Gespaltenheit der eigenen Zeit scheint eine uralte Spannung der Weltordnung selber wiederzukehren. Darum kann Wagner es wagen, die „rein menschliche" Einkleidung zu wählen, die ihm der Mythos des eigenen Volkes, der eigenen Rasse bot. „Eine alte und müde Welt quält sich da mit Händeln ab, die vor den großen Geheimnissen und schöpferischen Leidenschaften des ursprünglichen und gesunden Lebens nur nichtig sind: das Gelichter der Alberichwesen giert nach dem toten Gold; die alten Götter haben ihre Welt an die toten Bestimmungen unredlicher Verträge gebunden; die

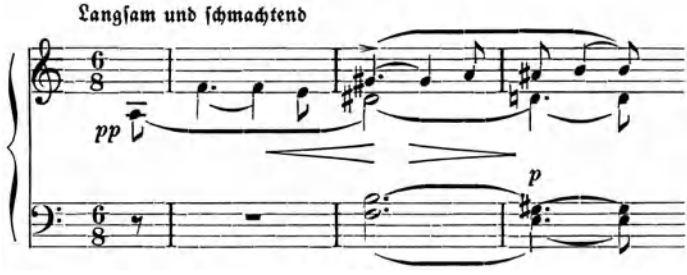
Fratzen der Drachenwesen gähnen faul und tatenlos über totem Besitz — allüberall zerfleischen die Mächte der herrschenden Ordnung einander um tote, unorganische, der Schöpfung entfremdete Dinge, in denen nicht mehr Notwendigkeit herrscht ... Gegen diese innerlich unfruchtbare Welt, die im Tanz um den goldenen Tod das schöpferische Gesetz des Lebens verriet, stürmt Siegfried an, Verkünder einer heraufsteigenden neuen Ordnung, in der die große organische Notwendigkeit wieder herrscht ... Seine natürliche Kraft, nicht der gängelnde Rat des Vernünftlers, bahnt ihm wie einem Wildwasser den Weg ... Vor diesem frohen Helden ... zerstiebt die Welt der starren, innerlich toten Ordnungen. Fafner ... erschlägt er, den Wotanspeer bricht er anstürmend in Trümmer und entsagend räumt der Herr der alten Welt dem jungen Anspruch das Feld" (K. R. Ganzer).

Aber nicht in diesem Fortgang, sondern vom Ende her, von „Siegfrieds Tod", war Wagners Werk entstanden. Denn das ist es, worin Mythos und eigene Gegenwart wiederum übereinstimmen: die entwicklungshemmenden Mächte sind nicht ganz vernichtet. Wohl dringt der Held stürmend durch den Flammenwall und erringt sich in der Liebe zu Brünhild die schaffende Weisheit der Welt. Aber der Tatendrang treibt ihn fort in die Welt der Unzulänglichkeit; Ichsucht und Verrat fällen ihn. Der Trauermarsch der „Götterdämmerung" ist die erschütternde Klage eines Volkes und eines Künstlers um den Helden, der ihre Zukunftshoffnungen trug. Aber jenseits der „Götterdämmerung" wird, nach den Worten der Völva, dennoch die Erde neu; die neue Lebensordnung wird aufgerichtet werden, und ein neues Zeitalter beginnt.

Einen treuen Freund hatte Wagner durch seine Werke sich gewonnen in dem Augenblick, da er flüchtig ins Elend fuhr: Franz Liszt. Der „Tannhäuser" wurde 1849, der „Lohengrin" am 28. August 1850 in Weimar unter Liszts Leitung aufgeführt. Neue Schaffensfreude beseelt Wagner. Er berichtet an den Freund, als er die Arbeit am „Ring" wieder aufnimmt (25. November 1850): „Ich betrachte die endliche Aufnahme meiner künstlerischen Pläne ... als einen der entscheidendsten Momente meines Lebens ... Ich hatte ein ganzes Leben hinter mir aufzuräumen, alles Dämmernde in mir zum Bewußtsein zu bringen ... um mich mit klarem heiterem Bewußtsein wieder in das schöne Unbewußtsein des Kunstschaffens zu werfen ..."

Mitten im Werden dieses Werkes, das schließlich als eine große Trilogie (Walküre — Siegfried — Götterdämmerung mit dem Vorspiel des „Rheingold") Gestalt gewann, bricht Wagner plötzlich ab und schreibt „Tristan und Isolde" (1857). Der lebensgeschichtliche Anlaß ist bekannt: Wagner fand in Mathilde Wesendonck jene einzigartige Frau des letzten Verstehens — und konnte sie doch nie gewinnen. In Wagners Entwicklung und der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts aber entstand hier das Werk, das am klarsten den Stil dieser Zeit ausprägt. Der erste Akkord des Vorspiels birgt im Grunde schon

das Klanggeheimnis der ganzen Muſik. Eine einfache Akkordfolge (Subdominant – Dominant in A-Moll) liegt zugrunde; aber der Fortdrang dieſer Folge iſt durch Leittöne geweitet, der Klang mit Bewegungsgebilden durchdrungen. Nicht nur in der Oberſtimme, die über die Klangfolge hinwegſtreicht – die Spannungen ſetzen an mehreren Tönen des Akkords an, gleichzeitig auf- und abwärts ziehend. Dreimal kehrt dieſer Vorgang des „Spannens" und „Löſens" wieder; eine große Wellenbewegung ſolcher Art iſt trotz gerundeter muſikaliſcher Form das ganze Vorſpiel, das in der Akkordſäule jenes erſten Klanges gipfelt.



Dieſe Art von Muſik wird zum Ausdruck für die tragende Seelenſtimmung des Werkes, die ſehnſüchtige Liebe. Aber in der Muſik des Triſtan kommen daneben auch die ganz einfachen Gegebenheiten der Muſik zu neuer Wirkung und dramatiſcher Bedeutung. Wir erkennen daran die Naturkraft und die Urſprünglichkeit der muſikaliſchen Fantaſie Wagners. Gerade der Dreiklang erſtrahlt an rechter Stelle in ganz urſprünglicher Friſche: in den klaren kräftigen Liedern Kurwenals, am Ende des erſten Aktes, da die Tageshelle ſtörend hereinbricht, und in den Klangwogen des Liebestodes.

Was die Melodie an rhythmiſcher Prägung verloren hatte, erſetzte Wagner durch feinſte Differenzierung des Harmoniſchen. Für den „Ring" aber hatte er eine andere Löſung gefunden und der Muſik ſchon von der Sprache her rhythmiſche Beſtimmtheit gegeben. Am gleichen urmythiſchen Quell, dem er ſeine Siegfriedgeſtalt verdankt, war er auf den Vers geſtoßen, in dem „einſt das Volk ſelbſt dichtete, als es noch Dichter und Mythenſchöpfer war": auf den „nach dem wirklichen Sprachakzent zur natürlichſten und lebendigſten Rhythmik ſich fügenden" ſtabgereimten Vers.

Durch ihn und durch die Muſik, die uns „unabläſſig die innerſten Motive der Handlung in ihrem verzweigteſten Zuſammenhang zur Mitempfindung bringt", iſt es möglich, der Handlung jene einfachen großen Züge und dem Dialog jene „naive Präziſion" zu geben, die das muſikaliſche Drama erfordert. „Jedes unbefangene menſchliche Gefühl muß durch ſeine künſtleriſchen Wahr-

nehmungsorgane das Ganze begreifen können" und so auch das Einzelne richtig in sich aufnehmen.

Hier erwächst die Bedeutung des Orchesters. Wagner vergleicht sie treffend mit der des Chores im antiken Drama. Das Orchester ist, wie jener Chor, der Handlung stets zur Seite, die Welt- und Schicksalsmotive der Handlung tönen aus ihm herauf. Das ist etwas anderes als jene riesige Orchesterguitarre der alten Oper, die den Sänger nur begleitet. Jetzt steht der darstellende Mensch oben auf der Bühne, sein Un- und Überbewußtes klingt dazu; das Orchester deutet, was da geschieht, aus dem Urgrund der Empfindung.

Die Klanggebung des Orchesters wird zugleich auf ihre Grundvoraussetzungen zurückgeführt. Die Blechbläser sind (dem Material entsprechend) Träger des Erhabenen, Überpersönlichen. Die Holzbläser haben auch etwas von dieser Unpersönlichkeit, aber ohne die überwältigende Größe. Sie können zugleich das Menschliche ausdrücken, aber ohne an die feinsten Regungen der Seele heranzureichen. So stehen sie in der Mitte. — Denn die Streicher sind die eigentlichen Deuter rein menschlichen Empfindens, echtester Ausdruck alles dessen, was die Seele erleben kann an Furcht und Hoffnung, Entzücken und Schmerz. Zahlreich sind die Wechselbeziehungen der drei Bereiche: ein Sinnbild aus dem ersten („Walhalls ragende Burg") kann in einer Menschenseele sich spiegeln und so aus der Klanggebung des Blechs in die der Streicher hinüberwechseln. Umgekehrt: ein Motiv, das als reine Empfindung auftauchte, kann zu überwältigender Schicksalsgröße erwachsen. Das Feinste und Tiefste entzieht sich hier dem Wort.

Im Vorwort zur Herausgabe der Ringdichtung (1863) hatte Wagner, in dem Bewußtsein, daß das gewöhnliche Operntheater für ein solches Werk nicht in Betracht komme, den Plan eines eigenen volkstümlichen Festspieltheaters entworfen, in dem seine und „neue Originalwerke ähnlichen Stils" in ständiger Wiederkehr aufgeführt werden sollten. Am Ende ruft Wagner nach einem Fürsten, der als Förderer dieses Plans eine Stiftung errichte, um solche Festspiele zu ermöglichen und zu sichern. „Wird dieser Fürst sich finden? — Im Anfang war die Tat."

Denn Wagners äußere Lage war verzweifelt. Wohl war er 1862 amnestiert worden; aber dennoch fand er keine Heimat. Als Konzertdirigent reist er herum, bald gefeiert, bald verdammt, bald von Freunden unterstützt, bald völlig mittellos. In Wien scheitert der „Tristan", auf den er große Hoffnung gesetzt. Mit knapper Not entgeht er dem Schuldgefängnis. Dazwischen arbeitet er an seinem heitersten Werk, den Meistersingern; blindlings folgt er seinem Genius — aber nur ein Wunder kann ihn retten. — Dies Wunder geschieht: in Bayern hat Ludwig II. 1864 den Thron bestiegen; er hilft Wagner. In der gleichen Zeit bekennt sich Cosima von Bülow, Liszts Tochter, offen zu ihm. Die Schaffenskraft kehrt neu zurück. Wieder ist es eine programmatische Schrift,

die dieſen dritten und letzten Abſchnitt des Lebens und Schaffens einleitet: „Über Staat und Religion". Faſt wäre damals ſogar der Plan geglückt, mit Hilfe des Königs das Feſtſpielhaus in München und eine Schulungsſtätte für Sänger und Muſiker dazu zu errichten. Da gelingt es den ewig Unverſtehenden, der Bürokratie und dem knauſerigen Bürgertum, Wagner zu ſtürzen. Der König bleibt einſam zurück; er baut Schlöſſer und ſchwelgt in Träumen von Kunſt und Schönheit. — Coſima aber wird zur Kampfgefährtin des Meiſters; ihr Glaube an ihn und ihre Zähigkeit richtet ihn auf. Die Meiſterſinger ſind beendet. 1868 werden ſie in München uraufgeführt. Wagner hatte ihnen durch jene Aufſätze, die dann als „Deutſche Kunſt und deutſche Politik" zuſammengefaßt wurden, den Weg bereitet.

1869 wird der Erbe, Siegfried geboren, knüpft ſich die Freundſchaft mit Nietzſche. Der Plan eines Feſtſpielhauſes verdichtet ſich. — Inzwiſchen aber war das Weltgeſchehen weitergerollt. Als Richard Wagner geboren wurde, war Napoleon I. geſchlagen, als Siegfried eben zur Welt gekommen, begann der Krieg 1870. Das Zweite Reich entſtand. Wagner hatte 1866 geſchrieben: „Dies eine wird mir immer klarer — mit Deutſchlands Wiedergeburt und Gedeihen ſteht und fällt das Ideal meiner Kunſt." Im neuen Reich m u ß t e das Feſtſpielhaus ſich verwirklichen laſſen; die Wahl fiel auf Bayreuth. 1872 wurde der Grundſtein gelegt. Die beiden treueſten Freunde fehlten zwar, aber der König ſandte Grüße, und im gleichen Jahr verſöhnte ſich Liſzt mit Wagner. 1874 wurde Wahnfried bezogen. — 1876 fanden die erſten Feſtſpiele mit dem vollſtändigen „Ring des Nibelungen" ſtatt. Noch einmal ſiegte die Störrigkeit der Zeit. Der Fehlbetrag war groß; die Kritik voller Unverſtändnis.

Nur durch erneutes Schaffen entzog ſich Wagner dieſer Erniedrigung. Die Dichtung des Parſifal wird 1877 vollendet, die Kompoſition 1882; die letzten großen kulturpolitiſchen Schriften entſtehen. — Aber der „Ring" mußte um des Geldes willen den Theatern preisgegeben werden; der Fehlbetrag wurde langſam gedeckt. Von allen Plänen verwirklichten ſich nur die „Bayreuther Blätter", als Organ eines treuen Kreiſes von Mitkämpfern, die ſich langſam um Bayreuth und Wagner ſcharten. — Der Vollendung des „Parſifal" und der Aufführung in Bayreuth gehören die letzten Lebensjahre. In dieſem reifſten Werk „ſind die Erregungen und Ekſtaſen jüngerer Jahre zu bedachter Weisheit geläutert ... Wie der junge Siegfried iſt auch Parſifal ein Mahner zur Verwandlung der Welt". — Am 26. Juli 1882 fand die erſte Aufführung ſtatt, am 14. Februar 1883 ſtarb der Meiſter. Gattin und Sohn blieben zurück und wahrten das Erbe.

Mahnend ſteht ſeine Perſönlichkeit und ſein Werk inmitten einer äußerlich glanzvollen, innerlich verfallenden Zeit, in einem deutſchen Staatsweſen, das nicht erkannte, daß in Wagners Werken der deutſche Geiſt in einem Kunſtgebiet wirkſam geworden war, das „bisher der undeutſcheſten Pflege zur Ver-

wahrlosung überlassen war". Was gegen sein Werk wirkte, das waren, wie Wagner selbst erkannte, „dieselben Beschwernisse, welche seit langen Zeiten ... auf der gesunden Entwicklung einer den Deutschen wahrhaft eigentümlichen Kultur lasten". Indem er diese Kräfte bekämpfte, stellt er sich in die Reihe jener großen und einsamen Kämpfer gegen seine Zeit: Nietzsche, Langbehn, Lagarde. Um sein Volk zu sich selbst zu führen, hatte Wagner die Werte des Ursprungs in Mythus und Sage in gewaltigen klingenden Bildern erneuert. Mit ihnen gab er der Seele des Volkes die gewaltigste Hilfe zur Bekämpfung des Verfalls und zur Vorbereitung einer fernen, aber wahrhaften Erneuerung: die Selbstbesinnung auf das eigene Wesen.

R. Wagner, Biogr. Glasenapp (6 Bde., Breitkopf), M. Koch (3 Bde., Hofmann), H. St. Chamberlain (Bruckmann), J. Kapp (M. Hesse), E. Bücken (Athenaion). A. Lorenz, Formstudien z. Ring, Tristan, Meistersinger, Parsifal; K. R. Ganzer, R. W. der Revolutionär gegen d. 19. Jh. — Ges. Ausg. d. Schriften u. Dichtungen. Selbstbiogr. „Mein Leben". Ges. Ausg. i. Ersch.

Die „absolute Musik". Bruckner und Brahms

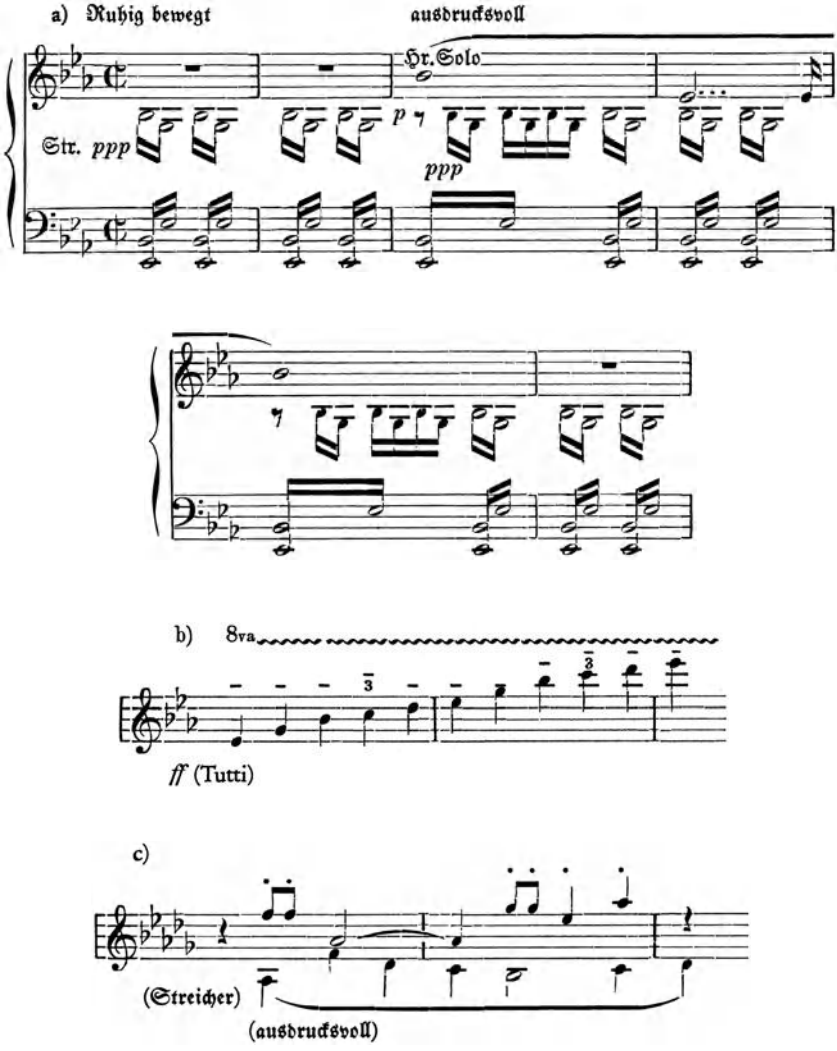
In bezwingender Einseitigkeit schien Wagners musikalisches Drama die Welt der reinen Musik abgeschlossen und erledigt zu haben. Und doch gesteht er in der reifen Überschau seines Alters: „Symphonien möchte ich komponieren, wo ich schreiben könnte, was mir einfällt." Das will sagen: Musik, der nicht um der Darstellung einer inneren Handlung willen die Gesetze des menschlichen, aufs tiefste aufgewühlten Seelenlebens aufgezwungen sind, sondern die sich, von den Kräften frei erfundener Themen getragen, nach ihren eigenen Wachstums- und Formgesetzen frei auslebt. So war es einst in der Bachschen Fuge gewesen, die Wagner im Alter immer wieder studiert und erörtert hat; zu Wagners eigener Zeit brachten Bruckners Sinfonien die Erfüllung des Wunsches, die Richard Wagner versagt blieb.

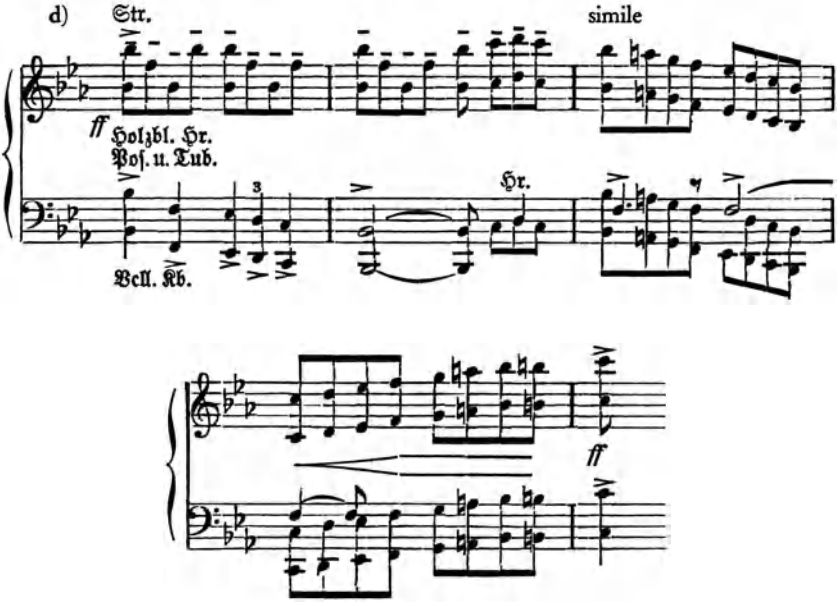
Das Lebenswerk Bruckners besteht aus neun Sinfonien, einem Streichquintett, drei Messen, einem Psalm, einem Requiem und dem Tedeum, denen sich noch kleinere kirchliche Werke und Männerchöre verschiedener Besetzung zugesellen. Die Werke sind eingebettet in einen unbeschreiblich einfachen Lebensgang. Geboren ist Bruckner 1824 als armer Schulmeisterssohn in einem Dorf bei Linz; als Sängerknabe im Stift St. Florian kam er an die Musik. Dann wurde er Lehrer und Organist, schließlich (1856) Domorganist in Linz. Die Orgel ist das Instrument seines inneren Werdens und seiner freien Fantasie. In Paris, in London feiert man ihn als den Großmeister der Orgelimprovisation.

1861 kommt er, noch einmal als Lernender, mit der Musik seiner Zeit in Berührung, Liszts Faust-Sinfonie und Wagners „Tannhäuser" erwecken das eigene Schöpfertum und geben ihm die Elemente seiner Orchestersprache an die Hand. Aus dem Jahr der Uraufführung des „Tristan", der er beiwohnt, stammt die erste Sinfonie (1864). Zwei Messen, die in D-Moll und F-Moll, rahmen sie ein. Langsam und bedächtig schreibt er nun eine Sinfonie nach der andern. Die dritte in D-Moll widmet er Wagner, die vierte ist sein romantisches Bekenntnis; die fünfte in B-Dur seine Eroica, Kampf und Überwindung. Die zweite Gruppe der Sinfonien beginnt mit der weltweiten Umschau der Sechsten; die pfingstliche Siebente in E-Dur kündet in ihrem schwingenden Gleichmaß von „ew'ger Ruh in Gott dem Herrn". Die achte Sinfonie, deren Deutung der Meister in kindlich-einfältigen Bildern versuchte, spiegelt den gewaltigen Geisteskampf des Deutschen in der Welt; die Worte „Und wenn die Welt voll Teufel wär'" könnten als Leitspruch darüberstehen. In keiner ist er Beethoven so nah wie gerade in dieser. Diese Sinfonie ist dem Kaiser Franz Joseph gewidmet — sie ist eine gewaltige Mahnung an das ganze deutsche Volk. Die letzte, Neunte, ist „dem lieben Gott" dargebracht; sie blieb unvollendet. Das Tedeum darf, nach Bruckners Willen, als Abschluß gebraucht werden. — In dem inneren Stufengang dieser Sinfonien vollendet sich Bruckners Leben. Sein kauziges Äußere, sein kindliches Wesen, eine strenge innere Lebensordnung feiten ihn gegen die Mächte der Zivilisation. Den Freunden und Schülern aber öffnete er die Güte und Tiefe seines Wesens. Unberührt von den äußeren Ehren und dem Ruhm, den man auf ihn häufte, ist er 1896 in Wien gestorben.

Es ist bezeichnend, daß für den frommen Meister nicht die Messe, sondern die Sinfonie Ausdruck des inneren Lebens und Wesens wurde. Was ihr die eigen Brucknersche Prägung gibt, ist zunächst das Gefühl für die Urkräfte der Musik. Was in Wagners Vorspiel zum „Rheingold" webt, erfahren wir am Beginn jeder Sinfonie Bruckners aufs neue: das Geheimnis des Urbeginns. Aus leise wogendem Es-Dur-Dreiklang der Streicher klingt in der Vierten ein ruhig in sich selbst schwingendes Thema auf (a). Melodische Reibung (Engführung) und chromatische Spannung führen ein bewegendes zielstrebiges Element hinzu, aus dem schließlich die endgültige Kraftgestalt des ersten Themas sich formt (b). Das zweite, das Gesangsthema ist wiederum eine neue Welt von Musik (c), aber die auf dem Grundton Des ruhende Fülle bedarf der abschließenden Willensbewegung: der dritten Themengruppe (d). Läßt sich eine d r e i fache musikalische Grundwesenheit dieser Art in e i n e Durchführung zwingen? Bruckner kann es. Aber vorher muß, wie etwa in der Vierten, ein neuer Ruhezustand eintreten, von dem aus dann der gewaltige Bogen der Durchführung gespannt werden kann. Und der gleiche Augenblick — es ist als ob die Musik in gleichmäßig ruhigem Atem ausschwänge — bezeichnet das

Ende der Durchführung und den Anfang der Reprise. Und wenn dann am Ende der Reprise wieder jener Augenblick des ruhigen Ausſingens gekommen iſt, dann wird er zum Anſatzpunkt einer großen Coda, die das innere Gleichgewicht herſtellt. Hier ſind wirklich weiter Atem und formende Kraft gepaart. Außerordentliches wird in der Wiedergabe vom Dirigenten, aber auch vom Hörer verlangt.





Jene riesige Durchführung aber wird der Musik wirklich zum Schicksal, indem sie (wie etwa in der Vierten) in neue Welten heiliger Musik durchstößt, deren Sinnbild in Klang und Weise eine freie Choralmelodie ist. Ihre Einmaligkeit inmitten der Wiederholungs- und Verwandlungsmusik der Sinfonie gehört zum Wesen Brucknerscher Sinfonik. Nicht minder die tiefe Herzenssprache der langsamen Sätze mit den weitesten Melodien, die unsere deutsche Musik kennt, die Lockerheit und der volkstümliche Ton der Scherzi und die Fülle der Schlußsätze, die oft durch Rückgriffe auf die früheren Sätze, oft in eigenem feierlichem Choral die Einheit und das Erreichte künden. Hier ist, auch für uns Heutige, immer noch Neues zu entdecken; die innere Höhe dieser Weite und Ruhe können wir nur ahnen.

Erdenfester, aber auch erdgebundener erscheint uns Johannes Brahms. Seine Musik ist uns nahe, fast allzu vertraut schon. Sein Leben und sein Menschentum bergen keine Rätsel. Aber gerade so wie er ist, war er für jene zerrissene Zeit notwendig und wirksam: als der Wahrer und Erhalter des Überkommenen gegen den „musikalischen Fortschritt", als „starker Streiter" für das echte Neue und unbeirrbar Deutsche gegen die Mittelmäßigkeit und Ausländerei seiner Zeit.

Als Sohn eines Musikanten ist Johannes Brahms am 7. Mai 1833 in Hamburg geboren. Er hat tüchtige Lehrer, die ihn an Bach und Beethoven heranführen; vierzehnjährig tritt er bereits als Pianist auf. Mit der Volks-

musik ist er durch die Not seiner Jugend vertraut; denn er muß als Tanzspieler in Schenken und Bürgerhäusern Geld verdienen. An diesem Grundstoff übt er die eigene Kunst der Improvisation und des Variierens. Er beginnt zu komponieren — Werk auf Werk häuft sich; Gottes freie Natur, die geliebten Dichter Hoffmann und Jean Paul sind die reichsten Einfallsquellen.

Eine romantische Künstlerfahrt mit einem ungarischen Geiger führt ihn in Liszts Weimarer Kreis. Was er hier sieht und hört, ist gegen seine Natur. Lieber wandert er weiter, nach rechter Handwerksburschenart, an den Mittelrhein und rheinabwärts. In Düsseldorf besucht er Robert Schumann, den lange verehrten Meister. Er wird liebevoll aufgenommen, er spielt seine Werke. Schumann erkennt: das ist ein Berufener, und bahnt ihm den Weg.

Die romantische Klavier- und Liedkunst seiner eigenen Jugendzeit erscheint in den Sonaten, Variationen, Klavierstücken und den Liedern dieses Jünglings wiedergeboren. Die Kammermusik aber deutet darauf hin, daß der junge Brahms auch die klassische Überlieferung aufnehmen und mehren wird. Zukunftshoffnung sind noch die Werke für Orchester und Chor; aber auch hier wird er seinen Mann stehn.

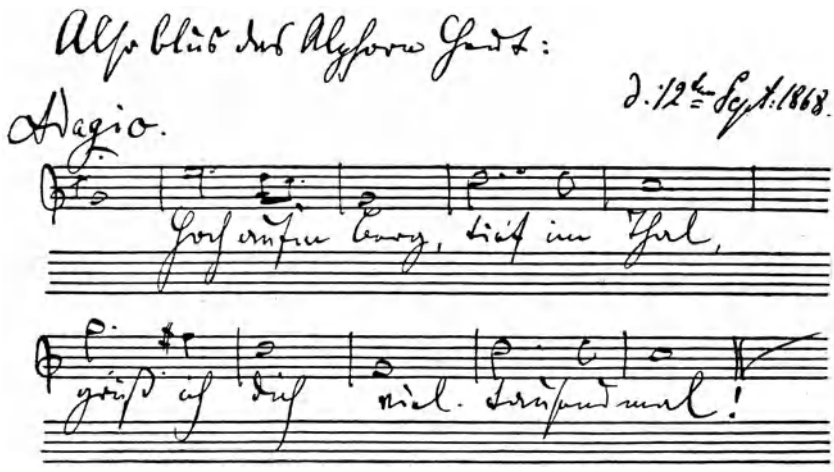
Ende Juli 1856 starb Robert Schumann. In jener Zeit hatte das erste Ringen des jungen Brahms um eine Sinfonie begonnen. Aber es wird — bezeichnend genug — das D-Moll-Klavierkonzert daraus. Befreit von allem jugendlichen Überschwang tastet sich Brahms, der inzwischen (1857) Dirigent des Hofchors in Detmold geworden ist, durch die zwei Orchesterserenaden op. 11 und op. 16 wieder in die Nähe der Sinfonie. Nach einer kurzen Zwischenzeit in Hamburg siedelt er 1862 endgültig nach Wien über und bleibt dort bis an sein Lebensende.

Sein Leben ist durch seine Werke bezeichnet. Das Klavierschaffen umgreifen zwei große Variationenwerke. In den Händel-Variationen op. 24 prägt er an Beethovens Vorbild seinen eigenen Klavierstil, der klassische Form und romantische Einzelheit vereinigt. In den Paganini-Variationen zieht er in höchster Reife die Summe des auf diesem Instrument Möglichen. — Im Liedschaffen, das zum köstlichsten Besitz unserer Hausmusik geworden ist, ist er Melodiker wie Schubert und doch auch Klavierpoet wie Schumann. Die Magelonen-Romanzen dringen fast zur Kantate vor. Große Chorkantaten (Harzreise, Rinaldo, Nänie, Parzenlied) werden denn auch die ihm gemäße Lösung dramatischer Musik. In einem Chorwerk erreicht er die reinste Erfüllung: im „Deutschen Requiem" (1868/69).

Durch die Kammermusik bahnt er sich schließlich den Weg zur Sinfonie. Vom Klavier ist er zunächst ausgegangen (Klavierquartette op. 25 und op. 26). Drei Streichquartette nach Beethovens Vorbild und die in ihrer Art unübertrefflichen Haydn-Variationen sind die nächste Stufe. Dann ist die Zeit der Sinfonien gekommen. Dem ersten Paar (op. 68 und 73) folgen erst zwei

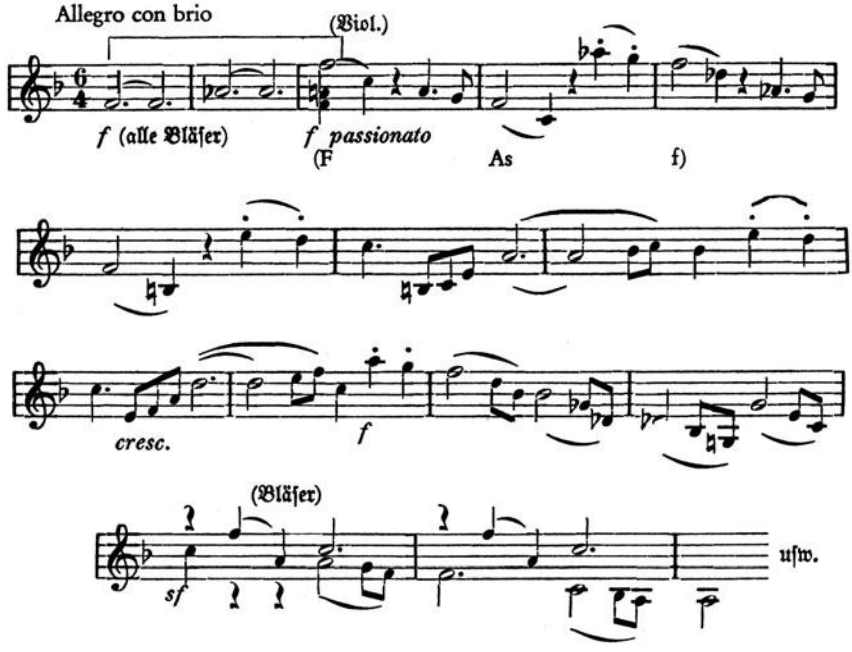
Ouvertüren, die „Akademiſche" und die „Tragiſche", dann zwei Orcheſterkonzerte, eins für Violine, eins für Klavier. Endlich die dritte und vierte Sinfonie als op. 90 und 98 und als letztes großes Inſtrumentalwerk das Doppelkonzert für Violine und Violoncello. Die Späternte der Kammermuſik beſchert u. a. die drei Violinſonaten und als Ausklang das unbeſchreiblich ſchöne Klarinettenquintett. Sammlungen kleiner Klavierſtücke bilden den Schlußſtein des Klavierſchaffens; Lieder und Chorſätze beſchließen das vokale Schaffen. Das letzte ſind Volkslieder mit Klavierbegleitung, die 1894 erſcheinen. — In der Zeit von Clara Schumanns Tod, der er lebenslang in treuer Freundſchaft zugetan geweſen, entſtehen die „Vier ernſten Geſänge". Auf der Fahrt zu Claras Begräbnis holte ſich der Meiſter den Keim der Todeskrankheit. Im folgenden Jahre, am 3. April 1897, ſtarb er.

„Mit einer Sinfonie iſt heute nicht zu ſpaßen", hatte er einſt an einen Freund geſchrieben. So hatte er vierzehn Jahre verſtreichen laſſen, ehe er den 1862 komponierten erſten Satz zur Sinfonie vervollſtändigte und der Öffentlichkeit übergab. Die langſame Einleitung, welche die Einheit der Themen des Satzes im voraus feſtſtellt, kam als letztes hinzu. Die Löſung des Finalproblems aber, um deſſentwillen er ſogar auf ein feuriges Scherzo verzichtet, birgt ein Brief an Clara Schumann 1868, der die Hauptmelodie des Finales mit einem kurzen Liedtext enthält (ſ. unten das Fakſimile). Eine Liedmelodie alſo iſt der Höhepunkt der Sinfonie.



Als Paare gehören die Sinfonien zuſammen wie bei Beethoven. Nach der erſten „heroiſchen" folgt die zweite „idylliſche" Sinfonie. Alle vier Sätze ſind aus einem Kern entwickelt. Aber gerade dieſe Einheit ermöglicht hier längeres

Verweilen und ruhiges Ausſpinnen der Gedanken. — Sieben Jahre ſpäter entſteht die F-Dur-Sinfonie. Sie nimmt die Haltung der Zweiten in neuer Weiſe auf, in ihrer Rüſtigkeit und Heiterkeit an Beethovens achte Sinfonie gemahnend. Der Kern iſt ein Brahmsſches Urmotiv. Aus der männlichen Feſtigkeit dieſer Kraftgebärde wird in gewaltiger Anſpannung des Willens das erſte weitgeſchwungene Thema entwickelt. Das iſt der Gegenpol zu Bruckners ruhigem Entfalten; beides gehört gleichermaßen zum Weſen deutſcher Sinfonik.



In der gewaltigen Sammlung aller Kräfte iſt Brahms' dritte Sinfonie wie Beethovens Achte der Auftakt zum letzten zuſammenfaſſenden und abſchließenden Werk, der Vierten in E-Moll. Sie iſt wirklich das Letzte und Höchſte, was die an Beethoven genährte Sinfonik dieſer Zeit geben konnte. Hier herrſcht knappſte Formgebung, Eindringlichkeit des Ausdrucks bis zur epigrammatiſchen Zuſpitzung, höchſte Sparſamkeit im Gebrauch der Mittel, klarſte Gliederung und Rundung der Form. Das Stimmgewebe iſt durchſichtig, von der Inſtrumentation noch eigens geklärt. Hier iſt nicht Neuland, ſondern letzte Vollendung, Rückblick und Abſchluß.

Bruckner war einmalig und unwiederholbar geblieben; um Brahms ſammelte ſich ein Kreis Gleichgerichteter. Die Zeit hat an ihren Werken mitleidlos Spreu und Weizen geſondert. Geblieben ſind etwa Rheinbergers Orgelwerke,

Max Bruchs Violinkonzert, Volkmanns Serenaden, Reineckes Kinderlieder, Hegars Männerchöre und Franz Wüllners erzieherisches Sammelwerk der „Chorübungen". Dauern werden auch in Zukunft Theodor Kirchners Klavierwerke, Robert Franz' Lieder und Adolf Jensens Musterstücke aus beiden Gattungen.

Inmitten dieses Kreises ragt einzig Brahms in den Ring der unsterblichen Meister hinein. Seine geschichtliche Bedeutung ergibt sich aus der Eigenart der Zeit. Auf der einen Seite finden wir spießerhaftes Festhalten an dem klaren Schema der klassischen Form, auf der andern eine geistig bewegliche, frei poetisierende, aber musikalisch unkräftige Überromantik. Die tüchtigen Kleinmeister waren dazwischen ohne Halt und Führung. Brahms aber hat die alten Formen mit neuem Inhalt gefüllt und gleichzeitig die schweifenden Kräfte der Phantasie gezügelt und geordnet. So führte er die widerstreitenden Elemente des Klassischen und Romantischen zu höherer Einheit zusammen. Es ist die Einheit ihres einstigen gemeinsamen Ursprungs, die hier noch einmal erreicht wird. Eine der ganz großen Zeiten der deutschen Musik hat Erfüllung und Ende gefunden.

Bruckner, Biogr. v. A. Göllerich (3 Bde.), E. Decsey (M. Hesse), R. Haas (Athenaion), M. Auer, K. Grunsky, R. Wetz (Reclam). Über die Sinfonien: A. Halm, E. Schwebsch, Erinnerungen an B.: F. Klose. G. A. i. Ersch. Bruckner-Gesellschaft. — Brahms, Biogr. v. M. Kalbeck (4 Bde., M. Hesse), G. Ernest, W. Niemann, Müller-Blattau (Athenaion), R. v. Perger (Reclam). Erinnerungen an Br.: A. Dietrich, J. V. Widmann, R. v. d. Leyen, G. Jenner. Über das Schaffen: Spitta (Zur Musik), Kretzschmar (Ges. Aufs. I und Führer d. d. K.). Ges. Ausg. (Breitkopf).

Das deutsche Musikleben und das Erbe deutscher Musik

1852 erschienen in der Augsburger Allgemeinen Abendzeitung W. H. Riehls Briefe an einen Staatsmann über musikalische Erziehung. Der sie schrieb, war der bedeutendste Musikpolitiker dieser Zeit, damals Journalist, von 1853 ab Professor in München und Pressechef des bayrischen Königs. Der echte Staatsmann, so heißt es da, muß auch der echte Volksmann sein. Er darf sich nicht begnügen, den äußerlichen Mechanismus der Staatsverwaltung zu leiten, er muß zugleich das ganze Kulturleben des Volkes erfassen und zur Lösung der höchsten Aufgaben des Staates heranziehen. „Zu diesem Kulturleben gehört aber in der modernen Welt die Musik in so umfassendem Maße, daß ich mir einen ganz unmusikalischen Staatsmann gar nicht mehr als einen wirklichen Staatsmann vorstellen kann."

Musik im Leben des Volkes aber ist nicht in erster Linie die große Kunstmusik, die denkmalhaften Werke der großen Schaffenden, sie gedeiht vielmehr

in jenen Bezirken, in denen die Musik einfacher Ausdruck des Lebens, Freude des Alltags, geselliges Element ist. Auf diese Bereiche weist Riehl hin, und wir folgen ihm darin, um den Gesamtbereich der deutschen Musik zu umreißen und zu erkennen.

Die Wurzelkraft der deutschen Musik ist das Volkslied. Hier ist eine Musik ganz Eigentum des Volkes. Die dörfliche Instrumentalmusik mit ihren Märschen und Tänzen rechnen wir dazu. Noch lebt die Volksmusik im erhaltsamen Bauernstand; aber eine unverdaute städtische Modemusik scheint sie langsam auszuhöhlen und zu verdrängen. Wäre es nicht gut, bei den landwirtschaftlichen Volksfesten, bei denen man bis jetzt in der Regel nur Ochsen und Pferde krönt, auch einmal ein Wettsingen der Bauern anzusetzen? Der Preis soll nicht denen zufallen, die *am besten*, sondern die zugleich *das Beste* singen, „die echtesten, auf dem eigenen Boden gewachsenen Volkslieder".

Riehls Mahnruf zeigt, was zu entgleiten droht: das lebendige Volkslied. Eben hatten Gelehrte, die das Volk wirklich kannten, wie Uhland und Hoffmann von Fallersleben, schon mit ihrer Arbeit eingesetzt. Gerade in diesen Jahren sammelte Freiherr von Ditfurth in Franken die Volkslieder, um sie 1853 herauszugeben. Ludwig Erk ließ 1853–1856 die ersten Hefte seines „Deutschen Liederhorts" erscheinen; F. M. Böhme (gest. 1898) setzt die Arbeit nach Erks Tode in großen Ausgaben fort. Bis 1900 folgen Sammlungen fast in jeder deutschen Landschaft. – Aber immer sind Sammelzeiten ein Zeichen dafür, daß das Leben des Volksliedes gestört ist. So war's damals auch: Hinter der Freude des Findens und Sammelns tritt die Kernfrage nach der lebendigen Pflege zurück.

„Noch immer ist die Kirche die einzige höhere Kunstschule des gemeinen Mannes" beginnt Riehls Brief über Kirchenmusik. Er berichtet von der Dorfkirchenmusik in katholischen Landschaften. Die Instrumentalmessen aus Haydns und Mozarts Zeit vermitteln Kunsteindrücke von Jugend auf und allfesttäglich. Das deutsche Kirchenlied – so fügen wir hinzu – trägt in seinem alten Kernbestand ein gut Teil unserer ältesten Volksliedformen durch die Zeiten. Soll das verbannt werden aus der Kirche? – Und in der evangelischen Kirchenmusik? „Wir rühmen uns mit Recht des wiederauflebenden Eifers für das Studium der älteren Kirchenmusik, die mit guter Auswahl noch gar brauchbar wäre zur Erhöhung unseres protestantischen Gottesdienstes. Ins Konzert paßt sie nicht; in die Kirche darf sie nicht passen. So ist dieses neue Studium lediglich den Gelehrten gewonnen, ob es wohl auch den Gemeinden fruchtbar sein könnte."

Zerspaltenheit also auch hier. Dort wird eine kräftig volkstümliche Musikübung verdrängt durch eine Bewegung, die nur alte abgestorbene Formen der A-cappella-Musik als kirchlich gelten läßt. Hier läßt man die alte deutsche

Kirchenmusik eines Schütz, Eccard, Bach nicht in die Kirchen hinein, weil man fürchtet, sie könne der Bedeutung der Predigt Abbruch tun. So wirkt sich also unten aus, was oben voller Eifer gearbeitet wird. —

Von „geistlicher Gassenmusik" spricht Riehl weiter und meint damit das Abblasen von Volksliedern und Chorälen von den Türmen. Diese Bläsermusik war das Wahrzeichen der großen und kleinen Städte bis zu Bachs Zeit; man hat sie abgeschafft, weil kein Geld da sei. Es war aber dies „des gemeinen Mannes einzige Probe einer ernsten Musik *außerhalb* der Kirche", und gerade die kleineren Gemeinden mußten „dringend und eifersüchtig das bewahren, was sie vor den großen Städten von Natur voraus haben", ihren Turmchoral. Ein Zweites: bis in die neuere Zeit hinein sangen Schülerchöre (Kurrenden) auf den Straßen mehrstimmige Sätze. Es waren die armen Schüler, die auf diese Weise kleine Geldspenden sammelten. Der Brauch ist abgeschafft worden und wieder ein Mittel geschwunden, auf die musikalische Erziehung des Volkes zu wirken. „Sangen diese Chöre schlecht, dann hätte man sie verbessern, nicht aber abschaffen sollen", und wenn man nicht wollte, daß die armen Schüler allein vor den Häusern sängen, „dann mußte man die reichen noch dazustellen, nicht aber flugs den ganzen Brauch zerstören." —

Kurz nach 1830 hatte die Reorganisation der Militärmusik begonnen. Riehl muß sich zwanzig Jahre später dagegen wehren, daß liederliche französische und italienische Opernmelodien von da aus ins Volk getragen werden. Echte Militärmusik soll Volksmusik sein, sie soll sich eng den wirklichen Volksliedern anschließen; das gibt recht lustig und hell tönende, recht kriegerische Weisen. Auf dieser Grundlage mag dann auch gute deutsche Kunstmusik in zweckmäßiger Bearbeitung gespielt werden — wir wollen nicht verhehlen, daß Wagners Musik zu einem gut Teil durch die Militärkonzerte „populär" geworden ist. —

Bleibt noch die Unterhaltungsmusik und Tanzmusik. Aus der Volksmusik stammen die Ländler-Gebinde, die in einem unveränderlich feststehenden Rahmen eine kräftige Tanzweise an die andere reihen. Schubert hatte sie in seinen Tänzen (für Klavier) mit Mitteln der Kunstmusik vertieft und geschmeidigt. Sein Erbe lebt im Wiener Walzer, wie ihn Joseph Lanner (1801 – 1843, D.T.Ö. 33_2) und Johann Strauß der Vater (1804 – 1849, D.T.Ö. 35_2) schufen, kräftig weiter. Der volkstümliche Grundton und die handwerkliche Meisterschaft des Satzes eroberten den Walzern von Johann Strauß dem Sohn (1825 – 1899, D.T.Ö. 32_2) die ganze Welt. Die Weisen seines Meisterstücks, der Walzerfolge „An der schönen blauen Donau" (op. 317, 1867) aber wurden geradezu zu österreichischen Volksmelodien. Was nach ihm in dieser Gattung folgte, glitt oft ab in seichte Gefühligkeit oder alberne Mode-

hanſelei. Auch hier wurde ein wichtiges Bindeglied zwiſchen Kunſt- und Volksmuſik unaufhaltſam zerſtört.

Die Kluft zwiſchen beiden iſt nicht ſo groß, wie man damals behauptete. Wenn man aber jede Brücke gedankenlos abbrach, mußte die Kluft ſchließlich unüberſchreitbar werden. Eine der wichtigſten Brücken war die Hausmuſik. Gerade hier aber zeigt ſich der Verfall am deutlichſten. Die großen Meiſter von Haydn bis Brahms haben es nicht verſchmäht, die Muſik des deutſchen Hauſes zu bedenken. Aber wie ein ſchleichendes Gift fraßen die ſeelenloſen Modewerke vor allem in der Klaviermuſik ſich ein. Von den „brillanten Sachen" eines Herz und Hünten, gegen die Schumann ſchon kämpfte, kamen wir bis zum „Gebet einer Jungfrau" und den „Kloſterglocken". Aus der Hausmuſik wurde das Zerrbild der „Salonmuſik", deren Namensträger jene gute Stube iſt, wo die verſtaubten Sträuße ſtehen und alle Möbel Überzüge tragen, und die man nur betritt, wenn Beſuch kommt!

Wie echte deutſche Hausmuſik damals beſchaffen war, leſe man in Riehls Briefen. Da kommen denn auch die alten Meiſter wieder zu ihrem Recht, ſie werden zum Kern des Unterrichts werden müſſen an Stelle der geiſttötenden Spielerei der üblichen Unterrichtswerke und Spielſtücke. Am Muſikunterricht mußte die Erneuerung anſetzen!

Hier lenken wir wieder ganz in die geſchichtliche Darſtellung zurück. In dem gleichen Jahre 1841, da das muſikaliſche Autorenrecht in Deutſchland durch Bundesratsbeſchluß geſchützt wird, beginnt in England John Hullah mit ſeiner Reform des Schulgeſanges. Aus ſeinem Bericht über den deutſchen Schulgeſang, den H. Kretzſchmar 1881 veröffentlicht, erfahren wir, daß die fruchtbaren Anregungen Peſtalozzis und ſeiner deutſchen Schüler längſt unwirkſam geworden ſind. In höheren Lehranſtalten wird oft nur nach dem Gehör geſungen, in Volksſchulen wird mehr geſchrien als geſungen, die Zuſtände an den Lehrerſeminaren ſind kläglich! Was vermochten einzelne, wie Erk oder Henſchel, gegen die allgemeine Trägheit. Erſt nach der Jahrhundertwende kann Kretzſchmars Reformarbeit beginnen.

Entſeelt und mechaniſiert iſt die Ausbildung der Liebhaber in der Muſik. Das alte einträchtige Zuſammenwirken der Berufsmuſiker und Laien iſt am Ende der Goethezeit zerſtört. Die immer ſtärker anwachſende Herrſchaft des Klaviers vereinſamt den Muſizierenden zuſehends. Als Erſatz übernimmt er vom Konzert das Trugbild des Vorſpielens, der techniſchen Höchſtleiſtung. So wird der private Muſikunterricht nun zur einſeitigen manuellen Ausbildung in Hand- und Fingerarbeit; die Auswahl der Kompoſitionen iſt entſprechend. Von der Muſik ſelbſt, ihren Aufbauelementen, ihrem Formweſen, ihrem Inhalt iſt nicht die Rede. Das muß ein anderer, der Theorielehrer, bewältigen.

Diese Zerspaltung der einheitlichen Musik in Fächer war eine unerwünschte Folge der Fachausbildung der Musiker auf den Konservatorien. Ihre Errichtung sollte den Stand des Fachmusikers heben. 1843 wurde das Leipziger Konservatorium, 1846 die Münchener Akademie (als Kgl. Musikschule), 1850 das älteste Berliner (jetzt Städtische) Konservatorium und das Kölner Konservatorium, 1869 die Hochschule für Musik in Berlin begründet. 1875 folgen Würzburg, 1878 Frankfurt. Die Fachausbildung für alle Gebiete kommt zu hoher Blüte; diese Unterrichtsanstalten haben alle großen Berufsmusiker der Zeit ausgebildet. Der Zusammenhang mit Hausmusik und Volksmusik aber war und blieb verloren.

Die einzige Verbindung zwischen Berufsmusiker und Laien, die letzte große Gemeinschaftsform des Jahrhunderts, waren die musikalischen Vereine. Die Oratorienvereine trugen in großen und kleinen Städten nach wie vor die Musikkultur des Bürgertums. Mit Bachs und Händels, mit Haydns Werken waren die Kernstücke ihrer Arbeit gegeben, das Staatliche Institut für Kirchenmusik in Berlin bildete den Stamm der tüchtigen Chorleiter heran. — Konzert und Musikfest waren die Formen, mit denen die Chorvereine ins öffentliche Musikleben eintraten und immer aufs neue gemeinschaftsbildend wirkten. Der einzige Mangel dieser letzten großen bürgerlichen Musikbewegung war, daß die meisten Werke der eigenen Zeit (von Schneiders Musikfestoratorien über Mendelssohns Bildungswerke zu Rubinsteins „biblischen Opern"; im weltlichen Oratorium von Bruch bis Fr. E. Koch) einen guten mittleren Stand nicht überragten. Erst Brahms' „Deutsches Requiem", als Gattung und Werk einmalig, ging in den ewigen Vorrat deutscher Chormusik ein.

Im Männerchorwesen war die Lage nicht anders. Dem gewaltigen äußeren Anwachsen entsprach nicht die Menge und der Gehalt der Kompositionen. Aber es fanden sich doch auch tüchtige Musiker, die den Vorrat mit kleineren und größeren Formen (vom Liedsatz bis zum Oratorium) mehrten; auch die großen Meister bedachten die Gattung. Wohl blieb ein Zwiespalt zwischen der geselligen Art des Männergesanges und dem Drängen der Vereine, Konzerte zu geben und in die Öffentlichkeit zu treten. Aber die großen Musikfeste und vor allem die Gründung des Deutschen Sängerbundes (1862, 1. deutsches Sängerfest 1865) waren von nicht zu unterschätzender politischer Bedeutung für die Einigung Deutschlands. —

Eine letzte Form des Gemeinschaftsmusizierens sind die Dilettanten-Musikvereine. Sie nahmen Sinn und Zweck der alten Übungsorchester noch einmal auf. Aber auch hier wirkt die Form des Konzerts, das Streben, es den Sinfoniekonzerten der Berufsmusiker gleichzutun, verfälschend herein. Neuer Spielstoff wird kaum geschaffen — so bleibt ihr keineswegs geringes Verdienst einzig die Erhaltung des gemeinschaftlichen Musizierens. Anderer Art

sind die gegen Ende des Jahrhunderts neu erstehenden Collegia musica an den Universitäten. Sie dienen ausdrücklich der Pflege und Wiederbelebung älterer Musik, das Ziel des Konzerts wird nicht erstrebt. So dauern sie in eine neue Zeit hinein.

In Verbindung mit der Chormusikpflege jener Zeit hat die deutsche Musikwissenschaft ihre ersten großen Leistungen vollbracht. Als es galt, die Werke Bachs wieder herauszugeben, vereinigten sich Wissenschaftler und Fachmusiker zu einträchtiger Zusammenarbeit. Die große Ausgabe wurde 1894 beendet. Ein einziger Mann brachte zur gleichen Zeit die große hundertbändige Gesamtausgabe Händels zustande und druckte sie in eigener Druckerei: Friedrich Chrysander. Er war auch der erste, der Denkmäler alter Musik herausgab, die Vorboten der Denkmäler deutscher Tonkunst, die 1892 begannen (1. Band: Scheidts „Tabulatura nova") und 1900 unter R. v. Liliencron zielbewußt fortgesetzt wurde. Riehls Anregungen wirken bei ihm wie bei Adolf Sandberger, dem Schöpfer und Betreuer der „Bayrischen Denkmäler" nach.

Seit 1850 beginnen die ersten großen Biographien zu erscheinen: Otto Jahns Mozart (1856), Chrysanders Händel (1858 ff.), Spittas Bach (1873 – 1880). H. Kretzschmar (1848 – 1924), der große Erneuerer der Musikpflege und H. Riemann (1849 – 1919), der dem Musikverstehen und der musikalischen Handwerkslehre neue Wege wies, führen die Musikwissenschaft über die Jahrhundertwende hinaus zu weittragender Bedeutung. Sie hielten die Verbindung mit dem Leben!

Wie das öffentliche Musikleben einer Stadt kurz nach 1830 neugeordnet wird, hat E. Preußner an dem Beispiel der Stadt Lübeck erschöpfend dargestellt. Das Wichtigste ist zunächst die zentrale Zusammenfassung aller musikalischen Aufgaben der Stadt in der Hand eines städtischen Musikdirektors. Ihm werden die Orchesterkonzerte und das Chorwesen anvertraut (da der Betreffende Organist an St. Marien ist, leitet er auch die Kirchenmusikpflege). Die Orchesterfrage ist zunächst noch auf der Grundlage der alten Stadtmusik gelöst. Ein „städtisches Orchester" (zunächst als Genossenschaft) kommt erst nach der alle alten Bindungen des beamteten Musikertums sprengenden Erweiterung der Gewerbefreiheit (1869). In vielen Städten aber kam es bis ins 20. Jahrhundert nicht zur Bildung eines städtischen Orchesters; das Theater- oder Opernorchester versah die Aufgabe, unter dem musikalischen Leiter der Oper oder einem besonderen städtischen Musikdirektor. Meist ist es auch hier eine „Konzertgesellschaft" aus Bürgern, die das Unternehmen der „Sinfoniekonzerte" trägt und finanziert. — Anders war es in allen Residenzen. Hoftheater und Hofkapelle nebst ihrem Leiter waren hier die festen Träger der Musikkultur. Die großen Dirigentenpersönlichkeiten wie

z. B. Hans von Bülow, der Dirigent der Meininger Hofkapelle, entstammen solcher Tradition.

Die Sinfoniekonzerte sind die Mittelpunktsform; eine feste Grundgestalt des Programms hat sich herausgebildet: zwischen den reinen Instrumentalwerken (Ouvertüren, Sinfonien) tritt ein Solist auf, der Vokalwerke mit Orchester oder ein Konzert mit Orchester vorträgt. — In zwei Punkten kündigt sich Verflachung und Verfall dieser Form an. Seit Beethovens und Schuberts Tod sind neue Originalwerke der sinfonischen Gattung selten geworden. Man begnügt sich mit der Wiederholung der altbekannten Hauptwerke. Der Schwerpunkt verschiebt sich immer mehr vom Werk auf die Art der Wiedergabe. Der Dirigent tritt in den Vordergrund; die Person des Solisten wird von entscheidender Bedeutung. —

Das Publikum, der wahren Hingabe an das Kunstwerk völlig entfremdet, verlangte fortwährend nach neuen Steigerungen. Es trat selbständig, bestimmend hervor, gefiel sich in der Rolle des Richters. — Hier, in diesem völlig unschöpferischen Bereich, schaltete sich ein Zwischenträger ein, der durch das Gewicht seines Fachurteils bestimmend auf die Publikumsmeinung wirken konnte: der Kritiker. Ein neuer Beruf war entstanden. Große Persönlichkeiten, wie Weber oder Schumann, hatten gezeigt, wie förderlich eine echte Werkkritik sein konnte. Und ein gut Teil der deutschen Kritiker folgten ihrem Beispiel. Zersetzend aber wirkten besonders die Fremdrassigen, denen das Gefühl für eine große schöpferische Leistung abging und die einzig unter persönlichen Gesichtspunkten urteilten. Hier bilden sich jene Parteiungen, die so unheimlich ins Musikleben des 19. Jahrhunderts wirkten, weil sie den wenigen großen neuen Werken den Weg verlegten. Die gehässigen Angriffe gegen Wagners Persönlichkeit und Werk sind bekannt. Aber auch Bruckner mußte es sich gefallen lassen, daß Hanslick seine geniale siebente Sinfonie den „wüsten Traum eines durch zwanzig Tristanproben überreizten Orchestermusikers nannte". Der Widerhall auf diese Schmähung durch einen Artfremden ist entsprechend; Hugo Wolf schreibt bissig und überspitzt im Wiener Salonblatt: „Auch eine minder bedeutende Sinfonie von Bruckner als die in E-Dur ist immer noch ein Chimborasso gegen die Maulwurfshügel der Brahmsschen Sinfonien." —

Eine zweite Einbruchsstelle artfremder Elemente ist die Veranstaltung von Konzerten selbst. Das Sinfoniekonzert als reine kapitalistische Wirtschaftsform wird zumal in Großstädten wie Berlin und Hamburg seit 1881 von einem Unternehmer getragen. Willen zu deutscher Kultur darf man von ihm (anders als bei den Fürsten oder bei den bürgerlichen Kennern) nicht erwarten. Sein Einfluß wirkt in die Programme, in die Besetzung, in die Kritik. Aber die Zeit war, trotz Wagners schneidigem Angriff, noch nicht reif, um die verheerenden Wirkungen des „Judentums in der Musik" recht

zu erkennen. Die gleichen Mächte haben auch in das Virtuosenkonzert, das in der Höhe der Leistung und der Wirkung des Persönlichen (z. B. bei Clara Schumann und Brahms) entscheidende Kulturkraft hatte, den Keim der Veräußerlichung eingesenkt. Das Publikum ging nur allzu willig mit. Selbst die Kammermusik, die doch völlig auf gemeinschaftliches Spielen und Hören im gleichgestimmten Kreis gestellt war, zog in den Konzertsaal ein. Die gewaltige Ernüchterung, ja Kammermusikfeindschaft unserer Gegenwart ist die letzte gefährlichste Folge.

Die Lage der Operntheater ist durch Wagners Kampfschriften genugsam bekannt. Es hatte sich nichts geändert seit Webers und Lortzings Tagen. An den Hoftheatern war, von wenig Ausnahmen abgesehn, ein keineswegs künstlerisch gesinnter und gebildeter Hofmann verantwortlicher Intendant. Bei den Stadttheatern waren meist gewiegte und gewitzte Theatermenschen die Leiter, die kein höheres Kunstziel kannten. Wieder ist das Publikum und der Kritiker entscheidende Macht. Was niederzieht, den Schlendrian und die Überschätzung der Augenblickswirkung, durchschauen sie nicht, weil sie selber mitschuldig sind. So ist weder der unmittelbare schöpferische Drang des Volkes mitgestaltend noch ein reines und bewußtes Kunstwollen. Eine Erneuerung erscheint unmöglich. Wagner schafft für seine Musikdramen sich darum sein eigenes Theater und eine eigene Hörgemeinde; Riehl verzweifelt an der Zukunft der Oper als Gattung. Und doch war 1875 Bizets „Carmen" in Paris — durchgefallen; jenes Werk, das dann von Deutschland aus seinen Siegeszug antrat und noch einmal (vgl. Nietzsches Randglossen) die Berechtigung der Gattung erhärtete. In Italien hatte Wagners Zeitgenosse, Giuseppe Verdi, 1871 seine „Aida", das Gipfelwerk der italienischen Oper geschrieben. Beiden hatte Deutschland auf dem Gebiet der Oper nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen.

Denn unter dem übermächtigen Eindruck des Wagnerschen Musikdramas schien das Opernschaffen wie gelähmt zu sein. Brahms' fruchtloses Bemühen um eine Oper ist bekannt. Die Märchenoper, die ihm vorschwebte, wurde in Engelbert Humperdincks „Hänsel und Gretel" (1893) Wirklichkeit. Auf dem Gebiet der heiteren Oper war einzig Hermann Götz' „Der Widerspenstigen Zähmung" (1874, das ausgezeichnete Textbuch stammt von Brahms' Freund J. V. Widmann) ein dauernder Erfolg beschieden. — Um so kräftiger aber setzte jetzt die leichtere Schwestergattung der Oper, die Operette, ein. Wir haben die Entwicklung des Wiener Singspiels bis zu Nestroy und Raimund bereits beschrieben. Auf ihre Werke folgte in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts der Einbruch der französischen Operetten Offenbachs, zersetzend in ihrer spöttisch-parodistischen Grundhaltung. Doch im gleichen Jahrzehnt beginnt in Franz v. Suppés Werken („Die schöne Galathee" 1865, „Leichte Kavallerie" 1866) sich das bodenständig Wienerische wieder durchzu-

ſetzen. Seinen endgültigen Sieg über das Ausländiſche und Artfremde bedeutet Johann Strauß' d. J. „Fledermaus" (1874), in der ein gutes Stück Zeit- und Geſellſchaftskritik ſteckt. Schlag auf Schlag folgen nun ſeine andern Meiſterwerke bis zum „Zigeunerbaron" (1885). Ihnen geſellen ſich noch Karl Millöckers „Bettelſtudent" (1882) und Suppés „Boccaccio" (1879) ebenbürtig zu. Der Dichter der meiſten Textbücher, ſelbſt achtbarer Operettenkomponiſt, war Richard Genée. — Nach 1885 folgt noch eine Nachblüte der Wiener Operette bis zur Jahrhundertwende, aus der Karl Zellers „Vogelhändler" und Richard Heubergers „Opernball" bis heute geblieben ſind. E. M. Ziehrer, Strauß' Nachfolger als Hofballmuſikdirektor und letzter Vertreter der Wieneriſchen Tanzmuſik, ſchuf in den „Landſtreichern" (1900) den freundlichen Ausklang.

Die natürlichen Ordnungen und Geſetze des Lebens der Kunſtmuſik waren zerſtört, ſie ſelbſt dadurch heimatlos geworden. Die Muſiker, die in dieſe Zeit hineingeboren wurden, hatten den ſchwerſten Stand. Es iſt die Altersfolge derer um 1860, Richard Strauß (geb. 1864), Hans Pfitzner (geb. 1869), Max Reger (1873–1916) ihre Hauptvertreter. Vorgeſchichtet iſt Hugo Wolf (1860–1893).

Hugo Wolf hat die Unraſt der Jugendentwicklung und die Unſtete des Lernens und Arbeitens mit ſeinem großen Vorbild Wagner gemeinſam. Kein Beruf kann ihn halten, nicht der des Kapellmeiſters noch der des Kritikers. Urplötzlich, ausbruchartig, ſetzt der „Anfall" des Schaffens ein: 1888 entſtehen in wenigen Wochen 43 Mörike-Lieder, gleichzeitig und kurz darauf die Eichendorff-Lieder; vierzehn Tage ſpäter beginnt er mit den Goethe-Liedern, in $3^1/_2$ Monaten ſind 51 davon geſchrieben. Dann folgen Wochen und Monate unfruchtbarer Gedrücktheit, endlich 1889/90 das ſpaniſche Liederbuch (Geibel). Nach Erſchöpfung, Niedergeſchlagenheit und läſtiger Brotarbeit beſchert ihm der Winter 1891/92 das „Italieniſche Liederbuch". Jahrelangem Schweigen, Reiſen, Dahindämmern folgt plötzlich 1895 die Liedoper „Der Corregidor"; eine kurze Zeit der Ruhe, des Glücks und der Anerkennung vermag den Zuſammenbruch nur einen Augenblick aufzuhalten. Kurz nach der Entſtehung der überreifen, ernſten „Michelangelo-Lieder" bricht der Wahnſinn aus. Geiſt und Körper ſind völlig ausgebrannt von der Glut des Schaffens.

Das Lied iſt Sinn und Ziel ſeines Schaffens, ſo eigenartig und kühn auch die ſinfoniſche Dichtung „Penthesilea", das Streichquartett D-Moll und die liebliche „Italieniſche Serenade" ſein mögen. Noch einmal macht ſich, wie zu Anfang der Goethezeit, ein Komponiſt zum Diener der Dichtung. Aber die Kunſtmittel ſtammen jetzt aus dem Bereich Wagners. Aus dem Leſen des Gedichtes, wie einſt bei Gluck, formt ſich ihm die melodiſche Linie

der Singstimme. Sie tönt Rhythmus und Klang der Dichtersprache nach, wie Wagners Melodie. Die Gefühlsuntergründe, Stimmung, Farbe gibt das Klavier, eine Sinfonie für sich wie Wagners allgegenwärtiges Orchester und doch jeder Feinheit des Wortes und Ausdrucks aufs genauste folgend.

Unbeschreiblich reif sind die Ausdrucksmittel seiner Musik, kein Lied ist darin dem andern gleich. Er trifft die köstliche Naivität der „Morgenreise" von Mörike ebensogut wie die Schwermut des „Verlassenen Mägdleins". Man möchte glauben, daß Schubert den tiefsten Klageton der Mignon- und Harfnergesänge bereits ausgeschöpft habe und steht verwundert vor Hugo Wolfs Vertonungen, die neue Tiefen offenbaren. Gleich daneben hat er die dem Geselligen sich entwindende Gedankenlyrik des „Westöstlichen Diwan" in Musik gezwungen und für die überweltlich-heitere Stimmung von „Anakreons Grab" den rechten Ton gefunden (Nachspiel). Und gibt es größere Gegensätze als die südliche Heiterkeit der Lieder aus dem italienischen und spanischen Liederbuch und die nordisch-düsteren Seelengemälde der Michelangelo-Lieder?

Gustav Mahler steht in dieser Altersfolge gegen Hugo Wolf wie einst Mendelssohn gegen Schumann: der artfremde, in allen Sätteln gerechte Musiker gegen den bestimmte Gattungen rein erfüllenden, zutiefst deutschen Meister. Mahler hat um diese seine Art gewußt, daher die seltsame Sehnsucht nach dem für ihn doch Unerreichbaren: nach der Höhe deutscher Sinfonik als dem verpflichtenden Ausdruck deutschen Kulturwillens und nach der Kernkraft dieser Musik, dem deutschen Volkslied. Sehr zu Unrecht hat ihn eine artfremde Presse verhimmelt, ja sogar versucht, ihn zu einem zweiten Beethoven zu stempeln. Eine kurze Zeit der Besinnung genügte — nun ist sein Schaffen in die Vergessenheit versunken.

Hugo Wolfs Lebenswerk ist nur ein schöner Sonderfall der deutschen Musik. Die eigentliche Prägung geben dieser Altersfolge erst die drei Meister, die wir oben nannten: Strauß, Pfitzner und Reger. Sie haben ein letztes Mal den Erbreichtum der deutschen klassisch-romantischen Musik gemehrt; so führen sie die deutsche Tonkunst unzerstört und ungemindert aus dem 19. ins 20. Jahrhundert hinein. Ihr Schaffen ist so verschieden, wie ihr Menschentum.

Max Reger starb schon 1916. Sein Werk ist bereits Geschichte geworden. Er ist ein Schullehrerssohn aus dem bayrischen Dorf Brand im Fichtelgebirge. Daher kam ihm die Zähigkeit und der Lerneifer, mit der er bei Hugo Riemann erst in Sondershausen, dann in Wiesbaden die großen Meister verstehen und nacharbeiten lernt. Daher auch der Wille und die Begabung des Lehrens, die ihm Beruf wird und ihn eine Schule tüchtiger Musiker bilden läßt. Daher auch die enge Verbindung mit der Orgel, die ihm den treusten Freund, Karl Straube, gewinnt und den ersten Ruhm verschafft. Die nächste Station ist München und die Akademie. Von Partei-

ungen vertrieben, wählt er Leipzig und wirkt dort als Lehrer am Konservatorium.

Bis op. 100 ist sein Schaffen gediehen: Orgelwerke, Lieder, Kammermusik, Klaviermusik, Chöre. Erstaunlich und neuartig ist die gewaltige Spannweite: neben den riesigen Orgelwerken kleine Gebrauchsstücke, neben Werken für zwei Klaviere zu vier Händen, die das Klavier zum Orchester aufhöhen, die einfache Hausmusik der Sonatinen und der Stücke „Aus meinem Tagebuch"; neben versponnener und vergrübelter, auf Brahms weiterbauender Kammermusik die leichte Flötenserenade, die Traditionen der Frühklassik zu erneuern scheint. Das op. 100 aber sind die Hiller-Variationen für Orchester. — Von 1911—1913 kann er an der Spitze der Meininger Hofkapelle seine Orchestererfahrung vertiefen; die reifste Frucht sind die Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart (op. 132), der Höhepunkt des Chorschaffens: Eichendorffs „Einsiedler" und Hebbels „Requiem" op. 144. Kleine Choralvorspiele (op. 135a), kleine Klavierstücke (op. 143), eine zweite Flötenserenade (op. 141a) und die für seine Harmonik so bezeichnenden zwölf geistlichen Lieder (op. 137) stehen im Umkreis dieser großen Konzertwerke. Noch einmal sehen wir die Pole dieses Schaffens: einfachste Gebrauchsmusik und schwerste Kunstmusik. — Nach einem ernsten Zusammenbruch Anfang 1914 war Reger Frühjahr 1915 nach Jena übergesiedelt. Jene letzten Kleinwerke sind Zeugnisse des „freien Jenaer Stils". Mitten aus reichem Schaffen riß ihn der Tod hinweg.

In großen und kleinen Werken bleibt eines das bezeichnendste Merkmal seiner Setzweise: er hat der Musik die alten Kräfte der Stimmigkeit und die kontrapunktischen Formen wiedergegeben, aber auf der Grundlage der unendlich verfeinerten romantischen Harmonik, die er damit aufs neue bereichert und geklärt hat.

Wo aber diese Harmonik als Selbstwert, rein um der Farbigkeit willen gesucht wird, die Rückverankerung in die formbildenden Kräfte der Tradition fehlt — da ist sie ein Zeichen der Verarmung und des Erlahmens der rein musikalischen Kräfte. Nun wird Anregung und Stützung durch ein Programm oder einen Bühnenvorgang nötig; das literarisch-gedankliche Element bahnt den Weg des Verstehens. Hier steht Richard Strauß. In seiner Münchener Werdezeit erleben wir ihn zunächst als absoluten Musiker mit Werken einer matten Spätklassik. Als ihn dann Bülow 1885 als Hofkapellmeister nach Meiningen zieht, wird er durch Alexander Ritter ganz der „neudeutschen" Richtung gewonnen. Nach Liszts Vorbild entstehen „Sinfonische Dichtungen", als erstes bekenntnishaftes Werk die sinfonische Fantasie „Aus Italien". Unter den folgenden ist die Lebenskraft der gedanklich am stärksten belasteten gering; geblieben sind jene, in denen rein musikalische Kräfte dem Programm die Waage hielten: die riesige Fantasiesonate

des „Don Juan", das Rondo „Till Eulenspiegels lustige Streiche", die fantastischen Variationen des „Don Quichote".

Gleiches gilt von den Bühnenwerken. Die „Salome", in der ein Wortdrama mit Haut und Haaren komponiert ist, ist Musik „von außen". In der „Elektra" sind die Anregungen des Textes (von Hofmannsthal) bis auf das letzte Mark ausgesogen, eine sinfonische Dichtung, deren Programm auf der Bühne sichtbar wird. Dann aber folgt der „Rosenkavalier". Dies Werk ist wohl der echteste Strauß, unmittelbarer Ausdruck des weltmännischen Musikers, den steiler Aufstieg über Weimar und München nach Berlin und endlich nach Wien führt, des Komponisten einer Spätzeit, die in allen Stilen musizieren kann. Hier und auch in der „Ariadne" ist das spielend freie Verfügen über alle Mittel und Stile dem Werk aufs feinste angemessen und erzeugt reinen Gleichklang. — Eine spätere Zeit erst wird feststellen können, was von Richard Straußens Opernwerken und denen, die in der gleichen Altersfolge diese Gattung pflegten, bleiben wird. Der Deutscheste in Haltung und Wollen war Max von Schillings (Biogr. v. W. Raupp 1935); und doch war eine „veristische" Oper („Mona Lisa" 1915) sein größter Erfolg, den nur Eugen d'Alberts „Tiefland" (1903) übertraf. Denn noch einmal hatte in den „Wirklichkeitsopern" Mascagnis, Leoncavallos und Puccinis italienischer Einfluß nach Deutschland hereingewirkt. — Aus der unmittelbar folgenden Zwischengeneration der um 1875 Geborenen haben Paul Gräner (geb. 1872, „Don Juans letztes Abenteuer" 1914), Ermanno Wolf-Ferrari (geb. 1876) und Julius Weismann (geb. 1879, hervorragend auch als Klavier-, Kammermusik- und Orchesterkomponist) die Gattung „Oper" um musterhafte Werke bereichert. Auf dem Gebiet der ernsten und heiteren Volksoper haben sich Werke von Wilhelm Kienzl (geb. 1857) und Siegfried Wagner (geb. 1869) am längsten behauptet.

Es ist wie ein Wunder der Geschichte, daß am Ende dieser ganzen Zeit ein Meister da ist, in dem ihr Edelstes noch einmal rein auflebt: Hans Pfitzner. Er ist der einzige, der es verdient, in einer Linie mit Weber, Schumann und Wagner genannt zu werden. Er ist Musiker, Dichter, Denker wie sie, als Dirigent der Meister werkgetreuer Wiedergabe und ihr leidenschaftlichster Verfechter. Als Schaffender mit den ersten Werken gleich unbegreiflich fertig, keinem vergleichbar, gleich er selbst. Die Lieder sind die letzte große musikalische Erfüllung der Dichtung der Goethezeit: Goethe (Mailied), Bürger, Eichendorff (Im Herbst); aus der Folgezeit sind Hebbel (Ich und Du), Liliencron (Sehnsucht), C. F. Meyer, Gottfried Keller ihm besonders nah. Die Kammermusik (Klaviertrio, 2 Streichquartette, Klavierquintett, Violinsonate) ist nicht nur dort stark, wo das Klavier — in einer Pfitzner eigentümlichen Setzweise — sie trägt, sondern auch im rein Vierstimmigen, dem eigentlichen Kern der Musik.

Hier zeigt es sich, daß Pfitzner wirklich Musiker aus Begnadung ist; die Kraft der Musik wirkt in ihm. So verdanken wir ihm die schönsten Worte über Schaffen und Schöpfertum. Das befähigte ihn zugleich, den einzig möglichen Schritt über Wagner hinaus zu tun: die Stärkung des „Absolut-Musikalischen" ohne Schwächung des Dramatischen. „Der arme Heinrich", „Die Rose vom Liebesgarten" sind nicht Werke eines Nachfahren Wagners, sondern eines Ebenbürtigen. Die musikalische Legende „Palestrina", die in geschichtlichem Gewande vom Geheimnis des Schöpferischen im Künstler und der Störrigkeit der Zeit handelt, ist ein unverlierbares Stück echter deutscher Musikkultur. Mit Recht nannte der Meister seine große Liedkantate nach Texten Eichendorffs „Von deutscher Seele". — Diesen inneren Ring der Kernwerke umrundet ein äußerer, dem wir aus der Frühzeit die Schauspielmusiken (zu Ibsens „Fest auf Solhaug", zu Kleists „Käthchen von Heilbronn") zurechnen, aus der Spätzeit die Kantate „Das dunkle Reich", die tiefsinnige Oper „Das Herz" und die Konzerte für Klavier, Violine, Violoncello mit Orchester. Die drei Bände der „Gesammelten Schriften" sind neben denen Schumanns und Wagners unser bleibendes Eigentum; man wird erst aus geschichtlichem Abstand die entscheidende Bedeutung seiner Zeitkritik (u. a. gegen das Judentum) würdigen können. Als Musiker und schöpferische Persönlichkeit stellen wir ihn heute schon in die Reihe der großen Meister. Aus dem Dasein seiner Werke schöpfen wir Mut für die Gegenwart und Zukunft der deutschen Musik.

W. H. Riehl, Musik im Leben des Volkes; K. Storck, Musikpolitik; Moser, G. d. dt. Mus. II$_2$. — H. Wolf, Biogr. v. E. Decsey, E. Newman, E. Schmitz, K. Grunsky. — R. Strauß, Biogr. v. M. Steinitzer, R. C. Muschler, H. W. v. Waltershausen, Fr. Gysi. — H. Pfitzner, Biogr. v. W. Abendroth, E. Kroll, W. Lütge, A. Seidl, W. Riezler, R. Louis, J. Müller-Blattau. Ges. Schriften (3 Bde.). — W. Abendroth, Musik a. d. Zeitwende (Bruckner u. Pf.). — M. Reger, Biogr. v. K. Hasse, M. Lindner, H. M. Poppen, H. Unger, F. Stein (i. Ersch.). Über die Harmonik: H. Grabner.

Von Gegenwart und Zukunft der deutschen Musik

In dem ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende erreichte die gespannte Lage der deutschen Musik ihren Höhepunkt. Mahnende Stimmen wurden laut, die auf Notstände hinwiesen und den Weg zur Beseitigung zeigten. 1903 erschienen H. Kretzschmars „Musikalische Zeitfragen", 1905 Karl Storcks „Geschichte der Musik", der seine Aufsätze zur Musikpolitik (gesammelt 1911) folgten. In ihnen sind die Gedankengänge W. H. Riehls wieder aufgenommen.

Deutschland leidet an einer Überkultur der Musik. Die ungeheure Erbschaft großer Kunst lastet stärker denn je auf den schwachen Nachfahren. Große Formen waren einst berechtigt durch großen, für alle verbindlichen Inhalt. Nun aber waren sie und mit ihnen der ungeheure Aufwand der Orchestermittel fast zur Alltagssprache geworden. Die Inhalte waren nicht mehr erlebt, nur noch angeeignet. Zur Darstellung eines bescheidenen Empfindungsgehalts aber fehlte das Gefühl für die entsprechende schlichte Form. Der Niedergang des Liedes war die bezeichnendste Folge. Denn die Maßstäbe der Beurteilung wurden einer selbstherrlich gewordenen, dem Leben entfremdeten Musik entnommen; vergessen war, daß die Beziehung der Musik zum Leben des Volkes der einzig rechte Maßstab war.

So versäumten unsere Komponisten die Pflege des „Mittellandes", wie es Storck nennt: der Hausmusik, der geselligen Musik, der Unterhaltungsmusik. Hier nisteten sich die fremdrassigen Spekulanten ein und boten für gutes Geld schlechte Ware: aufgeputzte Salonmusik, kitschige Unterhaltungsmusik, gemeine Schlager. — Am Theater aber herrschte, da nur ganz selten einem Komponisten eine gute volkstümliche Spieloper gelang, die Operette. Daß auch hier Erfindung und Können entscheidend sind, sehen wir an dem berechtigten Erfolg der Werke von Paul Lincke, Franz Lehár und Eduard Künnecke. Im übrigen zeugten meist platte, nach der Schablone gearbeitete Werke, die mit der Mode kamen und vergingen, von dem unaufhaltsamen Niedergang auch dieser Gattung.

Gegen diese aufgeblähte, unwahre und volksfremde Musikzivilisation trat die Jugend zum Kampf an. Sie suchte das Einfache und Ursprüngliche und fand es im Volkslied. Aber im Lied fand sie zugleich das Volk, sein wahres Wesen und seinen rechten Ausdruck. So wird das Leben dieser Jugendbewegung ein Leben im Volkslied — im alten Volkslied, weil nur dies nach Grundstoff und Haltung wirklich volksecht war. 1909 erschien der „Zupfgeigenhansl", von Hans Breuer herausgegeben, der den ersten Ertrag dieser neuen Volksliedpflege sammelte. Aber seine Altersfolge verblutete zum großen Teil im Weltkrieg — ein unersetzlicher Verlust!

Die „musikalische Jugendbewegung", die sich nach dem Weltkrieg um Fritz Jöde scharte, führte die Arbeit wohl tatkräftig weiter. Aber die Zeit war anders geworden; die politische Zerrissenheit wirkte unheilvoll und zersetzend. Immerhin begann sich das „Mittelland" der Musik langsam wieder zu füllen, aus dem Erbe der alten Musik. Der mehrstimmige Liedsatz des 16. und 17. Jahrhunderts stieg auf in das gesellige Musizieren. Die alte mehrstimmige Spielmusik, die geselligen Kantaten boten dieser Jugend den Musizierstoff, den ihr Form und Vorrat des öffentlichen Musiklebens nicht geben konnte. Unter Führung August Halms begann gleichzeitig die Schulung zu neuem Verstehen der großen Meister: Bach, Beethoven, Bruckner. In

der Schule setzte dank der Bestrebungen Kretzschmars die Pflege der Musik und des Volkslieds mit neuem Schwunge ein.

Und doch wäre all dies dem Zugriff des Systemstaates und seiner „Musikpolitik" schutzlos verfallen, wäre nicht aus dem Grenzdeutschtum der neue Einschlag gekommen, der nottat: die Besinnung auf das Volk. Das war Walther Hensels und seines „Finkensteiner Bundes" geschichtliche Sendung. — Ohne Erneuerung des Volkes keine Erneuerung der Musik! Der Sehnsucht der Besten gab Leibls „Weihelied" zu Hensels altkräftiger Weise den rechten Ausdruck: „Wir heben unsre Hände aus tiefster bittrer Not: Herr Gott den Führer sende ..."

Die Erfüllung kam. Die nationalsozialistische Revolution führte eine neue Volksliedzeit herauf. Das Dritte Reich ist nicht nur erkämpft, sondern auch ersungen worden. Das Horst-Wessel-Lied, das Kampflied „Volk ans Gewehr" sind inzwischen in den ewigen Besitz des deutschen Volkes eingegangen. So wurde das Wurzelreich unserer deutschen Musik mit neuem kräftigem Leben erfüllt. Und immer noch entstehen in der jungen Mannschaft neue Lieder, die bald vom Volk aufgenommen sein werden: „Heilig Vaterland", „Die Welt gehört den Führenden", „Erde schafft das Neue" u. a. m.

Von da aus steigen neue Kräfte und Säfte in die übrigen Lebensgebiete unserer Tonkunst auf. Die alten Formen des „Mittelreichs" füllen sich mit dem Grundstoff des neuen Liedes. Neue Chorlieder, neue Spielmusiken und neue Kantaten entstehen und werden musiziert. Nicht irgendwo und irgendwann — sondern zu dem Lebensanlaß, der sie hervorrief: zur Feier des 9. November, zum 1. Mai, zum Erntedankfest. So hat diese Musik ihren rechten Ort in den Lebensordnungen des deutschen Volkes wiedererhalten. Sie ist nicht mehr heimatlos, wie die Kunstmusik der Verfallszeit. Das Wort Gelegenheitsmusik, einst Ehrentitel volksnaher, handwerklich tüchtiger deutscher Werke, dann vom Nur-Künstler geächtet und verspottet, hat neuen Sinn bekommen.

Wir haben die Familie neu als die Keimzelle unserer völkischen Kultur erkannt. Der lebendigste Ausdruck des deutschen Hauses aber ist seine Musik. Die Hausmusik beginnt wieder aufzublühen. An unsern jungen Müttern wird es liegen, ob sie wieder als Angelpunkt deutscher Musikkultur wird gerühmt werden dürfen — an unsern jungen Komponisten, den Spiel- und Singstoff mit Liedern, Klavierstücken, leichter Kammermusik und kleinen Kantaten zu den Jahresfesten zu schaffen. Denn auch alle gesellige Musik wird ihren ersten Ausgangspunkt wieder in der Familie haben.

Die Komponisten fehlen nicht. Schon vor 1930 waren in H. Kaminskis, L. Webers, K. Thomas' und K. Marx' Chormusik, in P. Hindemiths kleinen Chören und Kantaten Musterstücke der Gattungen entstanden. Es ist die Altersfolge der um 1895 Geborenen. — An der Grenze zu einer jüngeren

Generation steht Heinrich Spitta; nächst ihm weisen Gerhard Maas und Cesar Bresgen bisher die überzeugendste Leistung auf. Hier ist alles in frischem Werden!

An ein ernstes Wort von W. H. Riehl sei erinnert: „Das Volk wird entsittet durch die tägliche Gewöhnung an schlechte Musik und der einzelne wird verschroben und entnervt, wenn man ihn mit liederlicher Modemusik füttert." Wir stehen auf allen Gebieten des Lebens gegen die Verfallserscheinungen einer vergangenen Zeit in schärfstem Kampf. In unserer Unterhaltungsmusik aber frißt sich Altes und Überlebtes ins Volk ein wie ein schleichendes Gift.

Der Hauptträger der Unterhaltungsmusik ist heute der Rundfunk. Kein Zweifel, daß Unterhaltungsmusik zu ihrer Zeit richtig und volksnotwendig ist. Aber es gibt gute und schlechte Unterhaltungsmusik. Und der Durchschnitt unserer üblichen Schlager mit gewimmertem Kehrreim, herzlosen „Charakterstücken", gefühligen Grüßen vom Rhein und sonstwo ist erbärmlich schlecht; denn er ist Abklatsch einer überalterten Kunstmusik.

Wie rechte Unterhaltungsmusik beschaffen sein soll, zeigt die Blasmusik. Ihr klarer, kräftiger Klang duldet keine unechte Gefühligkeit. Hier haben sich die volksechten Gattungen erhalten: Marsch, Walzer und bunte Reihe (auf gut Deutsch: Potpourri). Das ist die echte Musik unserer Volksfeste, nicht die durch den Lautsprecher quäkende Schlagermusik. In diesem Sinne bedeutet die neu anwachsende Pflege der Blasmusik in der Wehrmacht und in den Formationen der Partei eine wirksame Förderung der Musikkultur unseres Volkes. Wie rechte Unterhaltungsmusik beschaffen sein soll, zeigt überdies die alte deutsche gesellige Musik. Von ihr lernen wir die drei Grundforderungen: Daß solche Musik im Volkslied wurzeln, daß sie in Form und Mitteln genau dem Anlaß im Leben des Volkes entsprechen muß, zu dem sie gebraucht wird; endlich, daß sie in der handwerklichen Sauberkeit und Ehrlichkeit nicht hinter der meisterlichsten Kunstmusik ihrer Zeit zurückstehen darf. Hier ist ein reiches Feld für unsere jungen Schaffenden!

Auch für die Kunstmusik müssen wir lernen, zuerst nach den Lebensnotwendigkeiten des Volkes zu fragen. Wohl trägt das Konzert durch seine Geschichte innerhalb der bürgerlichen Musikkultur manchen Zug, der gesellschaftlich bedingt und vergänglich ist. Aber es ist doch auch die Form, für welche die großen Meisterwerke unserer Kunstmusik seit Haydn, Mozart und Beethoven geschaffen sind. — Gelingt es, an der Form alles Veraltete und gesellschaftlich Bedingte abzustoßen, dann hat sie noch Zukunft. Hohe Kunstmusik ist etwas, das nicht in den Alltag gehört. Hier hat die Form des Musikfestes, der festlichen Musiktage ihren rechten Sinn. Besondere Feierstunden hat die HJ. für das Anhören der großen Meisterwerke unserer Tonkunst angesetzt. Solche

Heraushebung aus dem Alltag wird dazu führen, daß allmählich sich die großen Kunstwerke aus der Alltäglichkeit und Gebundenheit unserer Konzertprogramme lösen. Eine Sinfonie Beethovens oder Bruckners wird wieder zum einmaligen festlichen Ereignis. Die „Angst vor der Sinfonie" weicht der Ehrfurcht vor der Sinfonie.

In den üblichen Konzerten aber wird dadurch Raum auch für die Werke unserer Zeitgenossen. Für sie ist jetzt die Zeit gekommen. Nicht um jene „Modernen" handelt es sich, deren Schaffen hinter uns „in wesenlosem Scheine" verschwunden ist, sondern um die Komponisten, die in Suiten, Variationswerken und Konzerten nun die Formen der geselligen Musik in den Bereich der hohen Kunst emporhoben. Sie führen ihr dadurch frisches Blut zu — wie es immer in schöpferischen Zeiten der deutschen Tonkunst geschah. Hier sind wir erst am Anfang.

Auch bis zur Neuschaffung einer echten volkstümlichen Oper ist noch ein weiter Weg, an dessen Beginn vielleicht Hermann Reutters Tanzspiel „Die Kirmes von Delfft" und sein „Doktor Faust" stehen. Das Musikdrama fand in Othmar Schoeck, dem schweizerischen Pfitzner, noch einen eigenkräftigen Gestalter. Wie hier der Weg weitergehen wird, werden die neuen Schaffenden entscheiden.

Das deutsche Musikwesen als Ganzes verdankt dem neuen Staat nicht nur die Festigkeit der inneren Grundlage, sondern auch die klare Aufgliederung der äußeren Ordnung. Seit 1933 ist die Reichsmusikkammer als Teil der dem Reichspropagandaminister unterstehenden Reichskulturkammer die Standesvertretung der deutschen Tonkünstler. Schaffende, Ausübende, Konzertwesen, Chorwesen, Volksmusik, Verleger, Musikalienhändler, Instrumentenbauer, Schallplattenerzeuger sind zu einheitlicher und gleichgerichteter Arbeit im Dienst des deutschen Volkes zusammengefaßt. Musikalisches Schrifttum und Theaterwesen sind in die entsprechenden andern, der Reichsmusikkammer gleichgeordneten Kammern eingereiht.

Die deutsche Musikwissenschaft (dem Reichskultusministerium unterstehend) hat in der neu aufblühenden musikalischen Volksliedforschung und Volkskunde sich die stärkste unmittelbare Beziehung mit dem wirklichen Leben des Volkes geschaffen. Die beiden Archive in Freiburg und Berlin dienen der Sammlung und Sichtung reichsten Besitzes. In dem von Freiburg ausgehenden großen Sammelwerk „Deutsche Volkslieder", dessen erste (Balladen-) Bände vorliegen, wird er nach geschichtlichem Werden und inneren Lebensgesetzen durchforscht. Die großen Denkmälerausgaben sind unter dem rechten Namen „Erbe deutscher Musik" zusammengefaßt und erneuert. Die Wissenschaft hat in dem „Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung" ihren Mittelpunkt erhalten. — An den Universitäten und an den Hochschulen für

Lehrerbildung gehört die Musik zu den wichtigsten Elementen der neuen Gemeinschaftsbildung. Ernst Kriecks Kerngedanke einer musischen Erziehung hat einer neuen völkischen Musikerziehung (so lautet auch der Titel der führenden Zeitschrift) den Weg geebnet. Auch die Fachschulen haben Teil an der Erneuerung; der Reichsberufswettkampf und die Schulungslager der Studierenden wurden hier von entscheidender Bedeutung.

Es ist nicht zu befürchten, daß diese Neuordnung nur äußere Schale bleibe, der der Kern fehlt. Denn der ist ja gegeben in unserer deutschen Musik selbst. Hermann Kretzschmar hat einmal gesagt: „Keineswegs sollen alle Deutschen Musikanten werden. Aber alle Deutschen können musikalisch werden." Er trifft damit jene Eigenschaft, die nur dem Deutschen angehört, das Musikalisch-Sein. Die andern Nationen kennen Wort und Begriff nicht. Der Deutsche ist musikalisch, d. h. er hat die Musik in sich, sie ist ein unveräußerlicher Bestandteil seines Wesens. Ähnlich sprach es Richard Wagner aus: „Man hat einmal den Satz aufgestellt, der Italiener gebrauche die Musik zur Liebe, der Franzose zur Gesellschaft, der Deutsche aber treibe sie als Wissenschaft. Das würde vielleicht etwas besser heißen: Der Italiener ist Sänger, der Franzose Virtuos, der Deutsche — Musiker. Der Deutsche hat ein Recht, ausschließlich mit Musiker bezeichnet zu werden; denn von ihm kann man sagen, er liebe die Musik um ihrer selbst willen." So gehört also die deutsche Tonkunst zu den eigentümlichsten Lebensäußerungen des deutschen Wesens. Ihr Erbgut uns unversehrt und eigentümlich zu erhalten, ist unsere nächste Pflicht. Und doch wird der deutsche Geist auch in Zukunft in immer neuen Werken sich verkörpern. Immer aufs neue wird sich in der Musik Wesen und Schicksal unseres Volkes spiegeln und gestalten. Der Schluß des Liedes, das wir auf Gegenwart und Zukunft unseres Volkes singen, ist darum auch Leitstern und Verpflichtung für die Arbeit an Gegenwart und Zukunft der deutschen Musik:

Sie zu erhalten und zu gestalten sind wir gesandt!

Regiſter

Nicht einbezogen ſind die Autoren und Herausgeber in den am Ende eines jeden Kapitels ſtehenden Literaturangaben.

Abaco 141
Abel 147
Abert 168
Abtanz 56
A-cappella-Geſang 85, 87, 194 ff., 267
Adam v. Fulda 72, 76, 78
Affektenlehre 173
Agricola, A. 72
Ahle, Joh. R. 148, 152 f., 157
Akzentrhythmik 154
d'Alayrac 242
d'Albert 304
Albert, H. 119, 123 ff., 132, 134, 138
Alexander, Meiſter 53
Allegri 196
Allemande 95, 110 f., 143, 162
Allgemeiner deutſcher Muſikverein 272, 276
Alphorn ſ. Horn!
Altenburg, J. E. 22
Ambros 77, 196
Ambroſius 34
Amerbach 90, 126
Ammianus Marcellinus 12
André 186, 225, 238, 242
Anthem 170
Antike 30, 170 f.
Antiphone 35
Apiarius 78
Archipoeta 45 f.
Arie 130, 132 f., 137, 151 f., 164 f., 167 ff., 178, 216, 223
Arioſti 139, 184
Arnim 193
Arnt v. Aich (Aachen) 78
Babell 167
Bach, Familie 152, 158
– Anna Magd. 161 f.
Bach, C. Ph. Em. 146, 159, 166, 175 f., 179, 182 f., 186, 188, 190, 198 f., 203, 211, 223 f., 229, 234, 253, 262
– Joh. Chriſtian 186, 208, 262
– Joh. Chriſtoph 153
– Joh. Chriſtoph Friedrich 186, 253
– Joh. Ernſt 238
– Joh. Seb. 94, 97, 102, 107, 114, 134, 136, 140 f., 146 f., 149, 152, 154, 157, 158 ff., 172 ff., 177, 180, 182 f., 186, 194 f., 197, 211, 261, 267 f., 286, 289, 295, 297 f., 306
– Wilh. Friedemann 162, 183, 211
Ballade 21, 25, 225, 237, 238 f., 279 f.
Ballett 138, 176, 184
Baltzer 147
Bamberger Kodex 68
Bapſt 80
Barden 12
Bardi 137
barditus 13
Barform 47 ff.
Basso ostinato 147, 154, 237
Beck 186
Becker, C. 116
v. Beecke 186
Beer, Joh. 152
Beethoven 164, 182, 187 f., 201, 205, 211, 217 ff., 228 ff., 242 f., 253, 259, 264, 272, 277 f., 280, 289 f., 292, 299, 302, 306, 308 f.
Behaim 59
Bellermann 196
Benda, Franz 179, 181 f., 224, 264
Benda, Gg. 186, 242 f.
Berlioz 250, 272, 274, 276
Bernabei 138
Bernhard, Chr. 118 f., 149
Bernhard v. Clairvaux 36 f.
Bernlef 18 f.
Berthold v. Regensburg 28, 41
Biber 147
Binchois 62
Biſchoff 268
Bismarck 271
Bizet 300
Blasmuſik 56, 96, 113, 308
Bleyer 147
Blockflöte 61, 85, 173
Blume 106, 116
Böhm 146, 150, 154, 156
Böhme 30, 294
Bontempi 139
Boppe 53
Bordunieren 13, 22
Bourrée 140
Brade 97
Brahms 188, 206, 235, 239, 260, 271, 276, 289 ff., 296 f., 300, 303
Brandes 242
Brant, J. v. 88
Brauchtum 12 ff., 23 ff., 89
Breitkopf, B. Th. 223
Bresgen 308
Breuer, H. 306
Briegel 134
Brixi 134
Brockes 167, 175
Bruch 293, 297
Bruck, A. v. 79, 84, 87
Bruckner 196, 260, 271, 286 ff., 292, 299, 306, 309

Bruhns 147, 150, 153, 155
Brun, Friederike 226
Buchner 90
Bülow 272, 276, 299, 303
Bürger, G. A. 224, 229, 238, 304
bürgerliche Musikpflege 52 f., 58 ff., 76, 102 f., 149 f., 189 f., 235, 261 ff., 297
Bull, J. 94
Burney 179, 181 f.
Buxheimer Orgelbuch 66
Buxtehude 142, 150, 152 ff., 155, 159
Byrd 94
Caccini 106, 117, 137
Cäsar, J. M. 134
Calvin 103
Cannabich 186
cantus firmus 63, 80 f., 87, 90, 94, 97, 111 f., 153 f.
Canzone 94, 107, 109, 141 f., 156
Canzonette 96, 134
Capricornus 134
Carmina burana 45 f., 59, 83
Cavalli 137
Cembalo 113, 161, 166, 180, 203, 205
Cesti 137 f.
Chaconne 147, 157
Chambonnières 143
Chamisso 257
Chanson, altniederl. 62, franz. 94 f., 223
Charakterstück 183, 308
Cherubini 242
Chopin 256 f., 273
Choral, evang. 50, 148, 164 f., gregorianisch 30 ff.
Choralbearbeitung, einfach 97, mit c. f. 72, 80 f., 94, 97, 216
Choralfantasie 153
Choralfiguration 153
Choralfuge 153 f.
Choralkantate 150, 152, 164
Choralmotette 97, 111
Choralnote 51
Choralvariation 95, 112, 153
Chorlied 85, 100 ff.
Chorwesen s. Gesangvereine, Männergesang, Oratorienvereine
Chrysander 298
Cimarosa 241
Claudius, M. 186, 193, 224, 229, 235
Clavichord 63, 161, 180
Clodius, Liederbuch des 132
Coclicus, Adrian Petit 89
Collegia musica 104, 140, 149, 160, 174 f., 262, 298
Colmarer Handschrift 48, 53, 55
Corelli 141
Cornelius, P. 272, 276
Corner 82
Couperin, L. 143
Courante, Courente 110, 143, 162
Cramer, J. B. 187
Crescendo 180
Christofori 180
Crüger, J. 148
Crwth 12
Czerny 272
Da-capo-Lied 138
Dach, S. 123 ff.
Danzi 240
Dedekind 127 f., 132
Demantius 96, 134
Deutschland-Lied 201 f.
Devrient 251
Dietrich, Sixt 78
Dilettant s. Liebhaber d. Mus.
Diodorus Siculus 12
Diruta 96
Dithfurt, Frh. v. 294
Dittersdorf 186, 243, 262
Divertimento 202
Dorn 265
Double 143, 145
Dowland 94
Draeseke 272, 276
dramma per musica 137
Draghi 138
Drechsler 244
Drehleier 22
Ducis 79
Dudelsack 13, 22
Dufay 62, 71
Dur-Moll-Tonalität 80, 155, 180
Dulzian 61
Dunstable 71
Dynamik 180
Ebeling 148
Eberlin 178, 242
Eccard 97, 102, 295
Egenolf 78 f., 84
Eichendorff 257, 301, 303 ff.
Elmenhorst 133
englische Musik 71, 94, 97
Erbach 96
Erenbote 53
Erk 294, 296
Erlebach 133, 140, 152
Erzähllied 10 f., 19 ff., 25, 82, 238
Ett 196
Fagott 61, 180, 184, 205
Fahrende 18 f.
Fahrtenlieder 36 f., 41 f., 47, 88
Fantasia 93 f., 112, 115 f.
Fantasie, freie 182 f., 217 f., 254
Fasch, K. F. 185, 266
Faux bourdon 61, 64, 70
Favart 241
Fiedel 22
Figur, musikalische 118, 149
Filtz 186
Finck, Hch. 72, 78, 84
Finck, Herm. 87
Finkensteiner Bund 307
Fischer, Joh. 140, 147
Fischer, Joh. K. F. 140, 146, 157
Fleming 109, 127, 148
Flotow 252
Förster 149
Folz 59
Forkel 163, 171, 187, 190, 195, 201, 267
Formschneyder 78
Forster 29, 78, 83, 90
„Fortschritt", musikalischer 276
Franck, J. W. 133
Franck, Melch. 96, 134
Franz v. Assisi 38
Franz, R. 234, 293
franz. Musik, ihr Einfluß 46, 94, 137 ff., 142, 154
Frauenlob 53
Frescobaldi 142, 156
Friderici 134
Friedrich d. Gr. 139, 176 ff.
Friedrich v. Husen 46
Friedrich v. Sunnenburg 53
Fritz, Klavierbauer 180
Froberger, B. 142
Froberger, Joh. Jak. 142 ff., 146, 154, 156, 273

Fuge 94, 112, 154 ff., 162 f., 166, 176, 203, 216, 221
Fux 138, 199.
Gabrieli, A. 93 f., 96
Gabrieli, G. 94, 96, 105, 115 f.
Gaillarde 95 ff., 110
galante Musik 135
Gambe 61, 147, 165, 173, 180
Ganzer 282
Gassenſingen 77, 295
Gaßmann 208
Gaultier, D. 142
Gavotte 140
Gebrauchsmuſik 68, 303
Geibel 257, 301
Geißlerlieder 38 f., 54
Gelegenheitsmuſik 307
Gellert 183, 229, 238
Geminiani 141
Genée 301
Generalbaß 106, 156, 176, 205
Gerber, E. L. 187
Gerhardt, P. 148
Geſamtkunſtwerk 196
Geſangbücher, ev. 80, kath. 82
Geſangvereine 265, 266 ff.
geſellige Muſik 83, 102, 109, 128, 132 ff., 189, 224, 227, 242, 306, 308
Gigue 143
Giraldus Cambrenſis 13, 25
Glarean 80
Gletle 134
Glogauer Liederbuch 68
Gluck 169, 184 ff., 197, 200, 208, 223, 234, 240 f., 301
Görner 223
Goethe 83, 172 ff., 186 f., 189 ff., 193 f., 197, 207 ff., 216 f., 222, 223 ff., 240 f., 242 f., 257, 261, 266 f., 269, 301, 304.
Götz, H. 300
Gotter 242
Gottfried v. Straßburg 44
Gottſched 184
Gräner 304
Graun, K. H. 139, 176 ff., 185, 224, 253, 262
Graupner 175
Greflinger 130
Gregor d. Gr. 31
Gregorianiſcher Choral 30 ff.
Greiter 79, 83 ff.
Grell 196
Grétry 241
Grieffgens 143
Grieſinger 199
Grimm 276
Grimmelshauſen 132
Haberl 196
Händel 137, 140 f., 151, 157, 158 ff., 172 ff., 184 f., 195, 197, 211, 253, 268, 290, 297 f.
Häßler 187
Hagedorn 223
Haller 196
Halm 306
Hamann 186
Hammerklavier 180
Hammerſchmidt 127, 132, 152
Handſchin 30
Hanslick 299
Harfe 11 f., 22
Harsdörfer 131 f.
Haſſe, J. A. 139, 176 f., 185, 208, 240 f., 253, 262
Haßler, H. L. 93 ff., 107, 148, 164
Haßler, J. 93
Hauff 194
Hausmuſik 60 ff., 90, 122 ff., 132 f., 136, 161, 166, 189 f., 235, 261 f., 290, 296, 303, 306 f.
Hausmuſikinſtrumente 61, 63, 66, 161, 166, 180, 255
Haußmann 96 f.
Haydn, J. 134, 186 f., 197 ff., 208, 217 f., 241 f., 253, 262, 264, 268, 290, 296 f., 308
Haydn, M. 244
Hebbel 277, 303 f.
Heckel 90
Hegar 293
Hegel 187
Heine 237, 257 f.
Heinrich v. Meißen (Frauenlob) 53
Heinrich v. Müglin 53 f.
Heinrich v. Oſterdingen 50
Heinrich v. Veldeke 46
Heinſe 195
Heldenlied 10 f., 19, 30
Henſchel 296
Henſchkel 244
Henſel, W. 307
Herbing 238
Herder 186 f., 190 ff., 194 f., 228 f., 253
Hermann d. Lahme 35
Herz 296
Heſſe, E. Chr. 147
Heuberger 301
Heusler 9, 17
Hildebrandslied, jüngeres 19 f., 82
Hiller, J. A. 186, 195, 242 f., 253, 263, 268, 303.
Hindemith 307
Hochzeitlieder 13
höfiſche Muſik 18, 44 ff., 137 ff.
Hölderlin 187
Hölty 224 f., 235
Hoffmann, E. Th. A. 187, 195, 197, 244, 246, 260, 277, 290
Hoffmann v. Fallersleben 202, 257, 294
Hofhaimer 67, 72, 78
Hofmannsthal 304
Hollander 89
Holzbauer 181, 184, 240, 262
Horn
  Alphorn 15, 291
  Heerhorn 14
  Hifthorn 15
  Nachtwächterhorn 14
  Naturhorn 14
  Stierhorn 14
  Waldhorn 173, 180, 205
Horn, J. K. 134
Horſt-Weſſel-Lied 307
Hrotta (Chrotta) 12
Hünten 296
Hugo v. Montfort 56 f.
Hugo v. Reutlingen 38
Hullah 296
Humanismus 72 f.
Humperdinck 300
Hymnen 34 f., 72, 112
Ibſen 305
Inſtrumentalchor 85, 90
Inſtrumentalfuge 155
Inſtrumentalmuſik 63 ff.
Inſtrumentalnotenſchrift 66, 112, 142
Inſtrumentalſtil 93, franz. u. ital. 138, 140
Inſtrumentaltänze 107
Inſtrumentenfunde, vorgeſchichtliche 9

Intonatio 94
Intrade 96 f., 110
Invention 162 ,182
Isaac 72 ff., 78, 84
italienische Musik, ihr Einfluß 93 ff., 97 f., 119, 137 ff., 146, 150, 154 f., 208, 240, 304
Ivo de Vento 89
Jahn, O. 298
Jahresfestkreis 12, 23 ff., 39, 82 ff., 307
Jahrmarktsinstrumente 16
Jakobi, F. H. 224
Jakobston 29, 41 f., 88
Jenaer Liederhs. 50, 53
Jensen 293
Jesuitentheater 132
Jobin 90
Jöde 306
Johannes Diaconus 31
Jommelli 184
Judenkünig 90
Judentum 247, 253 f., 281, 299 f., 302, 306
Jugendbewegung 306 f.
Kadenz 61, 73, 154
Kalcher 244
Kalewala-Epos 11
Kaminski 307
Kammerduett 167
Kammermusik 68, 166 f., 199 f., 259 f., 300, 303 f.
Kammersonate 142
Kanon 13, 56, 71, 73
Kant 186
Kantate 132 f., 149 ff., 164 f., 170, 174 ff., 224, 227, 239, 242, 262, 290, 305 ff.
Kantorei 76, 90, 103, 118, 152
Kantorenstand 103, 148 ff.
Kapellmeister 149
Kapitalismus 265, 299 f.
Kargel 90
Karl d. Gr. 17, 30 f., 36 f.
Kassation 203, 208
Kauer 244
Kehrreimlied 23 ff., 37 ff.
Keiser 133, 159
Keltz 134
Kenner d. Musik 97, 157, 187, 189 f., 262
Kerll 138, 156 f.
Kerner, J. 194, 257
Kienzl 304
Kiesewetter 188, 196
Kind, L. 246
Kinderinstrumente 10, 16
Kinderlied 10, 12, 109, 132, 191 f., 293
Kindermann 131, 134
Kirchenjahr 77, 87 f.
Kirchenlied, ev. 80, 148; kath. 82
Kirchenmusik 30 ff., 69 ff., 80 f., 97, 103, 105 ff., 111 ff., 116 ff., 148 ff., 163 ff., 294 f.
Kirchenmusik-Erneuerung 173
Kirchenmusik-Idee 191, 194 ff.
Kirchensonate 94, 141 f.
Kirchentonarten 21, 80, 102, 155
Kirchner 293
Kirnberger 183 f., 199
Kittel 119, 128
Klappern 10
Klarinette 180 f., 250
Klassik 171 f., 188, 197 ff.
Klavier s. Clavichord, Cembalo, Hammerklavier.
Klavierfantasie 176, 182 f.
Klavierkonzert 183, 211, 218, 256, 259, 290 f.
Klaviersonate 146, 182, 200, 202 f., 218, 220 ff., 255, 290
Klaviersuite 142 ff.
Kleber 90
Klein, A. 240
Kleist 187, 305
Klemm 119
Klingsor 50
Klopstock 183, 185 f., 223, 232, 234, 253
Knecht 187
Knüpfer 134, 151
Koch 187, 297
Körner 245
Koler 82
Konrad v. Würzburg 53
Konservatorien s. Musikschulen
Kontrafaktur 25 f.
Kontrapunkt 56, 65
Konzert 105 f., 125, 162, 165; geistl. K. 111, 117 f.; instr. Solo-K. 141, 165, 183, 211, 218, 291 f., 305; s. Klavierk.; Concerto grosso 141, 165, 167, 262
Konzertform 141, 155, 162 f., 165, 309
Konzertwesen 175, 190, 262 ff., 298 f., 308 f.
Korte, W. 258
Kosegarten 229, 235
Kotter 90
Kramer, W. 187
Krause 223 f.
Kretzschmar 132, 296, 298, 305, 310
Kreutzer 238, 244
Krieck, E. 310
Krieger, A. 119, 128, 132
Krieger, J. 157
Krieger, J. Ph. 139, 151 f.
Kritik 173, 263, 266, 299
Krummhorn 71
Künnecke 306
Kürenberger 46, 55
Kuhnau 146, 151, 174 f.
Kuhreihen 29 f.
Kunstlied 107 ff., 120 ff., 223 ff., 257 f., 301 ff., 304; s. Minnesang, Meistersang, Chorlied
Kunstmusik 88 f., 264, 308
Kuntzen 241
Kurrende s. Gassensingen
Kurz-Bernardon 242
Kusser 140, 147, 152
Ländler 295
Lagarde 271, 286
Laienmusik 103, 189 f.
Lambacher Hs. 55 f.
Langbehn 271, 286
Lanner 295
Lasso 89, 95, 97
Laube 278
Laute 22, 63, 90, 173
Lautentabulaturen 90 ff.
Lautenmusik, deutsche 63, 90 ff., 146; franz. 142
Lechner 97, 152
Lehár 306
Leibl, E. 307
Leich 33, 35, 53
Leisen 37 f.
Leisentritt 82
Leitmotivik 241, 244, 279, 281
Leoncavallo 304
Leopold, Kaiser 138
Lessing 186, 202
Liebhaber d. Mus. 104, 187, 189 f., 262, 265, 296 f.

Lied ſ. Volkslied, Kunſtlied; polit. Lied 81 f., 307
Liedmeſſe 72
Liedvariation 95, 113
Liliencron, D. v. 304
Liliencron, R. v. 78 ff., 298
Limburger Chronik 28, 54
Lincke, P. 306
Liſzt 188, 253, 270, 271 ff., 287, 290, 303.
Lobwaſſer 103
Locatelli 141
Locheimer Liederbuch 26, 28 f., 57 f., 60 ff., 76
Löffelholtz 95
Löwe, Joh. Jak. 119, 139
Loewe, K. 188, 238 ff., 253
Lorzing 251 f., 300
Loufenberg, H. v. 25, 35, 90
Louis Ferd. v. Preußen 187
Ludwig, O. 277
Ludwigslied 37
Lully 137, 140
Luren 15
Luther 35, 76 f., 79 ff., 88 f.
Lyra 12 f.
Maas, G. 308
Madrigal 89, 95 f., 98 ff., 106, 109, 115, 134; geiſtl. M. 111
Männergeſang 268 f., 293, 297
Mahler, G. 302
Mahu 79
Mancinus 152
Maneſſiſche Hſ. 53
Mangolt, Burk 57
Mannheimer Schule 181
Marais 147
Marienklage 43
Marius (Klavierbauer) 180
Marner 53
Marpurg 184, 224
Marſch 135, 161, 308
Marſchner 251 f., 269
Marx, K. 307
Martin, Leutprieſter 55
Mascagni 304
Maſtiaux 196
Mattheſon 118, 140, 159 f., 166, 173 f., 176, 188, 199
Matthiſſon 229, 232
Maximilian I. 72 f.
Mayr, R. J. 147
Mayrhofer 231, 235
Mehrchörigkeit 105 f., 116
Mehrſtimmigkeit 13, 22, 41, 43, 56, 60 ff., 89
Méhul 242
Meiland 97
Meiſterſang 52, 54, 58 f., 60, 76
Melodram 186
Mendelsſohn, A. 239, 297
Mendelsſohn, F. 253 f., 259, 302
Menſuralnote 66, 75
Menuett 135, 140, 166, 202
Merian, M. 92
Merulo 94, 96
Meſſe, deutſche 79, 118; ev. 79, 164; kath. 71 f., 221
Metaſtaſio 176
Methfeſſel 269
Meyer, C. F. 304
Meyer v. Schauenſee 242
Meyerbeer 247, 274
Michelangelo 301 f.
Militärmuſik 295
Millöcker 301
Mimen 18
Minneſang 44 ff.
Mönch v. Salzburg 53, 55 f.
Mörike 301 f.
Mondſee-Wiener Liederhſ. 55
Monſigny 241
Monteverdi 117, 137
Morlacchi 245 f., 280
Morley 94
Moſer, H. J. 29, 71 f., 84, 133 f., 148, 169, 172, 238, 268
Moſewius 268
Motette 68 f., 93, 152 f., 165
Mozart, L. 134, 181, 207, 227, 264
Mozart, W. A. 134, 169, 186 f., 197, 200, 205, 207 ff., 217 f., 240 f., 243 f., 253, 264, 273, 303, 308
Müglin, H. v. 53 f.
Müller, G. 110, 120, 130, 136, 225
Müller, J. G. 194
Müller, Wenzel 244 f.
Müller, Wilh. 237
Müthel 186
Muffat, Gg. 140 f., 156
Muſikaliſch-Sein 310
Muſikdrama 176, 184 f., 277 ff., 300, 309
Muſikfeſte 253, 268, 308 f.
Muſikleben, öffentliches 137, 161, 171, 293 ff.
Muſikpolitik 173, 217, 266, 293 ff.
Muſikſchulen 190, 263, 297
Muſikwiſſenſchaft 171, 173, 190, 195 f., 267, 298, 309 f.
Nachahmung 62
Nachtwächterrufe 29
Nadler, Joſ. 127, 131
Nägeli 187, 194, 266
Nationalbewußtſein in d. Muſ. 157, 171 u. ö.
Naumann 186, 241
Nauwach 121
Neefe 187, 217, 242
Neidhart v. Reuental 45, 50 ff.
Neſtroy 244, 300
Neudeutſche Schule 276
Neumark, Gg. 148
Neumeiſter 150 f., 175
Neumen 39 f.
Neuſiedler 90 f.
Nicolai, Fr. 193
Nicolai, O. 252
niederländiſche Muſik 60 ff., 155
niederrheiniſch-weſtfäliſche Schule 71
Nietzſche 271, 286, 300
Nörmiger 95
Notendruck 29, 78
Notker d. Stammler 32
Novalis 187, 236
Noverre 184
Oboe 61, 173, 180, 205
Ochſenkun 90
Öglin 78
Offenbach, J. 300
Olifant 14
Oper 106, 132, 137 ff., 161, 167 ff., 175 f., 196 f., 239, 300 f.; deutſche O. 133, 139 f., 150, 175, 184 f., 196 f., 210, 215 f., 220, 240 ff., 258 ff., 300 f., 304 f., 309; opera buffa 241, opéra comique 241 f., ballad opera 242; ſ. Singſpiel
Operette 300 f., 306
Opitz 120 ff., 139
Oratorienvereine 268, 297

Oratorium 149 f., 161, 168, 170 f., 174 ff., 177 f., 201, 220, 239, 253, 258 ff., 262, 268, 290
Orchester 137; klassisches O. 184; Wagners O. 284
Orchestermusik 137, 165 u. ö.
Orchesterspiel, franz. u. ital. 140, 174; Mannheim 181
Organistenstand 148 f.
Orgel 63, 112 f., 180, 196, 302
Orgelchoral 93 ff., 111 ff., 153 f., 163
Orgelkonzert 167
Orgelmusik 63 ff., 93 ff., 111 ff., 153 ff., 163, 166, 292, 303
Orgelpunkt 65
Orgeltabulaturen 90, 95
Ornamentik 90, 94
Osiander 97
Oswald v. Wolkenstein 56 ff.
Otfried v. Weißenburg 35
Othmayr 79, 83, 88
Ott, J. 78, 81, 83
Otter, Hch. 29
Otto, Gg. 115
Ouvertüre, franz. 140, 146, 156, 166; ital. 142; klass. 216, 291
Overbeck 224
Pachelbel 154, 157
Paësiello 241
Paganini 272, 290
Paix 95
Palestrina 194 ff.
Pallavicino 139
Passacaglia 157
Passamezzo 95 ff.
Passion 119, 152 f., 164, 174
Passionsoratorium 175, 177 f.
Paul, Jean 254, 290
Paumann 60, 65 f., 153
Pavane, Paduane 95 ff., 110
Pavierton 80, 82
Pentatonik 15 f., 33, 40 f.
Pergolese 176
Peri 137
Pestalozzi 266, 296
Peter v. Arberg 53 f.
Petit, Adrian, s. Coclicus
Petruslied 31, 41
Peuerl 102, 110
Pfeifen 16
Pfeifenzauber 15 f.
Pfeifer 22, 68, 90
Pfitzner 188, 244, 246 f., 251 f., 271, 301, 304 f.
Philidor 241
Piccini 208, 241
Pinck, L. 192
Plüddemann 239
Poglietti 145, 156
Poißl 240
polnische Tänze 95 f.
polnischer Nachtanz 96, 125
Polonäse 135, 183, 242
Pommern 22, 61
Posaune 61, 173
Positiv 63
Potpourri 308
Präambel 65
Präludium 146, 157, 161, 166
Prätorius, J. 155
— M. 65 f., 82, 105 f., 112 f.
Preußner 264 f., 298
Programmusik 138, 143, 146, 176, 274, 303 f.
Proske 196
Puccini 304
Purcell 138, 170
Puschmann 48, 59
Quantz 159, 178 f., 188, 224, 262
Querpfeife 22
Querflöte 173, 179 f., 205
Quinault 137
Quodlibet 83, 109, 134, 163, 165
Raimund 244, 300
Ramler 174, 176 f., 223 f.
Rasse 9, 16, 56
Rassel 10
Rathgeber 134 f.
Rauch 134
Reformation 59, 76 f., 79 ff.
Regenbogen 53
Reger 206, 271, 301 ff.
Regnart 98 ff., 107, 109
Reichardt 183, 187, 189 ff., 224 ff., 234, 241, 253, 261
Reichsmusikkammer 309
Reinecke 293
Reinmar v. Hagenau 45 ff.
Reinmar v. Zweter 50
Reinken 142 f., 155, 159
Resinarius 79
Reusner 146
Reuter, Chr. 132
Reutter, G. 198
Reutter, H. 309
Rezitativ 137, 151 f., 164 f., 169 f., 176, 184, 241
Rhau 19, 26, 29, 78, 80, 88, 100
Rheinberger 292
Ricercar 93, 156, 163
Richter, Fr. X. 181, 262
— K. G. 186
Riehl 173, 252 f., 293 ff., 300, 305, 308
Riemann, Hugo 138, 181, 298, 302
— Jakob 147
Riepel 183 f.
Rigaudon 140
Rist 129, 131 f., 148
Ritornell 137
Ritter, Alex. 303
Robertihn 123
Rochlitz 188, 190 f., 228
Rolle 253, 262
Romantik 171, 172, 188, 253 ff., 272 f.
Rondo 182
Rosa, Salvator 173
Rosenmüller 139, 142, 149
Rostocker Liederbuch 29, 57, 68
Rotta 12, 34
Rousseau 184, 281
Rowe, Walter 147
Rückert 237, 257
Rudolf v. Fenis 46
Rufe, geistl. 31, 36 ff.; weltl. 29 f., 33.
Ruflieder 36 ff., 87.
Rundfunk 308
Rupsch 76
Rust 186
Sachs, H. 59
Sämann 268
Sailer 242
Salis 229, 235
Salonmusik 296, 306
Sandberger 298
Sarabande 143, 162
Scandelli 89
Scarlatti, A. 137 f., 208
Schalmei 22
Schedelsches Liederbuch 68
Scheibe 142, 184
Scheidemantel 153, 155
Scheidt 106, 111 ff., 128, 142 f., 154 ff., 298

Schein 102, 106 ff., 117, 134
Scheinpolyphonie 142
Schelble 268
Schelle 151
Schelling 187
Schering 274
Schiller 187, 197, 217, 222 f., 227 f., 235, 238 f.
Schillings 304
Schlagermusik 306, 308
Schlegel 187, 195, 225, 236
Schleiermacher 187
Schlick 66
Schmeling-Mara 177
Schmeltzl 53
Schmidt, Bernh. d. Ältere 95
Schmidt, Bernh. d. Jüng. 96
Schneider, Fr. 253, 297
Schnüffis, L. v. 132
Schobert 186, 208, 262
Schoeck 309
Schöffer 78
Scholz 276
Schop 129, 147 f.
Schrader 171
Schrifttum 173, 187, 190, 265 f., 305
Schröder-Devrient 278 f.
Schröter, Corona 263
— (Klavierbauer) 180
Schubart 180, 186 f., 193 ff., 224, 235
Schubert, Frz. 188, 223, 227 f., 229 ff., 239, 244, 253, 261, 273 f., 290, 295, 299, 302
Schürmann 139
Schütz, Hch. 106, 111, 115 ff., 121, 123, 128, 133, 139, 149, 152 f., 174, 295
Schulkomödie 242
Schulmusik 76 f., 107, 296
Schulz, J. A. P. 187, 193, 224 ff., 261
Schumann, Clara 254 ff., 291, 300
Schumann, Robert 187 f., 195, 239, 247, 253 ff., 271 f., 276, 290, 296, 302, 304 f.
Schweitzer, Anton 186, 240, 242
Schweiz 103
Schwerttanz 14, 19, 95
Schwind, M. v. 235
Scop 12
Sebastiani 153
Sechter 196
Senfl 78, 80, 83 f., 86 ff.
Sequenz 31 ff., 53
Serenade 203, 208, 290, 293, 303
Shakespeare 202, 277
Silbermann, G. 180
Silcher 194, 237, 269
Simpson 97
Sinfonia 114, 116, 131, 137, 162, 183
Sinfonie 183, 199 f., 205 f., 213 f., 219 ff., 258 f., 274 ff., 287 ff., 290 ff., 309
Sinfonische Dichtung 274
Singakademien 171, 194, 267 f.
Singschulen 266 f.
Singspiel 132, 138, 177, 210 f., 218 ff., 241 ff., 300, 306
Skaldengesang 18
Solokantate 132, 150, 164, 176
Sommerkanon 13
Sonate 94, 165, 176, 183, 229 f.
Späth 180
Spee, Fr. v. 130
Speer, D. 132, 134
Spengler, L. 80
Speratus 82
Sperontes 135 f., 223
Spervogel 50
Spiel, kultisches 19, 23 ff.; geistl. im Mittelalter 42 f.
Spielleute 18 f., 21 f.
Spielmannsdichtung 43
Spielmannslied 19
Spielmusik, freie 65 f., 93 f., 112, 154 ff., 306 f.
Spinett 63
Spitta, Hch. 308
Spitta, Ph. 117, 298
Spohr 245 f., 278
Sprache als Grundlage der germ. Musik 9 ff.
Spruchweisen 48
Stabreim 10 f., 283
Staden 96, 131
Stamitz, Joh. 181, 186 f., 262
Stamitz, K. 187
Steffani 138
Steglich 168
Stegreifspiel 132, 167
Steigleder 153
Stein, J. A. 180
Sterkel 187
Sterzinger Liederhs. 55
Stieler 130
Stimmpartitur 112
Stobäus 102
Stolberg 224
Stollen 47 ff.
Stoltzer 78, 81, 84, 86
Storck 305 f.
Straube 302
Strauß, J., d. Ältere 295
Strauß, J., d. Jüngere 295, 301
Strauß, R. 271, 301, 303 f.
Streichquartett 199 f., 203 f., 218, 220, 222, 231, 258 f., 290, 301, 304
Strophe 38
Strungk 139, 147, 151
Suite, deutsche 97, 102, 110 f., 142 ff., 162, 166 f., 202, 309; franz. 140, 146, 157, 162, 175, 262
Sulzer 190
Suppé 300 f.
Sweelinck 93 ff., 111 f., 155
van Swieten 201, 211
Szene, musikdramatische 184
Tabulaturschrift 66 f., 126
Tacitus 13 f.
Tannhäuser 50
Tanz 12, 19, 38, 196, 295; Vor- u. Nachtanz 27, 90, 95 f., 110 f., 125
Tanzlied 23 ff., 51, 89 ff., 95 ff., 101, 107, 121
Tanzleich 53
Tanzweisen, instr. 22 f., 161
Tasteninstrumente 63
Telemann 140, 157, 174 ff., 182, 188, 224
Temperatur 162
Theile 119, 133 f.
thematische Arbeit 203 ff.
Thibaut 188, 195 f., 254
Thomas, K. 307
Tieck 195, 246

Tokkata 65, 94, 96, 112, 142, 154 ff.
Tonarten des mittelalterl. Liedes 21
Torelli 141
Torri 138
Totenlieder 13
Totentanz 13, 92, 95
Trienter Kodizes 71 f.
Trioſonate 141, 203
Trommel 16
Trompete 16, 173
Trompeter- u. Paukerſtand 22
Tropus 32 ff.
Tſcherning 128
Türk 187
Tunder 152 f.
Tuotilo 34
Turmblaſen 295
Überſingen 56
Uhland 194, 238, 257, 294
Umgänge 12, 23 ff.
Umlauf, J. 187, 243
Unterhaltungsmuſik 295 f., 306, 308
Vaganten 45
Variation 94 ff., 143 ff., 153 f., 157, 163, 166, 206, 217, 220 ff., 243, 290, 369
Vehe 82
Verdi 300
Viadana 106
Vierdank 141
Villanelle 89, 98 ff., 107
Violine 61, 173, 180
Violinſpiel, franz. u. ital. 140 f., 165; deutſches 146 f., 165
Violoncello 173
Virginal 94 f., 166
Vivaldi 141
Vogl 235
Vogler 187, 195 f., 244 f.
Vogt, M. 89
Voigtländer 130
Volkmann 293
Volksinſtrumente 22
Volkskunde 16, 309
Volkslied 21, 30, 34, 78 ff., 98, 294, 306; geiſtl. 36 ff., 82
Volksliedarchiv 30, 309
Volksliedbearbeitung 29, 60 ff., 202
Volksliedforſchung 294, 309
Volksliedidee 173, 191 ff.
Volksmuſik 88, 198, 203, 208, 289 f., 294 f., 308
Volksſänger 18 f.
Volkstheater 132
Volkston 193, 202
Vorgeſchichte 9 ff., 16
Voß 225
Vrieslander 188
Wackenroder 195
Wagenſeil, G. Chr. 181, 202
— Meiſterſänger 59
Wagner, Coſima 284 f.
Wagner, Richard 59, 187 f., 195, 197, 216 f., 251, 253 f., 259 f., 270 f., 276, 277 ff., 287, 295, 299 ff., 304 f., 310
Wagner, Siegfried 285, 304
Waiſſel 90
Walter, Joh. 72, 76 f., 79 ff., 88 f., 115
Walther, J. Gg. 154, 159
Walther, Joh. Jak. 147
Walther v. d. Vogelweide 45 ff., 69
Walzer 295, 308
Weber, K. M. v. 187 f., 196, 244 ff., 252, 256, 260, 269, 277, 299 f., 304
Weber, Ludw. 307
Weckmann 116, 119, 142, 149 f., 153, 155
Weichmann 121, 127, 134
Weinlig 278
Weismann 304
Weiße 242
Werckmeiſter 162
Werner, Bruder 53
Werner, J. G. 134
Weſthoff 147
Widerſänge 28
Widmann, Er. 96
Widmann, J. V. 300
Wieck, Fr. 254
Wiegenlied 10
Wieland 186, 240
Winterfeld, K. v. 102, 196
Winterfeld, P. v. 46
Wipo 33
Wizlaw v. Rügen 53
Wolf, E. W. 186, 242
Wolf, Hugo 271, 299, 301 f.
Wolf-Ferrari 304
Wolfram v. Eſchenbach 44, 49
Wüllner, Frz. 293
Zachow 151, 154, 158 f.
Zarlino 93
Zauberlied u. Zauberſpruch 9 f., 15
Zechlieder 83
Zeile, Formelement des germaniſch-deutſchen Liedes 10 ff.
An- u. Abzeile 19 ff.
Doppelzeile 41
Fallzeile 57
Klein-, Kurzzeile 10 f.
Langzeile 10 f., 19 ff.
Rufzeile 36 ff.
Zeller 301
Zelter 171, 177, 179, 187, 193, 225 ff., 238 f., 261, 266 ff.
Zeſen, Ph. v. 130
Ziehrer 301
Zink 61, 173
Zukunftsmuſik 271
Zumſteeg 228 f., 238, 242
Zupfgeigenhanſl 306
Zwingli 103

JOSEF MÜLLER-BLATTAU

Germaniſches Erbe in deutſcher Tonkunſt

116 Seiten mit etwa 70 Notenbeiſpielen. Kart. RM. 2.85

Inhalt

Der Beſtand:
Wort und Weiſe in altgermaniſcher Zeit.

Wahrung und Ausbreitung:
Das deutſche (weltliche und geiſtliche) Lied des Mittelalters.

Verfall und Erneuerung:
Volksmuſik und Kunſtmuſik bis zu Bachs Tod.
Erneuerung vom Volkslied her bis zur Gegenwart.

Es gibt im Leben unſerer deutſchen Tonkunſt ein Ewiges und Allgemeines, das alle muſikaliſchen Lebensäußerungen unſeres Volkes begeiſternd und beſeelend durchdringt und als innerſte Kraft in den Werken unſerer großen Meiſter zutage tritt. Mit unſerer Sprache und ihrem Werden aufs engſte verbunden geht es hervor aus der mythiſchen Vorzeit unſerer Raſſe und kann zu Recht als germaniſch bezeichnet werden. Wie die Sprache iſt es zugleich Abbild und Ausdruck eines in der Volksgemeinſchaft beſchloſſenen eigentümlichen geſchichtlichen Seins und Lebens; es darf darum zugleich als das eigentümlich Deutſche in unſerer Muſik gelten.

Chr. Friedrich Vieweg / Berlin-Lichterfelde

Muſikaliſche Formen
in hiſtoriſchen Reihen

Spiel- und Singmuſik für den Muſikunterricht und das häusliche Muſizieren. Herausgegeben von Heinrich Martens

Erſte Serie

Band 1:	**Das Menuett**	Heinrich Martens
Band 2:	**Die Variation**	Hans Fiſcher
Band 3:	**Die Ballade**	Hans Joachim Moſer
Band 4:	**Das Rondo**	Fritz Pierſig
Band 5:	**Geiſtliche Muſik bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts** . .	Hermann Halbig
Band 6:	**Der Marſch**	Heinrich Spitta
Band 7:	**Die Fuge**	Otto Roy
Band 8:	**Der Walzer**	Willy Herrmann
Band 9:	**Die Suite**	Richard Münnich
Band 10:	**Die Liedformen**	Juſtus Hermann Wetzel

Zweite Serie

Band 11:	**Das Melodram**	Heinrich Martens
Band 12:	**Präludium, Fantaſie, Tokkata** .	Hans Fiſcher
Band 13:	**Die Programm-Muſik**	Kurt Schubert
Band 14:	**Der Volkstanz**	Otto Roy
Band 15:	**Märſche und Signale der deutſchen Wehrmacht**	Hermann Schmidt
Band 16:	**Die Ouvertüre**	Hermann Halbig
Band 17:	**Der Kanon**	Fritz Jöde
Band 18:	**Die Sonate**	Hans Fiſcher
Band 19:	**Polonaiſe und Mazurka**	Heinrich Martens
Band 20:	**Das Soldatenlied**	Robert Göttſching

Einzelfolgen:

Jeder Band der „Muſikaliſchen Formen" iſt der Stoffeinteilung entſprechend in 4ſeitige (ſelten in 6- oder 8ſeitige) Einzelfolgen eingeteilt, die geſondert abgegeben werden. Dieſe Einzelfolgen bieten die Möglichkeit, allen Schülern die muſikaliſchen Beiſpiele in die Hand zu geben. Der billige Preis — ab 10 Stück einer vierſeitigen, ungemein viel Stoff enthaltenden Folge je 35 Pf. — erleichtert die Anſchaffung.

Jeder Band RM. 4.—; jede Serie RM. 36.—