

Musikwissenschaftliches Institut
der Universität Wien

A
B 821/415

aus
Natur und Geisteswelt

715

F. Volbach

Das
moderne Orchester

II. Das Zusammenspiel der Instrumente
in seiner Entwicklung

Zweite Auflage



B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

Die Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“

nummehr über 800 Bände umfassend, bietet wirkliche „Einführungen“ in abgeschlossene Wissensgebiete für den Unterricht oder Selbstunterricht des Laien nach den heutigen methodischen Anforderungen und erfüllen so ein Bedürfnis, dem weder umfangreiche Enzyklopädien noch skizzenhafte Abrisse entsprechen können. Die Bände wollen jedem geistig Mündigen die Möglichkeit schaffen, sich ohne besondere Vorkenntnisse an sicherster Quelle, wie sie die Darstellung durch berufene Vertreter der Wissenschaft bietet, über jedes Gebiet der Wissenschaft, Kunst und Technik zu unterrichten. Sie wollen ihn dabei zugleich unmittelbar im Beruf fördern, den Gesichtskreis erweiternd, die Einsicht in die Bedingungen der Berufsarbeit vertiefend.

Die Sammlung bietet aber auch dem Fachmann eine rasche zuverlässige Übersicht über die sich heute von Tag zu Tag weitenden Gebiete des geistigen Lebens in weitestem Umfang und vermag so vor allem auch dem immer stärker werdenden Bedürfnis des Forschers zu dienen, sich auf den Nachbargebieten auf dem laufenden zu erhalten. In den Dienst dieser Aufgaben haben sich darum auch in dankenswerter Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, gern die Gelegenheit benutzend, sich an weiteste Kreise zu wenden.

Seit Herbst 1925 ist eine Neuerung insofern eingetreten, als neben den Bänden im bisherigen Umfange solche in erweitertem, etwa anderthalbfachem zu $1\frac{1}{2}$ fachem Preise ausgegeben werden, weil abgeschlossene Darstellungen größerer Gebiete auf beschränkterem Raume heute schwer möglich sind. Diese Bände, die die Nummern von 1001 ab tragen, erscheinen, um die Einheitslichkeit der Sammlung zu wahren, in der gleichen Ausstattung wie die übrigen Bände. Sie sind nur auf dem Rückentitel durch je ein Sternchen über und unter der Nummer besonders gekennzeichnet.

Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Jeder der meist reich illustrierten Bände
ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Leipzig, im September 1929

B. G. Teubner

Zur bildenden Kunst, Musik und Schauspielkunst

sind bisher erschienen:

Bildende Kunst

Allgemeines:

Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. Von Geh. Rat Prof. Dr. H. Thode. (Bd. 585.)

Heimatspflege. (Denkmalspflege und Heimatschutz.) Ihre Aufgaben, Organisation und Gesetzgebung. Von Studienrat Dr. H. Hartmann. (Bd. 756.)

Der Weg zur Zeichenkunst. Ein Büchlein für theoretische und praktische Selbstbildung. Von Oberstudienrat Dr. E. Weber. 4. Aufl. Mit 84 Abb. (Bd. 430.)

Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. K. Doeblemann. 3., durchgef. Aufl. Mit 91 Fig. u. 11 Abb. (Bd. 510.)

Geometrisches Zeichnen. Von Oberschullehrer A. Schudeisck. Mit 172 Abb. i. T. u. auf 12 Taf. (Bd. 568.)

Projektionslehre. Die rechtwinklige Parallelprojektion und ihre Anwendung auf die Darstellung technischer Gebilde nebst einem Anhang über die schiefwinklige Parallelprojektion in kurzer leichtfaßlicher Darstellung für Selbstunterricht und Schulgebrauch. Von Oberschullehrer A. Schudeisck. 2. Aufl. Mit 165 Fig. (Bd. 564.)

Kunstgeschichtliches Wörterbuch. Von Dr. H. Vollmer. (Leubners kleine Fachwörterbücher Bd. 13.)

Geschichte:

Die Entwicklungsgeschichte d. Stile in d. bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. 3. Aufl. Mit 46 Abb. (Bd. 318.)

Altertum:

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 3. Aufl. Mit 62 Abb. i. T. u. auf 1 Taf. sowie einem Plan. (Bd. 114.)

Mittelalter und Neuzeit:

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. *I: Von den Anfängen bis zum Ausgang der romanischen Baukunst. 5. Aufl. Mit zahlr. Abb. II: Gotik und Spätgotik. 4. Aufl. Mit 67 Abb. (Bd. 8/9.)

Deutsche Baukunst in der Renaissance und der Barockzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Aufl. Mit 63 Abb. i. T. (Bd. 326.)

Die altdeutschen Maler in Süddeutschland. Von H. Nemis, Mit 1 Abb. i. T. u. einem Bildernhang. (Bd. 464.)

Albrecht Dürer. Von Prof. Dr. K. Wustmann. 2., neubearb. u. ergänzte Aufl. von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 1 Titelbild und 31 Abb. i. T. (Bd. 97.)

Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. 2., verb. Aufl. Mit 48 Abb. auf 28 Taf. im Anhang. (Bd. 158.)

Bildende Kunst

19. Jahrhundert:

Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Aufl. Mit 40 Abb. (Bd. 781.)

Die Maler des Impressionismus. Von Prof. Dr. B. Lázár. 2. Aufl. Mit 32 Abb. auf 16 Taf. (Bd. 395.)

Kunstgewerbe:

Die dekorative Kunst des Altertums. Von Dr. Fr. Poulsen. Mit 112 Abb. (Bd. 454.)

Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Studentat Dr. W. Watsat. 2., verb. Aufl. Mit 1 Bilderanhang. (Bd. 410.)

Musik

Geschichte der Musik. Von Dr. A. Einstein. 3. Aufl. (Bd. 438.)

Die moderne Musik. Von K. Westphal. (Bd. 1007+.)

Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. Von Dr. A. Einstein. 3. Aufl. (Bd. 439.)

Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. E. Krebs. 3. Aufl. Mit 4 Bildn. (Bd. 92.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Jstel. 2., verb. Aufl. (Bd. 239.)

Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Jstel. 2. Aufl. Mit 1 Bildn. Richard Wagners. (Bd. 330.)

Die moderne Oper. Vom Tode Wagners bis zur Gegenwart (1883—1923). Von Dr. E. Jstel. 2. Aufl. mit Schlusskapitel von Prof. Dr. W. Altmann. (Bd. 495.)

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer entwickelnden Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Rietsch. 2., durchgef. Aufl. (Bd. 178.)

Harmonielehre. Von Dr. H. Scholz. (Bd. 1003+.)

Das moderne Orchester. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. I. Die Instrumente des Orchesters. Ihr Wesen und ihre Entwicklung. 2. Aufl. Mit 56 Abb. (Bd. 714.) II. Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung. 2. Aufl. Mit Titelbild u. 2 Taf. (Bd. 715.)

Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Prof. Dr. O. Bie. 2. Aufl. (Bd. 325.)

Musikalisches Wörterbuch. Von Prof. Dr. H. J. Moser. (Leubners kleine Fachwörterbücher Bd. 12.)

Schauspielkunst

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. J. Gregori. (Bd. 692.)

Das Theater. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. Chr. Saehde. 3. Aufl. Mit 17 Abb. (Bd. 230.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffken. Mit 5 Abb. i. T. u. 1 Taf. (Bd. 566.)

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Körte. Mit Titelbild und 2 Taf. (Bd. 400.)

Das Drama. Von Dr. B. Busse. Mit Abb. 4 Bde. I: Von der Antike zum französischen Klassizismus. 3. Aufl. hrg. von Studentat Dr. Niedlich, Prof. Dr. K. Imelmann u. Prof. Dr. K. Glaser. Mit 3 Abb. II: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl. Neubearb. von Prof. Dr. K. Glaser u. Oberstudiendir. Dr. A. Ludwig. III: Vom Sturm und Drang bis zum Realismus. 2. Aufl. Neubearb. von Oberstudiendir. Dr. A. Ludwig u. Prof. Dr. K. Glaser. IV: Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. Aufl. bearb. von Oberstudiendir. Dr. A. Ludwig u. Prof. Dr. K. Glaser. (Bd. 287/290.)

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Witkowski. 5. Aufl. (Bd. 51.)

† Bände ab 1001 erscheinen in erweitertem Umfange.

Die mit * bezeichneten und weitere Bände befinden sich in Vorbereitung.

B ~~3038~~ 821

Musikwissenschaftliches
Seminar
der Universität Wien



Das Orchester Frauenlobs.

Nach einer Abbildung der Manessischen Handschrift
in den Monographien zur deutschen Kulturgeschichte X: Hampe, *Fahrende Leute*.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

715. Bändchen

Das moderne Orchester

II. Das Zusammenspiel der Instrumente
in seiner Entwicklung

Von

Fritz Volbach

Musikwissenschaftliches Seminar
der Universität Wien
Zweite Auflage
Mit Titelbild und 2 Tafeln

Inv. Nr. ~~8208~~

7-VV-8210

~~3038~~

B 821/715

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1919

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1919 by B. G. Teubner in Leipzig.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Vorwort zur ersten und zweiten Auflage.

Es war wohl an der Zeit, die gewaltige Entwicklung, welche die Farbe in der Musik genommen, im Zusammenhang darzustellen. Das konnte hier allerdings nur in kurzen Strichen, unter Beschränkung auf die Hauptmomente dieser Entwicklung, geschehen. Mit schwerem Herzen habe ich manches zusammendrängen müssen, dem ich gern eine weitere Erläuterung gewidmet hätte. Aber der Raum dieses Buches zwang mich, nicht von dem Grundsatz abzuweichen, die Entwicklungslinie der Orchestrierung in ihrer direkt fortschrittlichen Richtung zu zeichnen.

Die zweite Auflage hat eine Reihe von Änderungen und, wie ich hoffe, Verbesserungen erfahren. Vielen gerechten Wünschen habe ich Folge zu geben versucht. Wenn das oft nur andeutungsweise geschehen konnte, so bitte ich zu bedenken, daß ich an den Raum gebunden war. Ich habe mich bemüht, das Entwicklungsbild, die große Linie noch schärfer herauszuarbeiten, denn nur darauf kam es mir an; eine Häufung von Namen und Werken besagt gar nichts. — Unterdessen ist auch der von mir in der ersten Auflage angekündigte Band, die Instrumente des Orchesters (MUG Bd. 384 [1915]) erschienen, und auch von diesem wird eine neue Auflage zugleich mit dieser erscheinen. Als eine notwendige Ergänzung dieser Arbeit, bildet er den ersten Band derselben.

Brüssel, im August 1918.

Fritz Volbach.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
I. Die Zeit der Vorbereitung und Entwicklung.	
Einleitung. Das instrumentale Zusammenspiel im Altertum	5
1. Das instrumentale Zusammenspiel während des Mittelalters	7
2. Die musikalische Renaissance in Italien	16
3. Das Orchester G. F. Händels und J. S. Bachs	28
II. Das moderne Orchester.	
4. Das Orchester Haydns und Mozarts	38
5. Das Beethoven-Orchester	54
6. Das Orchester der Romantiker Schubert und Weber	68
7. Hector Berlioz und G. Meyerbeer	78
8. Das Orchester Rich. Wagners	89
9. Von Richard Wagner bis Richard Strauß	101
Tafelbeilagen.	
Titelbild: Das Orchester Frauenlobs.	
Tafel I: Hofkonzert bei Herzog Albrecht V. von Bayern	zu Seite 13
Tafel II: Händel im Kreise seiner Musiker	" " 33

I. Die Zeit der Vorbereitung und Entwicklung.

Einleitung.

Das instrumentale Zusammenspiel im Altertum.

Die Freude am Zusammenspiel ist wohl so alt wie die Kunst selbst. Ihren ersten Ursprung findet sie in dem Bestreben, eine gemeinsame Gemütsbewegung auf gemeinsame Art zum Ausdruck zu bringen. So geschieht es heute noch bei den Naturvölkern. Die Freude über den errungenen Sieg vereinigt sie zu gemeinsamer Entladung des überschäumenden Gefühls in musikalischem Zusammenwirken. Das Wesen dieser primitivsten Musik beruht in erster Linie auf der Gemeinsamkeit des Rhythmus, der durch Händeklatschen oder künstliche Schallwerkzeuge, wie Trommeln, Klappern u. dgl., zum Ausdruck gebracht wird.

Eine ganz neue, unendlich höhere Bedeutung erhält das Zusammenspiel bei den alten Kulturvölkern, den Agyptern und Babyloniern. Bei diesen ist es nicht mehr der plötzliche, rohe Gefühlserguß, der ebenso spontan zu musikalischer Gesamtbetätigung auffordert. Ihr Gefühl untersteht bereits bedeutend ihrem Willen, der ihm Maß und Ordnung auferlegt. Die Gefühlserregung ist keine zufällige, plötzlich hervorbrechende mehr, sie wird bewußt gesucht und erstrebt. Das geschieht durch beabsichtigte Erhebung der Seele, meist durch Richtung der Sinne auf das Übernatürliche, das Religiöse. Diese geordnete Erhebung der Seele aber drückt sich im Gleichklang geordneten, instrumentalen Zusammenspiels aus, das sich bereits wesentlich von dem der rohen Naturvölker unterscheidet. Zwar erscheint auch hier noch die Betonung des des Rhythmischen als vorherrschend. Das Hervorheben desselben durch taktmäßiges Zusammenschlagen der Hände oder durch entsprechende Instrumente tritt auf einer Reihe von Bildwerken bedeutungsvoll hervor. Daneben aber erscheinen eine Reihe kunstvoller, melodischer Instrumente, vor allem Harfen und ähnliche Saiten-

instrumente in großer Zahl und von verschiedenster Form und Gestalt, von der vielsaitigen Riesenharfe bis zur einfachen Laute herunter. Auch die Flöte treffen wir bereits in mannigfacher Gestaltung. Das beweist, daß neben dem rhythmischen nun auch das melodische Element eine Rolle zu spielen begonnen hat. Denn das sei gleich hier gesagt: die vorhandenen Kunstmittel entsprechen stets dem wirklichen Bedürfnis, oder anders ausgedrückt: die Kunst läßt kein neues Darstellungsmittel ungenutzt. Was uns aber hier auffällt, ist das Vorherrschende Klanglich gleichartiger Instrumente. So zeigt z. B. ein Relief zu Kujundjik ein Orchester von wohl zehn Harfen und harfenähnlichen Instrumenten, dazu zwei Spieler von Doppelflöten und eine Reihe von Kindern und Erwachsenen, die mit den Händen den Takt zur Musik klatschen.¹⁾ Der Reiz des Zusammenspiels liegt hier nicht in der reizvollen Mischung verschiedener Klangfarben, sondern in der durch das Zusammenspiel vieler erzielten Steigerung des Klanges.

Der individualistische Grundzug der hellenischen Kultur spricht sich auch in der Musik aus. Die Instrumente interessieren in erster Linie einzeln für sich, in ihrem Wesen und Gehalt. Das bewirkt ein Hervorkehren des solistischen Prinzips und ein Zurückdrängen des Zusammenspiels und Mischens vieler Instrumente. Das Streben, den Klang der einzelnen Instrumente zu individualisieren, ihn mit ganz bestimmten Empfindungen und Darstellungen zusammenzubringen — so, wenn z. B. Aristoteles meint, daß der Klang der Flöte für die phrygische Tonart besonders passe — stand dem Sinn für Farbenmischung direkt entgegen. Die Griechen legten überhaupt auf die selbständige Instrumentalmusik sehr wenig Wert; Plato läßt die Instrumente nur in Verbindung mit der Vokalmusik gelten. Die natürliche Folge dieses individualistischen Zuges in der Instrumentalmusik mußte notwendig zur Ausbildung des Virtuositentums führen, und dieses wiederum zu einer Verflachung und Veräußerlichung in der Kunst.²⁾ Bereits mit dem

1) Daß diese Bewegung der Hände nicht immer ein Klatschen bedeutet, sondern als eine die Musik begleitende, cheironomische Geste aufzufassen ist, hoffe ich in einer demnächst in der Oriental. Lit.-Zeit. erscheinenden Arbeit nachweisen zu können.

2) Vgl. dazu Plutarch, *Περὶ μουσικῆς* XVI, 30 ff. (R. Westphal).

5. Jahrhundert beginnt nach dem Urteil des Aristorenos der Verfall der Blüte griechischer Musik, zugleich mit dem Untergang des griechischen Staates.

Mit der Gründung des Weltreiches durch Alexander d. Gr. verliert Athen seine zentrale Bedeutung in der Kunst immer mehr. Andere Städte treten an seine Stelle, vor allem wird nun Alexandria das Zentrum einer neuen Welt. Die Kraft der sich zugleich verbreitenden griechischen Kultur aber war so stark, daß sie nach und nach die ganze damalige Kulturwelt unterjochte und die nationale Eigenart der einzelnen Völkerstämme dieser Welt fast ganz zurückdrängte. So geht auch die Kunst aller dieser Völker, wenn auch nicht unter völliger Aufgabe des Nationalen, in einer gemeinsamen, hellenistischen Kunst auf, die in ihrem ganzen Wesen aus der griechischen Kunst herausgewachsen ist. Die Stellung der Instrumentalmusik bleibt im Grunde dieselbe wie in der klassisch-griechischen Zeit, nur daß das Virtuosenhafte noch mehr sich steigert und der äußere Prunk zunimmt.³⁾ Diese Veräußerlichung findet ihren Höhepunkt in der späteren römischen Kaiserzeit. Hier erfahren wir bereits von „Monstreaufführungen“, bei deren einer z. B. 100 Trompeten mit 200 Flöten und 100 Dudelsäcken zusammenwirkten. Im Mittelpunkt des ernstesten Kunsttreibens aber steht auch jetzt die Vokalmusik.

1. Das instrumentale Zusammenspiel während des Mittelalters.

Der Erbe der antiken Kunst war das Christentum. Es dürfte sicher sein, daß die altchristlichen Gesänge, die in ihrer Weiterbildung im ambrosianischen und gregorianischen Gesang zum Kronjuwel christlicher Kunst wurden, aus dieser hellenistischen Kunst herausgewachsen sind; ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß die älteste Kunst selbst Melodien aus jener übernommen hat.⁴⁾

Die Instrumentalmusik tritt ganz zurück. „Wir gebrauchten“, sagt Clemens von Alexandria, „ein einziges Instrument:

3) Über die zahlreichen Arten der im alten Rom gebrauchten musikalischen Instrumente berichtet u. a. J. Pollux, Onomasticon. Buch IV, Kap. 9.

4) Von den Häretikern wird es direkt bezeugt. So berichtet Athanasius, daß Arius seine Hymnen sogar nach den Melodien des Sotades, eines der laszivsten Dichter der alexandrinischen Zeit, habe singen lassen.

das Wort des Friedens, nicht aber das alte Psalterium, die Pauken, Tromben und Flöten.“⁵⁾ Die Instrumente galten — wegen ihrer Verwendung im heidnischen Kultus — selbst als heidnisch und „buhlerisch“.⁶⁾ So verschwindet das Instrumentalspiel zunächst für Jahrhunderte unsern Augen vollständig. Wohl wird uns zuweilen über ein Zusammenwirken vieler Instrumente berichtet, so aus Byzanz. Wenn der Kaiser ausritt oder zur Kirche ging, wurde er von einer Musik begrüßt, die von Trompeten, Hörnern und Pauken in ganz eigener Art gespielt wurde. Aber es klang, als stehe jemand um etwas, oder als leide er irgendein Übel, also kläglich und „jammervoll“, berichtet der Chronist.⁷⁾ Von Interesse ist auch ein Relief auf einem Obelisk in Konstantinopel aus dem 4. Jahrhundert mit Tänzern, die zur Musik von drei Doppelflöten und zwei Orgeln lebhaftere Bewegungen ausführen.

Die Freude an der Instrumentalmusik ließ sich aber trotz allem nicht bannen. War sie aus der Kirche verstoßen, um so mehr trat sie in der weltlichen Musik hervor, besonders in Deutschland. Hier beruhte ihre Pflege auf alter Tradition. Schon der nordische Sänger, wenn er in der Halle des Königs in den Kreis der Helden getreten, singt sein Lied zum Klange der Harfe. Aber auch die Helden selbst begleiten ihr Lied mit der Harfe, und wer es nicht konnte — so erzählt das alte Beowulfslied —, der schlich beschämt heraus. Volker, der Fiedler im Nibelungenlied, weiß den Bogen ebensogut zu führen wie das Schwert. Ein paar Jahrhunderte später, da wimmeln die Landstraßen von fahrenden Spielteuten; Ritter und Minnesänger folgen ihnen und alle begleiten ihr Lied. Selbst rein instrumental wird musiziert. So spielt im „Tristan“ der Künstler ein Lied, ohne dazu zu singen. Dann ergreift Tristan selbst das Instrument:

Wie stand die Harfe, die er nahm, — seinen Händen wundersam!
 Sie glitten greifend zum Beginn — durch die Harfenaiten hin;
 Das klang so wunderhell und rein — Ihm fielen liebe Weisen ein,
 Die Lieder vom Bretonenland. — Da nahm den Schlüssel er zur Hand,

5) Badaq. II, 4.

6) Charakteristisch ist auch, daß auf keinem der so überaus zahlreichen Katakombenbilder, soweit sie durch Wilpert uns überliefert sind, sich die Darstellung eines Instruments findet mit Ausnahme der Leier oder Pansflöte in der Hand des guten Hirten.

7) Vgl. Ambros, Gesch. d. Mus. Bd. III, 21.

Stimmt die Harfe für die Lieder, — die Wirbel drehend auf und nieder.
Dann schlug er seltsam süße — klangvolle Saitengrüße,
Daß alles Volk zusammenlief — und e ner nach dem andern rief.⁸⁾

Andere, wie der Meißner, verwerfen die reine Instrumentalmusik:
„Gedoene ane wort ist toter Galm“ (Lärm).⁹⁾

Haben wir es hier und überall mit dem Einzelspieler zu tun, so ist das Zusammenspiel vieler doch auch nicht unbekannt. Zum Tanze allerdings genügte unseren Vorfahren meist der einzelne „Fiedler“, dem ab und zu ein Flötist und Trommler beigegeben wurden, oder auch die beiden letzteren allein, häufig sogar in einer Person vereinigt.¹⁰⁾ Aber bereits Ekkehard IV., der Mönch von St. Gallen, berichtet uns aus jener Zeit, daß die frommen Brüder sich bei festlichen Anlässen an reich besetzter Instrumentalmusik ergötzt hätten.

Über die Art und Form der einzelnen Instrumente und ihre Zusammenstellung zu einem solchen „Orchester“ gibt uns vor allem die bildende Kunst sichere Auskunft; für die ältere Zeit die vielen Miniaturen und die Skulpturen der alten Dome, für die jüngere aber besonders die reizenden Engelorchester auf den Bildern italienischer und deutscher Meister.

Die Anzahl und Verschiedenheit der Instrumente ist um das Jahr 1200 bereits eine sehr große. Einen ersten Rang nimmt immer noch die Harfe ein, „aller Stimmen Krone“, wie sie der „Jüngere Titule“ nennt.¹¹⁾ Sie tritt in verschiedener Form auf. Nicht minder vielgestaltig waren die der Harfe am nächsten verwandten „Bithern“. Harfenartig war auch die „Chrotta“, ursprünglich ein keltisches Instrument. Sie wurde seit dem 10. Jahrhundert frühestens mit dem Bogen gespielt. Mit der Einführung des Bogens aber beginnt zugleich die Entwicklung der Fiedel, als der Stammform unserer Streichinstrumente, wie wir das im ersten Bande dieser Arbeit¹²⁾ geschildert haben. Das kleinste Instrument dieser Gattung war das Rebec oder die Kubebe,

8) Tristan und Isolde W. 3303 ff. (nach W. Herz). Vgl. auch die ausgezeichnete Darstellung bei E. Michael, Kulturzustände des deutschen Volkes (1906), IV S. 381 ff. 9) E. v. d. Hagen, Minnesänger III, 99 Nr. XI.

10) Vgl. Teil I: Die Instrumente des Orchesters (MUG Bd. 384).

11) Strophe 412 1, ferner Str. 3514.

12) Über Ursprung und Entwicklung s. Band I: Die Instrumente des Orchesters (MUG Bd. 384).

wohl von dem arabischen Rebab stammend, das größte das Trum-
scheit oder die Nonnengeige. Als eines der vornehmsten Saiten-
instrumente des Mittelalters ist das „Psalterium“ zu nennen,
ein unserer Zither ähnliches Instrument, dreieckiger oder trapezför-
miger Gestalt mit einer Saitenbespannung von rechts nach links.
Hierhin gehört auch die „Drehleier“, das Organistrum, ein
offenbar um 1200 sehr beliebtes Instrument, das aber schon Prä-
torius um 1600 unter die „Bauerninstrumente“ rechnet, als
Instrument „fahrender Leute“ sich aber vereinzelt bis in unsere
Zeit gerettet hat.

Dem Reichtum dieser Art Instrumente entspricht auch die Anzahl
der Blasinstrumente. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts
begegnen wir der Querflöte, deren Heimat im Orient zu suchen
ist. Ebendaher stammt auch die, besonders in Frankreich, gepflegte
Schalmei, die Vorläuferin unserer Oboe. Dazu kommt eine
ganze Reihe verschiedener Langflöten. Ferner gehört hierher
der Dudelsack und das Platterspiel oder die Platterpfeife, eine
Flöte oder Schalmei, bei der zwischen Mundstück und Rohr noch
ein Ballon oder Luftsack eingeschoben ist.

Von Blechinstrumenten kennt die frühe Zeit das Horn
als Jagd- oder Signalhorn. Es wird oft aus kostbarem Metall, mit
Vorliebe aber aus Elfenbein (daher der Name „Elfant“) herge-
stellt. Etwa um das Jahr 1000 gab man ihm mehrere Tonlöcher;
so wird es zum „krummen Zin“, der aber aus Holz gemacht
ist, und zum Schutze mit Leder überzogen. In der Folgezeit wird er
von besonderer Wichtigkeit. Sehr alt ist auch die Tromba, eine
gerade, konische Röhre, die später durch Biegung des Rohres die
Form unserer Trompete erhält. Vom Ende des 12. Jahrhunderts
an wird besonders die Pufine (von buccina) bevorzugt, eben-
falls ursprünglich in gerader, gestreckter Gestalt; aus ihr entwickelt
sich die Posaune. Zu diesen Instrumenten treten nun noch eine
Reihe von Schlaginstrumenten, Pauken und Trommeln jeder
Größe und Gestalt. Da die Orgel, deren Entwicklung in Deutsch-
land bereits mit dem 9. Jahrhundert beginnt, eine besondere Dar-
stellung gefunden hat¹³⁾, so können wir sie hier unter Hinweis
auf jene ausschalten.

13) Vgl. Vie, Klavier, Orgel, Harmonium (MusG Bd. 325).

Die Zusammenfassung mehrerer Instrumente zu einem Ensemble ist eine sehr verschiedenartige. So sehen wir auf einem Bilde der Manessischen Handschrift aus dem 13. Jahrhundert den Dichter Frauenlob mit dem Finger sein aus zwei Fiedeln, Schalmel und Schlaginstrumenten bestehendes „Orchester“¹⁴⁾ dirigieren. Bei festlichen Aufzügen, Turnieren und zur Tafel liebte man eine Zusammenstellung von Businen, Hörnern und Flöten. So heißt es im Nibelungenliede:

Manec posüne lûte vil kreftliclich erdôz
von trumben und von vloiten der schal wart sô grôz.

Das berühmte Orchester am Trierer Domportal besteht aus Harfe, Kniegeige, Kotta, Psalterium und Schlaginstrumenten. Im Paradies des Domes zu Münster befindet sich ein entzückender romanischer Rankenfries (g. 1250), in dem Musikanten mit Fiedel, Dudelsack, Orgel, Psalter, Zither, Becken, Bogenkotta und Drehleier ihr lustig Spiel treiben. Eine der interessantesten Darstellungen, vielleicht noch aus dem Ende des 11. Jahrhunderts, zeigt ein Kapitäl der Abtei St. Georges zu Boscherville. Zwölf Personen wirken hier zusammen mit Arm- und Kniefiedel, Drehleier, Panzflöte, vier harfenartigen Instrumenten und Glocken. Eine der Personen aber steht auf dem Kopfe oben auf dem Fell der Pauke.¹⁵⁾

Über den Klang solcher primitiven Ensembles können wir uns heute keine Vorstellung mehr machen. Man muß dabei bedenken, daß die Musik jener Zeit noch keine Mehrstimmigkeit kannte, höchstens zu einer Melodie unten Grundton und Quinte der Tonart (Dudelsackquinte) anschlug und weiterklingen ließ. So mußten denn alle Spieler sich auf die Melodie beschränken. Ebensovienig kann bei dieser willkürlichen Zusammenstellung verschiedenartigster Instrumente von großem Klangreiz die Rede sein.

Einen großen Fortschritt nach der künstlerischen Seite dagegen zeigen die Zusammenstellungen des 14. Jahrhunderts. So besteht das Engelorchester auf dem Bilde der „Krönung Mariens“ von einem unbekanntem venetianischen Meister des 14. Jahrhunderts aus Flöten, Lauten, zwei Portativorgeln und einer Viola. Auf dem Bilde des Paradieses von Orcagna in S. Maria Novella

14) Siehe unser Titelbild.

15) Abbildung s. Bb. I: Die Instrumente des Orchesters (ANuG Bb. 384) S. 24. (1. Aufl.)

in Florenz tritt ebenfalls bereits die Portativorgel und die Doppelflöte auf. Reizvoll ist die Zusammenstellung von Instrumenten, wie sie etwas später (um 1445) Donatello in seinen entzückenden Reliefs singender und musizierender Engel am Hochaltar von St. Antonio in Padua bildete und in dem zwei Doppelflöten, zwei Schalmeien, Harfe, Laute, Viola, Tamburin, Becken und Zimbeln mit vier Sängerknaben zusammenwirken. Charakteristisch ist vor allem das immer stärkere Hervortreten der Viola und Laute.

Den Hauptanstoß zur Weiterbildung des Orchesters hatte die Entwicklung der Mehrstimmigkeit gegeben. Wie die Singstimmen nun sich nach ihrem Umfang in verschiedene Gruppen, als Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimmen gliedern mit unabhängiger, freier Führung der einzelnen, so mußten nun auch die Instrumente, wollten sie die Verbindung mit jenen nicht brechen, eine ähnliche Teilung vornehmen. Sie beginnen sich in Gruppen von verschiedener Höhenlage zu spalten als Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassinstrumente.

Besonders in Deutschland ist diese Entwicklung eine reiche und erreicht etwa um 1600 ihren Höhepunkt. Man staunt, wenn man die vielen und vielerlei Arten der Instrumente betrachtet, die uns Michael Prätorius in seinem „Syntagma“ (1614—1619) als in ihrer Zeit im Gebrauch, aufzählt und beschreibt.¹⁶⁾ Neben einer ganzen Reihe von Flöten verschiedenster Gestalt (Querflöten, Blockflöten usw.), Schalmeien, erscheint hier auch bereits das Fagott oder Dulcian. Besonders beliebt waren die Cornetti oder Zinken, leicht gebogene Instrumente aus Holz, von konischer Bohrung, die mit einem Trompetenmundstück angeblasen wurden. Der größte Zink mit S-förmig gebogener Röhre hat sich in dem Serpent noch sehr lange, besonders als Bassinstrument bei Blasmusik erhalten, bis es Anfangs des 19. Jahrhunderts durch die Ophikleide verdrängt wird. Das Instrument fand auch in der kirchlichen Liturgie zur Begleitung des Gesanges Verwendung und wird in dieser Eigenschaft vereinzelt (z. B. in Brüssel) noch heute benutzt. Sein Ton ist rau und spröde. Natürlich erscheinen nun auch die Posaunen in den verschiedenen Tonlagen, an Gestalt der

16) Für das Jahrhundert vorher bildet hauptsächlich des Seb. Wirdung „Musica getutscht“ (1511) die vorzüglichste Quelle, außerdem Martin Agricola's „Musica instrumentalis deutsch“ (Wittenberg 1529).

heutigen Form gleich; auch die Form der Trompete ist vollendet. Von Schlaginstrumenten nennt Prätorius eine ganze Reihe von Pauken, Trommeln, Glocken, Zimbeln und ähnlichen Tonwerkzeugen. Auch die Strohsiedel zählt er dazu. Von den Saiteninstrumenten werden die Lauten besonders zahlreich und mannigfaltig gebaut. Es gab ihrer in jeder Größe von der kleinen Mandure bis zur riesigen Theorbe. Nicht selten werden sie zu ganzen Chören zusammengestellt, zugleich mit anderen Saiteninstrumenten. Zu den Bogeninstrumenten zählt Prätorius die „italienische Lyra“, die „große Lyra“, die *Viola de gamba* (Kniegeige), die *Viol de braccie* (Armgeige), die *Viol bastarda*, von der die *Viola d'amour* ein Abkömmling ist, und das, zu wirklich künstlerischen Zwecken wohl kaum verwandte Trumscheit, ein Instrument von einer Resonanz, „als wenn vier Trommelen waren, und ein Clarin mit eingeblasen würde“. Die *Viola da braccio* hatte sieben verschiedene Größen, die kleinste Art war die „kleine Geige“ oder *Rebecchino*, die tiefste die „Groß-Quint-Baß-Viola“.

Auch in Italien war die Teilung eine ähnliche. So gibt S. Ganassi in seiner wertvollen „*Regola Rubertina*“ (Venedig 1543) als Streichinstrumente drei Violenarten an, als Sopran-, Tenor- und Baßviola. Dieses Violenterzett oder Quartett bildet die direkte Vorstufe unseres Saitenorchesters und erhält sich fast bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts. Es scheint, daß man zuweilen die einzelnen Stimmen bereits mehrfach besetzt hat; so spricht Prätorius von einem Zusammenspiel eines Geigenchors. Man würde aber irren, wollte man hierin die Grundlage unserer Orchesterbesetzung mit den Streichern im Mittelpunkt erkennen; verdoppelte man doch ebenso die Bläser, kurz jedes Instrument willkürlich, je nach der Zahl der vorhandenen Spieler. Diese war allerdings in manchen Kapellen eine respectable; so besaß die Münchener Hofkapelle, „zu des fürtrefflichen, weitberühmten *D. Landi di Lasso* Zeiten“ neben 56 Sängern 30 Instrumentalisten¹⁷⁾ (Tafel I).¹⁸⁾ Ebenso wie die Besetzung war auch die Behandlung

17) S. Wasielewski, *Gesch. d. Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert* (1878).

18) Die Besetzung, soweit sie auf dem Bilde zu erkennen, ist folgende: Streicher: vier Violin; Continuo: Baßviola, zwei Lauten und Cembalo; Bläser: eine Querflöte, vier Lang- oder Schnabelflöten (die eine wahr-

dieses Orchesters eine primitive. Die Instrumentalfarben werden lediglich im koloristischen Sinne angewandt, an eine Auffassung der Farbe als künstlerisches Ausdrucksmittel denkt noch niemand.

Im Freien, bei festlichen Aufzügen u. dgl., werden naturgemäß die Blasinstrumente bevorzugt, wenn auch Lauten und Violen nicht durchaus ausgeschlossen sind. So sehen wir z. B. auf einem der Wagen in Dürers Triumphzug Kaiser Maximilians eine Gruppe von Lauten- und Violenspielern, auf einem andern sind diesen noch Harfe, Flöten und Trommel zugesellt. Wieder ein anderer zeigt nur Bläser: Oboen, Krummhörner und Posaunen. Meist aber, besonders beim Marschieren, sind Bläser die Regel. Fast nie fehlt für die Melodieführung der hohe, krumme Zink. Dazu treten dann Blockflöten und Oboen in verschiedenen Lagen, für die tiefen Stimmen der Pommer und bei größerer Besetzung noch Trompeten und Posaunen. Eine feste Regel aber läßt sich nicht erkennen. So bestand die berühmte Blasmusik Ludwigs XIV. in den Holzbläsern ausschließlich aus Oboen jeder Größe, wozu noch 2 Zinken und 2 Posaunen treten. Auf einem Prozessions- und einem Schützenfestbilde von A. Sallaert (gegen 1600)¹⁹⁾ setzt sich die Musik zusammen aus Zink, 2 hohen Oboen oder Schalmeien, einer tiefen, einem Pommer und einer Posaune. Dieselbe Zusammenstellung findet sich auch sonst noch.

In der eigentlichen Kunstmusik wirkten vom 16. Jahrhundert an die Instrumente meist mit dem Chöre zusammen, und zwar derart, daß die Instrumente mit Sopranlage — gleichviel, ob Bläs- oder Saiteninstrumente — mehr oder weniger genau mit den Chorsopranen dieselbe Stimme spielten, die Altinstrumente mit den Altstimmen usw., ohne Rücksicht auf die Individualität der Klangfarbe des einzelnen. Eine bestimmte Vorschrift über die Besetzung

scheinlich eine Schalmei), ein Fagott (oder Bassflöte?) und eine Posaune. — Die Namen unterhalb des Bildes beziehen sich nicht, wie L. v. Kobell in „Kunstvolle Miniaturen usw. aus Handschriften des 12.—16. Jahrhunderts“ (München) meint, auf die Spieler, sondern sind die Namen der berühmtesten Tonsetzer jener Zeit.

19) Im alten Museum zu Brüssel. Vgl. auch Mahillon, Cat. descript. 2. Bd. S. 24 ff. Weiteres Material bietet ferner die sonst sehr ansehnliche Encyclopédie de la musique du conservatoire 1. Teil S. 1176 ff. Paris 1914.

wird nicht für nötig erachtet. Daneben wird es auch Sitte, Chorstücke rein instrumental aufzuführen.

Der erste, von dem wir reine Instrumentalwerke besitzen, ist Andrea Gabrieli, und zwar in seinen fünfstimmigen Sonaten (1586). Sein Nefse Giovanni Gabrieli folgte ihm auf dieser Bahn nach. Seine „Symphoniae sacrae“ (1597) sind Stücke von ernster Feierlichkeit, in denen zwei Instrumentalgruppen nach Art der Doppelchöre sich gegenüberstehen. G. Gabrieli ist es auch, der zuerst über die Besetzung der Stimmen wenigstens einzelne, kurze Andeutungen macht. Seinem Beispiele folgt der deutsche Meister Heinr. Schütz, der Schüler Gabrielis. In seinen mehrchörigen Psalmen mit Instrumentalbegleitung²⁰⁾ (1619) bezeichnet er in der Partitur die Instrumente nur nach ihrer Tonlage als Vox instrumentalis. In der Vorrede aber trifft er über die Besetzung dieser „Capellen“ folgende Bestimmung: „Die Capellen, so mit hohen Stimmen gesetzt, seynd meistentheils auff Zinken und andere Instrument gerichtet. Jedoch, wann man auch Sängere dabey haben kan, ist so viel desto besser, und auff diesem Fall mag man aus den tiefen Bassstimmen mit dem F auff der fünften Linie, welche für den großen Violon (Contrabaß), Quartsposaun, Fagott bequemt sind, andere Bässe mit rechtem Ambitu vor die Bassisten, und mit dem F auff die vierte Linie abschreiben.“ Die Behandlung dieser Instrumentalstimmen unterscheidet sich kaum von jener der Singstimmen, auch dort nicht, wo sie allein spielen, wie in der „Sinfonia“ des 111. Psalmes. Wichtig ist die Angabe der Besetzung des Grundbasses, des Basso continuo, der das ganze Gebäude zu tragen bestimmt ist. Er findet eine weitere Verstärkung durch die Orgel (oft in mehrfacher Besetzung), die dann neben der Bassstimme noch die Harmonie ausführt, wie sie in Ziffern unter den einzelnen Noten des Continuo vorgeschrieben ist. Demselben Zweck dienen auch die Lauten jeder Art, die Harfe und vor allem das Clavicembalo. Diese Art der Ausführung des Continuo hat sich dann bis ins 18. Jahrhundert erhalten.

Schütz schreibt für die hohen Stimmen „Zinken“ und andere Instrumente vor. Der dunkle Klang der Violen ließ diese als Sopraninstrument wenig geeignet erscheinen, darum besetzte man die

20) Schüßs Werke II, S. 180 ff. Leipzig 1886, Breitkopf & Härtel.

hohen Stimmen selbst dann, wenn die andern auf Violon gespielt wurden, durch den helltönenden „Zink“. Aber schon G. Gabrieli fügt diesem die Violine bei, die den Zink bald ganz verschwinden läßt. Damit beginnt der Anfang der Herrschaft der Violine, die, wie wir sehen werden, nach und nach die Violon in allen Stimmen verdrängt durch Instrumente, die in ihrer Form ihr nachgebildet werden.

Selbständig tritt das Orchester in dieser Zeit nur in kleinen Stücken auf, den Intraden, Pavanen, Gallarden und anderen Tanzstücken, wie sie um die Wende des 17. Jahrhunderts immer zahlreicher entstehen. Ist die Abhängigkeit von der vokalen Schreibweise in ihnen auch augenscheinlich, so läßt sich doch in manchem dieser Stücke der Reim eines wirklich instrumentalen Stils erkennen, so in manchen der Tänze, die M. Prätorius in seiner „Terpsichore“ (1612) auf französische Melodien setzte, oder in manchen Tänzen Valentin Haußmanns²¹⁾, weniger bei Haßler in seinen Intraden und Tanzstücken, wie sie sein „Lustgarten“ (1601) enthält. Ein wirklicher Fortschritt wird erst möglich, sobald man jede einzelne Stimme für ein bestimmtes Instrument setzt unter Berücksichtigung seiner klanglichen Individualität. Darin, daß B. Haußmann seine Tänze „fürnehmlich für Violon“ denkt, zeigt sich eine, wenn auch noch schwache Ahnung dieses wichtigen Prinzips, in dessen Verfolgung allein die Möglichkeit der künstlerischen Entwicklung des Orchesters liegt.

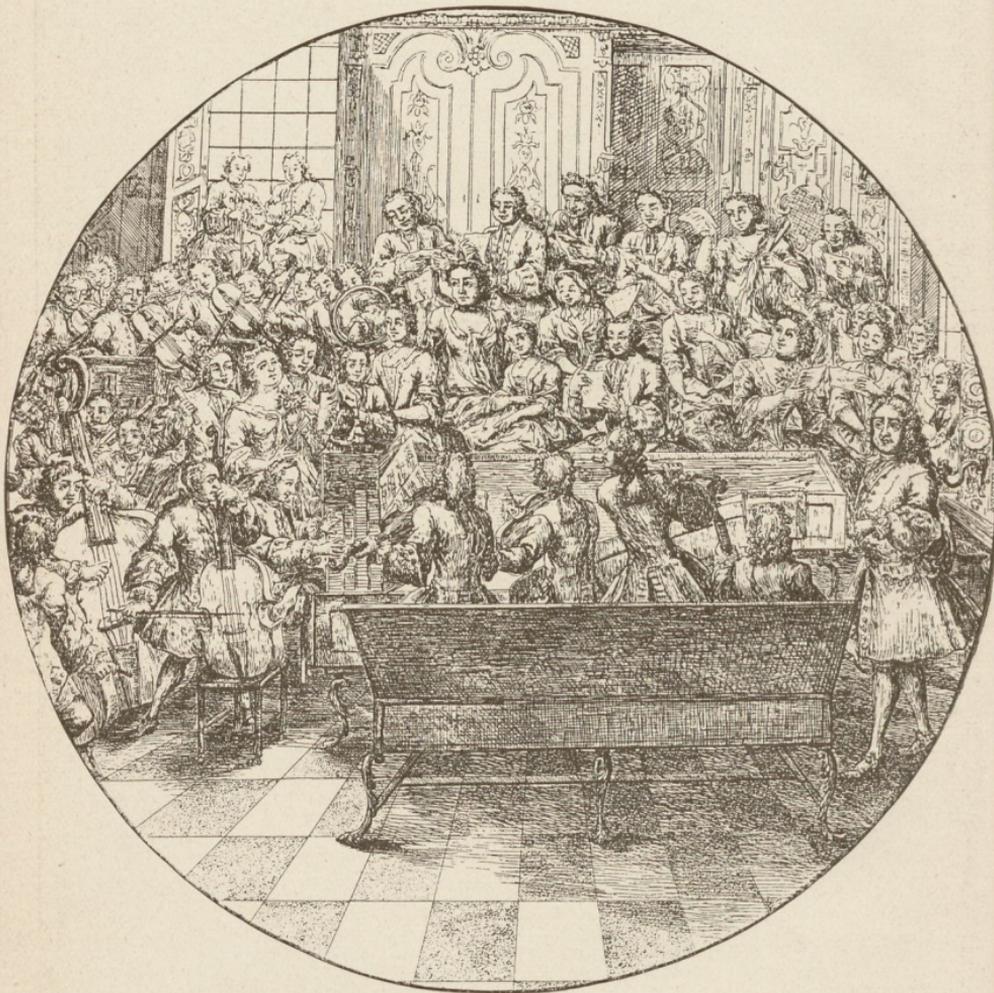
Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts beginnen auch die Instrumentalisten mit der Setzung von Vortragzeichen, besonders dynamischer Art. A. Gabrieli schreibt eine Sonate „piano forte“. Heinrich Schütz aber kennt bereits die ganze Reihe vom Forte bis zum Pianissimo.²²⁾

2. Die musikalische Renaissance in Italien.

Aus klassischem, griechischem Geiste heraus ist die Zeit der italienischen Renaissance geboren. Indem man die Werke der Alten studierte, erkannte man die Schönheit, das rein Musikalische der Sprache. Dieses Melos der Rede nicht nur nicht zu zerstören, son-

21) B. Haußmann „Neue 5st. Paduanen und Gallarden auf Instrumenten, fürnehmlich auf Violon lieblich zu gebrauchen“ (Nürnberg 1604).

22) Näheres s. G. Schünemann, Gesch. d. Dirigierens (1913) S. 104 ff.



Händel im Kreise seiner Musiker

Nach Photographie des Originales im British Museum zu London.

dem im Gegenteil zu heben und zu steigern, das allein sei die Aufgabe der Musik. Die Mehrstimmigkeit mit ihrer Verschiedenheit des Rhythmus in den einzelnen Stimmen, dazu die damals fast zur Gewohnheit gewordene Vernachlässigung der Deklamation im polyphonen Kunstwerke, drängte immer mehr von dieser Gattung ab und gelangte schließlich in logischer Notwendigkeit zur Einstimmigkeit des Gesanges. Denn nur hier war eine vollendete Darstellung der zur Musik erhobenen Sprache möglich. Trotz des Kampfes gegen den polyphonen Satz wollte und konnte man aber auf die nun einmal errungene Mehrstimmigkeit nicht mehr ganz verzichten. Wie war dieses Dilemma zu lösen? Wie vermochte der Solosänger frei zu schalten und zu walten, ohne von den anderen, nicht minder selbständigen Stimmen in seiner Bewegung gehindert zu werden? Man half sich auf doppelte Art. Einmal, indem man die übrigen Stimmen durch rhythmische Anpassung an die Solostimme von dieser abhängig machte, dann aber, indem man alle Stimmen außer der Solostimme von Instrumenten spielen ließ und so einen klanglichen Gegensatz zur Singstimme herstellte. Solange aber die einzelnen Stimmen, gleichviel ob vokal oder instrumental, der Solostimme an Charakter und Selbständigkeit gleichstanden, blieb eine wirkliche Befreiung der letzteren trotzdem ausgeschlossen. Eine solche war erst möglich, wenn alle anderen Stimmen sich der Solostimme durchaus unterordneten, auf ihre Selbständigkeit verzichteten und so zur Begleitung wurden.

In Florenz feierte das neue Griechentum seine stolzesten Triumphe, und hier sollte ein neues Kunstwerk entstehen, das berufen war, die Welt zu beherrschen. Aus dem Streben, das griechische Drama neu entstehen zu lassen, ist es als „*Dramma per musica*“ entsprungen. In ihm glaubte man das antike Ideal gefunden zu haben. Möglich war es aber erst geworden durch die Entwicklung des monodischen Stils mit instrumentaler Begleitung. Diesen Stil macht sich das neue Kunstwerk zu eigen und entwickelt ihn vom einfachen rezitatorischen Gesang, dem „*Stilo rappresentativo*“, zur blühenden *Kantilene ariosa* des Stils. Hier erhielt nun das Orchester eine eigene, neue und große Aufgabe zu erfüllen, die noch gesteigert wurde durch die häufige, von der dramatischen Situation erzeugte Notwendigkeit zu selbständiger Betätigung, wie bei Aufzügen, Tänzen oder ähnlichen Gelegenheiten.

Um das Jahr 1590 beginnen bereits die Versuche, eine Stimme orchestral zu begleiten. Man war, wie H. Goldschmidt sagt: „des Madrigalgesanges a capella überdrüssig, man suchte ihn mit den reichsten instrumentalen Klangfarben aufzufärben“. ²³⁾ An Stelle des mehrstimmigen tritt das begleitete Madrigal a voce sola, gepflegt von Künstlern wie Peri, Cavalieri und Chr. Malvezzi. Letzterer versucht in seinem „Intermedii e Concerti“ zu einer „Comedia“ (1591) bereits die orchestrale Kolorierung dem besondern Inhalt des Madrigals anzupassen. Die Grundlage seines Orchesters bildet ein Tasteninstrument. Der Continuo wird neben den tiefen Orchesterinstrumenten von drei Organi di legno, kleinen Orgeln mit Flötenstimmen, gespielt. Interessant ist die charakteristische Verwendung von vier Posaunen neben Violenchor und Basslyra, um die Schrecken der Unterwelt zu malen. Man verband also schon mit dem mächtigen Posaunenklang die Darstellung des Erhabenen, Feierlichen und der düsteren Schauer.

Die Besetzung der Orchester ist eine sehr reiche und mannigfaltige. So besteht das Orchester, dessen sich Luca Marenzio in seinen Madrigalen zur Begleitung bedient, nach Goldschmidt aus folgenden Instrumenten ²⁴⁾:

1. Akkordinstrumente: drei Organi di legno, ein Organo di pivetti (?).
2. Saiteninstrumente: Chitarrone, spanische und neapolitanische Chitarra, kleiner Chitarrone, Cembalino, Diskant-, Tenor-, Bass-Viola da braccio, Viola da gamba (sotto Basso di Viola), große und kleine Lyra (arciviola), Lauten und Harfen.
3. Blasinstrumente: Posaunen in verschiedenen Größen und ein Piffolo (hohe Schnabelflöte).

Auffallend ist die große Zahl von Akkordinstrumenten zur Ausführung des Continuo, gegenüber den wenigen melodieführenden, den sog. Ornamentinstrumenten.

Mit der Loslösung der Solostimme beginnt nun auch eine ganz ungeahnte Entwicklung der Gesangstechnik. Singen und Spielen aber galt dieser Zeit noch als identisch, das zeigt die Rubertina, die von ihrem Verfasser zugleich als Lehrgang für die Ausbildung im Gesang oder im Flötenspiel bestimmt ist. So kommt diese Ent-

²³⁾ Hugo Goldschmidt, Studien zur Geschichte der ital. Oper im 17. Jahrh. (1901) S. 127 ff.

²⁴⁾ Ebd. S. 127.

wicklung des Sologesangs auch der Ausbildung der Instrumentaltechnik zugute, die sich nach gleichen Prinzipien auszubilden strebt.

Die neu erstandene Oper konnte diese Errungenschaften direkt übernehmen und für sich ausbeuten. Da aber der Schwerpunkt in dieser Kunstgattung auf der gesanglich-deklamatorischen Seite ruht, so tritt das Orchester sehr zurück.

Der erste, der die reichen Klangmittel des Madrigalorchesters in der Oper koloristisch nicht nur verwendet, sondern im Gegensatz zu den anderen Meistern durch eine größere Zahl melodieführender Instrumente steigerte, ist der geniale Claudio Monteverde, zugleich der erste große Vertreter dieser Kunstgattung. In seinem „Orfeo“ macht er sich den orchestralen Reichtum seiner Zeit zunutze. Die Besetzung ist folgende: *Akkordinstrumente*: zwei Clavicembali, zwei Organi di legno, ein Regal (Orgel mit Zungenstimmen). Unterstützt werden diese im Continuo durch zwei Contrabassi di Viola, drei Baßgamben und zwei Chitarroni. Von Streichern sind außer diesen Baßinstrumenten vorgeschrieben: zwei Violini alla Francese und zehn Virole da braccio (in allen Lagen). Die Bläser zerfallen in zwei Gruppen, von denen die eine aus Clarino (hohe Trompete), drei Trompeten, vier Posaunen und dem Fink, die andere aus verschiedenen Flöten besteht.

Das Zusammenwirken aller dieser Instrumente beschränkt sich aber auf die Instrumentalstücke und die Chöre. Die Begleitung der Solostücke war naturgemäß einfacher.

Mit Recht nennt Goldschmidt die Behandlung des Orchesters in diesem Werke „das Experiment eines genialen, nach neuen Ausdrucksmitteln ausschauenden Geistes und doch gleichzeitig die letzte groß gedachte Entfaltung des alten Instrumentenspiels, den Abschluß und Gipfelpunkt der älteren Entwicklungsphase, nicht aber den Ausgang zu einer neuen Gestaltung“. Der Fortschritt war erst möglich auf dem Wege der Vereinfachung. Daß Monteverde dieses erkannt und in seinen späteren Werken selbst diesen Weg zeigt, ist ein Verdienst, das ihm mit Recht den Namen des eigentlichen Begründers unseres Orchesters eingetragen hat. Dieser Fortschritt kündigt sich zuerst in seinen kleineren Werken an, besonders im „Ballo delle ingrate“ (1607) und am sichtbarsten im „Combattimento di Tancredo“ aus den Madrigali guerrieri et

amorosi (1624 zuerst aufgeführt). Die Begleitung der Solostimme wird hier durch ein Orchester von zwei Violinen, Violen, Contrabasso da gamba und Clavicembalo ausgeführt. Um die gespannte Erregung dieses „Genere concitato“ auszudrücken, verfällt Monteverde auf das Mittel, die einzelnen Töne in eine Reihe von Wiederholungen aufzulösen und wird damit zum Schöpfer eines der wirksamsten Darstellungsmittel der Streicher, des Tremolo.

Die violinartig gebauten Streichinstrumente beginnen nun den Violenchor immer mehr zu verdrängen. So tritt an Stelle der Alt-Viola die Altgeige, unsere Bratsche (fälschlich Viola genannt). Um 1640 kommt das Violoncello dazu, nur der Kontrabaß behält seine alte Violenform bei. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts sind die Violen fast ganz verschwunden.

Die Besetzung der einzelnen Streichinstrumente ist bereits eine mehrfache. Monteverde macht sie abhängig „secondo il bisogno della grandezza del loco“.

Bei Stefano Landi, einem der größten Meister der römischen Schule, besteht in seiner Oper „San Alessio“ (1634) der Streichkörper aus rein violinartigen Instrumenten. Der Streicherchor tritt bereits als geschlossener Körper dem der Bläser gegenüber. Allerdings, wo letztere hinzutreten, ist ihre Besetzung — außer bei obligater Verwendung eines einzelnen Blasinstrumentes im Solo — ebenfalls eine chorische und bleibt es bis ins 18. Jahrhundert.

Einfacher als in der ersten gestaltet sich das Orchester in der komischen Oper, der Opera buffa, als deren eigentlicher Begründer der Dichter des „San Alessio“, Giulio Ruspigliosi, gilt. Sie erstet etwa um 1640.²⁵⁾ Die Sologesänge begnügen sich hier mit der Begleitung des einfachen Continuo und seiner harmonischen Füllung, die Violinen treten meist erst im Schlußritornell hinzu. Diese Sparsamkeit in der Verwendung der Geigen bei Begleitung der Sologesänge erhält sich noch lange. Selbst Händel führt in seinen ersten Opern, wie „Almira“, die Violinen fast nur in den Ritornellen ein. Außerdem füllen sie die Pausen zwischen den einzelnen Gesangsphrasen aus.

Die typische Einteilung der Streicher unseres Orchesters in erste und zweite Geigen, Bratschen, Violoncelli und Kontra-

25) Vgl. Goldschmidt, Studien z. Gesch. der ital. Oper S. 88.

bässe kommt zwar häufig vor, ist aber noch nicht zu einer grundsätzlichen geworden. So besetzt Landi sein Orchester mit drei Gruppen Violinen nebst Baß- und Akkordinstrumenten. Eine ganze Reihe anderer Werke begnügt sich mit zwei Violinen und Continuo. Rossi notiert in „Il Palazzo incantato“ seine Streicher auf sechs Systemen. Vereinzelt übernehmen auch andere Instrumente die Begleitung, so in einem Gesangsstücke des dritten Akts der Oper „Dorinda e Silvio“ von Malvezzi drei Trompeten mit dem Continuo.

Ein genaues Bild der Praxis des instrumentalen Spiels zu zeichnen ist fast unmöglich, weil die Partiturniederschriften des 17. Jahrhunderts dieses nur unvollkommen wiedergeben. Schon die Darstellung der Singstimmen ist eine nur angedeutete und überläßt dem Sänger die genaue Ausführung der musikalischen Linie. Noch skizzenhafter aber ist die Notierung der Instrumentalstimmen. Es gibt nur sehr wenige Partituren, in denen diese mit Angabe des Instruments wirklich ausgeschrieben sind, wie z. B. in Monteverdes „Ballo delle ingrate“ oder dem „Combattimento di Tancredi“. Häufiger schon findet sich eine stellenweise Niederschrift. Die weitaus größte Zahl aber der Partituren, besonders der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, beschränkt sich fast ganz auf die Niederschrift der Singstimme und des Generalbasses. Nur die kurzen instrumentalen Einleitungssätze und einige wenige Ritornelle zeigen ausgeschriebene Instrumentalstimmen.

Daraus folgt aber nicht, daß alle diese Stücke nur von dem Basso continuo und den zugehörnden Akkordinstrumenten gespielt wurden; vielmehr nahmen auch andere Instrumente an der Ausführung teil, indem sie ihre Stimme frei improvisierten. Die Kunst der freien Improvisation war für jeden Musiker, welcher ein melodieführendes Instrument im Orchester spielte, eine Notwendigkeit.²⁶⁾

Das ganze Streben der folgenden Jahrzehnte richtet sich in erster Linie auf die Entwicklung eines instrumentalen Stils und prägt sich besonders in dem Hinarbeiten auf eine individuelle, charakteristische Behandlung der Instrumente aus. Eine solche hing ab von der solistischen Ausbildung des einzelnen Instruments.

²⁶⁾ Näheres über die Art des Improvisierens s. G. Schünemann a. a. O. S. 81 ff.

Mit dieser mußte auch die Individualität des Orchesters von selbst wachsen.

Wie der Sänger vordem sich bemühte, seine Persönlichkeit aus der Masse des Ensembles zu lösen, so verlangen nun auch die Instrumentalisten Selbständigkeit und individuelle Freiheit des Herrschens über die Menge. Wir treten ein in die Zeit der großen italienischen Geigenvirtuosen.

Mit der wachsenden Herrschaft über Finger und Bogen erweitern und befestigen sich zugleich die instrumentalen Formen. An Stelle der zusammenhanglosen Einzelstücke, der Intraden und Tänze, wie wir sie bei Prätorius, B. Haupmann und Hasler fanden, tritt in der Kammer-sonate, der Sonata da camera, ein Zusammenfassen mehrerer solcher Stücke zu einer größeren, durch Gegensätze wirkenden Einheit. Die einzelnen Sätze finden dabei eine stetig wachsende Durchbildung und verbinden damit eine Erweiterung der Form. Neben der Kammer-sonate, die so unter den Begriff unserer Suite fällt, steht die Kirchen-sonate, die Sonata da chiesa. Sie besteht aus Tonstücken freier Erfindung verschiedenen Charakters, meist drei, von denen die beiden schnelleren äußeren Sätze den langsamen mittleren einrahmen. Nach und nach nimmt die Kammer-sonate ganz die Form der Kirchen-sonate an, beide sind um den Beginn des 18. Jahrhunderts nicht mehr voneinander zu unterscheiden. In ihrer ursprünglichen Form lebt sie dann als „Suite“ oder „Partita“ weiter. Sie wird nicht nur im Solo gepflegt, sondern auch im Orchester angewendet, so schrieb u. a. Muffat 1695 und 98 unter dem Titel „Florilegium“ zwei Suiten für fünfstimmiges Streichorchester.

Der erste, der versuchte, den Instrumentalsolisten dem Grosso, dem Ensemble, entgegenzustellen, war Torelli. Er überträgt die Form der Sonate auf mehrstimmige Sätze, in denen eine Violine solistisch hervortritt, von den übrigen Instrumenten begleitet. Diesen Werken gab er den Namen „Concerti“. So erschienen als Opus 8 seine Concerti grossi, Stücke, teils für eine, teils für zwei Solo-geigen mit Begleitung von zwei Ripiengeigen, Bratsche und Baß oder einer großen Laute und Orgel. Zur vollen Reife aber gelangt diese Kunstform durch A. Corelli, den bedeutendsten Geigenkünstler dieser Zeit. Er gestaltet sie in seinen, 1712 zuerst erschienenen Concerti grossi zu einem festen Typ. Den beiden Solo-geigen gibt

er noch ein Violoncello bei als Continuo und ein Cembalo zur harmonischen Füllung.²⁷⁾ Dieser Gruppe des „Concertino“ stellt er in dem ganzen Streichorchester mit einem zweiten Cembalo das „Grosso“ gegenüber. Was aber diese Konzerte vor denen Corellis auszeichnet, ist ihr wirklich orchestraler Stil. Das Grosso ist nicht eine einfache Begleitung der drei Soloinstrumente, es tritt ihnen vielmehr selbständig gegenüber, vereinigt sich bald mit ihnen in volltönendem Tuttiklang bei meisterhafter Führung der Stimmen, bald steigert es die Wirkung des Concertino durch das Betonen rhythmischer Werte. Sieht man davon ab, daß der Solist das Recht hatte, besonders in langsamen Sätzen seinen Part durch reiches Figurenwerk zu beleben und auszuschnücken, so stellt das Grosso kaum geringere Anforderungen als das Concertino. In diesen Werken wird Corelli in der That maßgebend für die Orchesterbehandlung der Folgezeit. So knüpft Händel direkt an sie in seinen Concerti grossi und anderen Stücken an. Die Teilung des Orchesters in Concertino und Grosso wird von da an zu einer typischen Eigentümlichkeit des italienischen Orchesters. Aber auch das Grosso wird nicht immer in seiner ganzen Stärke verwendet. Besonders bei Begleitung von Sologesängen, aber auch sonst, selbst in Chören, spielte nur ein Teil der Streicher; das Tutti tritt nur bei den Ritornellen ein. Bezeichnet wird dieser Eintritt durch das „con ripieno“ und sein Schweigen durch „senza ripieno“. So ergibt sich eine Dreiteilung des Streichorchesters. In dem Wechsel dieser Gruppen liegt ein Hauptreiz der orchestralen Klangwirkung, den sich keiner mehr als Händel nachher zunutze macht. In den meisten Fällen, besonders in der Oper und beim Begleiten, verschwindet das Concertino als selbständiger Teil.

Große Wandlungen hatte unterdessen die Oper durchgemacht, seit Neapel die Führung übernommen. Der deklamatorische Stil der Florentiner und Venetianer wird vollständig dem ariosen aufgeopfert. Das Rezitativ spielt nur noch eine untergeordnete Rolle als ein äußerliches Bindeglied der vielen Arien, aus denen die Oper sich zusammensetzt. Dadurch wurde der einheitliche dramatische Charakter vernichtet und das Ganze in eine Reihe von Einzelstimmungen aufgelöst. Bei der Naturanlage und dem unzer-

27) Die in der Londoner Ausgabe von 1730 dem Concertino eingefügte Bratsche ist ein schlechter Zusatz des Herausgebers Pepusch.

störbaren Gang der Italiener zum Melodischen war eine solche Entwicklung vorauszusehen. Vom dramatischen Standpunkt aus betrachtet erscheint das neue Kunstwerk als ein entschiedener Rückschritt. Andererseits aber gab es dem Orchester die Möglichkeit einer größeren Betätigung und reicheren Entfaltung seiner Mittel. Während es im früheren Drama per musica bei Begleitung des deklamatorischen Gesanges sich darauf beschränken mußte, diesem eine harmonische Grundlage zu geben, vermochte es jetzt in den festgegliederten Arien selbständig an der Gestaltung teilzunehmen. A. Scarlatti war der Meister, welcher alle diese neuen Möglichkeiten erkannte und zur Tat werden ließ. So wurde er der eigentliche Begründer jener Kunstgattung, die trotz ihrer dramatischen Unwahrheit berufen war, die Welt zu beherrschen. Durch A. Scarlatti wird der Begriff der „italienischen Oper“ festgelegt. Nicht nur in Hinsicht auf das Ganze; auch die einzelnen Teile erhalten durch ihn formelle Festlegung und endgültige Gestalt. Das gilt vor allem von der Arie, deren typische, dreiteilige Form auf ihn zurückgeht. In seiner dreißägigen Einleitungs-Sinfonia oder Ouvertüre schafft er sogar die Grundlage unserer modernen Symphonie.

Der Schwerpunkt der Orchestrierung Scarlattis liegt, wie bei allen Neapolitanern, durchaus im Streichorchester, die Bläser finden nur spärliche Verwendung. Erstere aber weiß er mit Meisterschaft zu behandeln. In vielen seiner Arien versteht er es, durch eine selbständige, motivische Führung der Streicher nicht nur den Reiz der Singstimme klanglich zu steigern, häufig erkennt man schon das Streben nach stimmungsmalerischer Darstellung durch die Instrumente.

Auch ins Ausland war die neue Kunst von Italien aus gedungen. Am frühesten nach Frankreich. Hier fand die Oper ihren ersten Hauptvertreter in J. B. Lully (1633—1687). In seinen Opern schließt sich dieser an den deklamatorischen Stil der Florentiner an, aber seine Rezitation selbst ist in ihrem Charakter fast durchweg arioser Art. Trotzdem dieser deklamatorische Stil mit seinem fortwährenden Taktwechsel eine Entfaltung des begleitenden Orchesters hindert, so weiß er doch immer Gelegenheit zu bedeutungsvoller Einführung des Instrumentalen zu finden. Das geschieht vor allem in den vielen Tänzen und tanzartigen Sätzen, die für

die französische Oper geradezu charakteristisch werden, ebenso in den oft längeren Einleitungssätzen der Arien. So führen in der Arie des Arcais mit Chor in der Oper „Le Triomphe de l'Amour“ zwei Oboen und Fagotte, natürlich in mehrfacher Besetzung der Instrumente, ein reizendes Trio als Einleitung aus, das sie in den Zwischenspielen weiterführen. Auch in den Chören sind diese Instrumente dem Streichorchester beigegeben, und zwar nicht nur im Unisono mit diesen, sondern auch häufig in reizendem Wechsel alternierend. Lullys Duvertüren bestehen in der Regel aus zwei Sätzen derselben Tonart, einem breiten, gemessenen und einem lebendigen als Gegensatz. Erkannten wir die Duvertüre Scarlattis als die Grundlage unserer Symphonie, so wird die französische das Vorbild der großen einsätzigen, meist von einem kurzen, langsamen Satz eingeleiteten Duvertüre, wie z. B. die Duvertüre zu Beethovens „Egmont“, die große „Leonoren“-Duvertüre usw.

Weit übertroffen aber wird Lully in der Instrumentierung durch J. B. Rameau (1683—1764). „Als Kolorist“, sagt Stork, „hat er unter den Zeitgenossen kaum seinesgleichen.“ Vor allem zeigt er schon Sinn für dramatische Charakteristik durch den Klang. Man sehe nur die feinsinnige Verwendung der Instrumente in den Ritornellen des Rezitativs „Nos guerriers par mon ordre unis“ aus seiner Oper „Les Indes galantes“, wo besonders im Vorspiel eine reizende Klangmischung von Trompeten, Oboen und Streichern auftritt, oder die Instrumentierung des Rezitativs „Il parait“ aus „Zoroastre“ mit seiner Begleitung von Streichern, Oboen und Flöten in selbständiger Führung der Instrumente unter feinsüßlicher Abwägung des Klanggehaltes und der Farbe der einzelnen Instrumente. Überall zeigt sich der feine tonmalerische Sinn Rameaus, ich nenne nur die prächtige Zusammenfassung und Behandlung der Trompeten, Hörner und Pauken mit den Streichern in dem Chor „Quels sons éclatans e divers?“ aus „Zoroastre“.²⁸⁾ Seine Tanzstücke aber sind oft von einer so prickelnden Grazie, daß sie auch heute noch ihre Wirkung nie verfehlen.

Auch nach Deutschland war die Oper von Benedig aus zeitig

28) Reiskmann gibt in seiner sonst nicht empfehlenswerten Gesch. d. Musik, 1864, Bd. III, S. 19—30 eine Reihe vortrefflicher Instrumentationsproben, auf die ich verweise.

gekommen und hatte in Hamburg zuerst eine feste Stätte gefunden. Ihr erster großer Vertreter ist der leichtsinnige, aber geniale Reinhard Keiser (1674—1739). Sein Stil, der neben den Italienern auch an Vully sich gebildet, steht glücklich in der Mitte zwischen dem ausschließlich ariosen der Neapolitaner und dem deklamatorischen der Franzosen. Keiser ist ein Meister des Rezitatifs, dessen Akzente durch ihn höchst effektvollen Ausdruck finden. Aber auch in seinen Arien erscheint er nicht minder bedeutend. Sein ausgesprochen dramatisches Gefühl läßt ihn seine Melodie stets aus der durch die dramatische Situation erzeugten Stimmung entwickeln; so wirkt sie stets charakteristisch, ist nicht Selbstzweck, sondern Darstellungsmittel. Diesen Vorzügen gesellt sich seine Instrumentierungskunstwürdig hinzu. Die Besetzung seines Orchesters ist die der italienischen und französischen Oper; als Mittelpunkt der Streichkörper mit Cembalo und Lauten für die Harmoniefüllung, dazu als Bläser Oboen, Fagotte, Flöten, Trompeten, Hörner und als Schlaginstrument die Pauken. Was uns sofort im Gegensatz zu den Italienern und Franzosen auffällt, ist die eigenartige, reiche und sinnvolle Behandlung der Blasinstrumente. Bevorzugt wird in dieser Zeit überhaupt die Oboe in mehrfacher Besetzung. Nicht nur in vielen Ouvertüren und Chören, auch in manchen Arien läuft sie direkt mit den Geigen im Unisono, selten durchweg, meist an einzelnen Stellen reizvoll mit den Streichern abwechselnd. Das beste Bild von dem Reichtum und der Durchbildung der Instrumentierung Keisers gibt uns sein Meisterwerk, die Oper „Octavia“. Hier ist kaum ein Stück, in dem nicht von diesem Wechsel der Klangfarben Gebrauch gemacht wird. Trotzdem spricht sich hierin noch kein Individualisieren des Klanges aus, die Wirkung ist immer noch mehr eine koloristische, die durchweg angewandt werden kann, ohne dabei das stimmungsmalerische Ausdrucksvermögen des Instruments zu berücksichtigen. Läuft die Oboe mit den Geigen oder den Singstimmen der Chöre zusammen, so dient sie nur dazu, den Klang dieser eindringlicher zu machen, sie paßt sich diesen Stimmen vollständig an, ohne Rücksicht auf den eigenen Charakter. Dieser findet schon mehr Berücksichtigung in den Stücken, wo die Oboe solistisch auftritt, z. B. in der Arie „Ein edles Gemüte“ in reizvoller Abwechslung mit den Streichern, oder der Arie der Octavia mit obligater Oboe und Continuo „Angenehmste Augen-Son-

nen". Diese engste Beziehung der Oboe zu den Streichern bleibt auch bei Händel bestehen. — Ähnlich ist auch die Auffassung des Fagottklanges. Im allgemeinen laufen die Fagotte mit dem Continuo. Doch gerade Keiser in seiner „Octavia“ hebt sie häufig bedeutsam heraus. Während aber Händel mit ihrem Klang ganz bestimmte, meist düstere Stimmungen zu schildern versucht, wie bei der Hexenszene im „Saul“, empfindet Keiser den Fagottklang verschieden. So begleitet er die große leidenschaftliche Arie der Octavia „Geloso aspetto“ höchst eigenartig mit vier Fagotten und Continuo, dieselbe Farbe von zwei Fagotten und Continuo dient ihm aber ebenso zur Schilderung der aus schönen Augen brechenden, holden Strahlen der Liebe sowie der Liebessehnsucht Nerös. Viel individueller erscheint die Flöte behandelt. Sie tritt selten in Anwendung. Als Attribut der Hirten wird sie vor allem zu pastoralen Schilderungen benutzt, z. B. in der Arie „Wasset nicht zu laut, silberhelle Bachkristallen“. Das Bläserensemble der „Octavia“ wird noch vervollständigt durch zwei Hörner, „Corne de Chasse“, die im Eingangschor, in verschiedenen Arien, weniger charakteristisch als glänzend, verwendet werden. Dafür fehlen aber die Trompeten in diesem Werke. — Darin unterscheidet sich hauptsächlich das Orchester dieser von dem der modernen Zeit, daß es die Bläser stets auswählt für den besonderen Fall, während wir heute die Bläser in feststehender Gruppierung den Streichern zugesellen, gleichsam unsere Palette mit allen Farben zugleich bestellen, um dann durch die Möglichkeit reichen Mischens ein Bild zu malen, bei dem die Farbe selbst zu stimmungsvollem Ausdrucksmittel wird. — Die Streicher behandelt Keiser meisterhaft unter Benützung aller technischen Errungenschaften seiner Zeit und durchaus charakteristisch. Ja, er vermag es durch sie allein, oft Bilder von geradezu zwingender Macht dramatischen Ausdrucks und tonmalerischer Wirkung zu zeichnen, wie in der mächtigen, stürmischen Arie des „Vulkan“ aus der Oper „Pomona“.

H. Keiser hat die Grundlage geschaffen für Händels Orchester. Hier knüpft Händel zunächst an, um dann kraft seiner Genialität auf diesen Fundamenten den Bau zu errichten, der als die Vollendung jener Epoche erscheint.

3. Das Orchester G. F. Händels und J. S. Bachs.

Der Fortschritt in der Kunst Händels besteht nicht in der Sucht nach Neuem, Ungekanntem, sondern in der Art, wie Händel die überkommenen Mittel verwendet. In Hamburg hatte er an den Werken K. Kaisers die Behandlung des Orchesters im Sinne der italienischen Oper kennen gelernt. Kaum vier Jahre dort, da zeigte er sich in seiner ersten Oper „Almira“ dem Lehrer fast überlegen. Nun zieht er nach Italien, die Kunst, die er in Deutschland erst aus zweiter Hand empfangen, dort an der Quelle zu studieren. Kaisers „Octavia“-Partitur begleitet ihn, ihr Einfluß wirkt noch lange auf Händel nach. Von Florenz geht er nach Venedig; 1707 im März finden wir ihn in Rom in eifrigem künstlerischen Verkehr besonders mit dem Geigersfürsten A. Corelli, überall empfangend und gebend. Dann geht er mit A. Scarlatti nach Neapel, der Hochburg der italienischen Oper. Er verläßt Italien als der unbestrittene Meister der Kunst dieses Landes, um in England dann ihr Vollender zu werden.

Händels Orchester ist in all seinen Werken nach seiner Art und Anlage das italienische, mit seiner Teilung in Concertino, Grosso und Ripieno, dem vielfach besetzten Continuo und den harmoniefüllenden Instrumenten, wie wir es oben beschrieben haben. Aber unter Händels Hand wird dieses Orchester zu einem Factor von ungeahnter, neuer und höchster künstlerischer Bedeutung. Nicht der rein sinnliche Klangreiz, der Reiz der Farbe ist ihm das Entscheidende, sondern das Charakteristische, wie es aus der Situation, aus der Stimmung entspringt. Das Orchester verliert den Begriff der Begleitung, es nimmt selbständig teil an der Gestaltung der Ideen.

Das einzelne Instrument wird für Händel zum lebendigen Wesen, dessen Eigenart und Charakter er genau kennt und deutet, und aus diesem Charakter heraus behandelt er es und läßt es reden. Eine lebendige Seele von klarer, abgegrenzter Individualität haucht er ihm ein.

Das größte Ausdrucksgebiet hat auch bei ihm die Geige. „Von heißer Liebe und Sehnsucht tiefster Qual, Verzweiflung, Eifersucht und höchstem Leiden erzählt die helle Geige“, so singt er selbst in der kleinen „Cäcilien“-Ode. Alles vermag sie auszudrücken, eine

fast unbegrenzte Reihe von Empfindungen. Durch den Dämpfer aber, den Händel häufig verwendet, weiß er dieses Ausdrucksgebiet noch zu vergrößern.

Enger begrenzt ist ihm der Empfindungsgehalt des Violoncelloklanges, dafür aber innerhalb seines Gebietes um so sprechender und eindeutiger. Dort, wo es sich um den Ausdruck tiefer, elegischer Herzensempfindung, um Liebesschmerz und Sehnsucht, tiefe Klage handelt, verwendet er es vor allem. Stets mischt sich aber der sehnsüchtigen Klage ein Ton süßen, reinen Hoffens und des Trostes bei. Diese, den Schmerz verklärende Macht veranlaßt Händel auch in der „Cäcilien“-Ode den Klang des Violoncellos zum Symbol der Macht der Musik — gleich Orpheus' Leier — zu machen, indem er den Gedanken: „Wie hebt und senkt Musik den Flug, so süß, so lieblich und so rein!“ durch eine seiner herrlichsten Violoncellofantilenen zum Ausdruck bringt.

Am seltensten wird die Bratsche als Stimmungsfarbe benutzt. Wo es aber geschieht, da ist die Wirkung eine wunderbar treffende. So schildert er z. B. im „Alexanderfest“ das unheimliche, gespenstige Bild der „Geister des Heeres“, die „bleiche Schar mit dem Brand in der Faust“ durch geteilte Bratschen und steigerte diese Farbe noch durch Einmischen des Fagottklanges.

Die Oboe, Händels Lieblingsinstrument, besitzt bei ihm fast dasselbe allgemeine und weite Ausdrucksvermögen wie die Geigen. Darum führt er sie auch so häufig mit diesen zusammen, wie es schon Keiser liebt, und erzielt durch Alternieren beider reizvolle Wirkungen. Technisch stellt Händel an die Oboe Anforderungen, wie sie kein anderer vor ihm gewagt, ich verweise nur auf die große Tutti-Oboenstelle in der „Esther“-Ouvertüre. Aber auch solistisch liebt Händel dieses Instrument. Fast keines seiner großen Werke, in dem es so nicht hervortritt. — Individueller ist die Auffassung der Flöte. Ihr süß klagender Ton wird zum Träger lieblicher und friedlicher Naturstimmungen, Stimmungen, wie sie aus den Bildern Watteaus zu uns sprechen. Mit ihr schildert Händel stets der Vöglein Sang im dämmernden Wald, sie begleitet der Quelle Murren, aus ihrem Klang weht der leise West vom Hügel, wo Herden weiden, hinunter ins grüne, stille Tal. Als Beispiel nenne ich das entzückende Duett: „Holder Friede“ aus „Judas Macca-bäus“, das liebliche Abendbild aus „Salomo“: „Nie trüb euch

ein Unhold den Frieden der Nacht, schwellt duftend ihr Lager, o Blumen voll Pracht, unweht sie Zephyr mit lindem Umsfangen, ihr Nachtigallen lullt sie in Schlummer.“ Aber auch in der klassischen Landschaft paßt ihm der Flöte Ton, so in „Alexander Balus“: „Apollo schlägt das goldene Saitenspiel“.

Entgegengesetzt ist der Charakter des Fagotts für Händel die Farbe des unheimlich Düstern, Grauensvollen. So wirken die Fagotte geradezu erschauern machend in der Hexenszene des „Saul“, so verleihen sie dem ergreifenden zweiten Klagechor in „Saul“ den Charakter der Trostlosigkeit. Auch das Kontrafagott hat Händel verwandt, trotz des ersten mißglückten Versuches. Wir finden es im „Alexanderfest“ direkt vorgeschrieben. Bei großer Besetzung ist es eine vortreffliche Bereicherung des Continuo.

Hell und freudig erklingen die Trompeten bei Händel, sei es, daß sie zur Schlacht rufen oder mit einstimmen in den Jubel der Freude oder des Sieges. Ernst und erhaben ist der Klang der Posaunen, wo Händel ihn verwendet, wie im Trauermarsch des „Saul“, in „Israel“ u. a. Seltener als die Trompeten treten die Hörner auf. Nicht in unserem Sinne, sondern mehr unter Verwendung ihres schmetternden, ehernen Klanges, ernstern Glanz verbreitend, wie in „Giulio Cesare“, wo Händel bereits vier Hörner in paarweise verschiedener Stimmung vorschreibt; der „Pauke Donner-ton“ verbindet sich meist mit der Trompete.

Letztere ist bei Händel fast stets ein melodieführendes Instrument. Da die Trompete aber nur in ihrer oberen Oktave über alle Töne der diatonischen Skala verfügt, so ergab sich von selbst eine Bevorzugung dieser hohen Tonlage. Hier bewegen sich diese Melodien dann meist in lebhaftester Bewegung und setzen eine ganz eigenartige Technik voraus mit Anforderungen höchster Art. Diese Kunst des „Clarinblasens“, wie man sie nannte, fand stets in Deutschland ihre größte Pflege, ging aber in der Zeit der Nachfolger Händels und Bachs schnell verloren, verdrängt und überflüssig geworden durch neue Wandlungen der Kunst.

Alle diese Farben verwendet Händel nun nicht nur einzeln und ungedeckt, durch Mischen erweitert er ihre Skala bedeutend. So wird es ihm möglich, den Farbenton wunderbar zu vertiefen und Stimmungen auszudrücken, die vor ihm niemand darzustellen vermochte. Er erweitert und differenziert so das Ausdrucksvermögen

der Kunst. Hier liegt der Fortschritt Händels auf instrumentalem Gebiete.

Händel ist in der Anwendung und Anordnung seiner instrumentalen Darstellungsmittel von seltener Ökonomie. Nur die Farben, die er gerade für seinen Zweck bedarf, setzt er jedesmal auf. Nie verwendet er ein Instrument, für das er nicht auch etwas Wichtiges zu sagen hat. Während er daher manche Arien mit dem ganzen Streichkörper mit oder ohne Bläser begleitet, genügt ihm für andere der einfache Continuo, oder er läßt die Bratsche fort, führt die Geigen unisono, oder an ihrer Stelle ein Soloinstrument. Anderseits aber, wo es ihm nötig dünkt, ist ihm kein Mittel zuviel. Die Grundform seines Orchesters im Tutti, sei es in der Begleitung der Chöre oder in selbständigen Sätzen, ist das Saitenquintett, dazu Oboen, Fagotte und, wo es zu glänzen gilt, Trompeten und Pauken; der Continuo ausgeführt von Violoncelli, Kontrabässen, Fagotten, Cembalo, Orgel, Laute und Harfe; die Orgel meist nur in den Chören. Aber wie oft durchbricht er diese Regel! In der Oper „Alcina und Ariodante“ teilt er zuweilen die Geigen in vier, im Einleitungsstück zu „Esther“ sogar in fünf Gruppen. Für die gewaltigen Krönungsantheime ist die dreifache Teilung die Regel. Ebenso löst er oft eine Gruppe der Violoncelli vom Continuo ab und führt sie selbständig. Dreifache Trompeten, dazu chorisch besetzt, lassen die Klangmassen aufleuchten wie strahlender Sonnenglanz, den gewaltigen Chören des „Israel“ und „Saul“ verleihen die Posaunen das Übergroße der Erscheinung. Aber alles dies ist bei Händel nichts Außergewöhnliches. Dort, wo es sich darum handelt, ganz besondere Stimmungen oder Situationen zu schildern, da weiß er erst recht seine Farben in nie gesehenem Reize zu mischen. Eines der interessantesten und schönsten Beispiele bietet der Anfang des zweiten Aktes des „Giulio Cesare“. Hier öffnet sich der Barnab, und man erblickt auf einem Throne Virtus, von den neun Musen umgeben. Da ertönt eine unsichtbare Musik von Streichern ohne Baß, dazu Viola da gamba (die Händel nur an wenigen Stellen selbständig verwendet), Harfe, Tiorbe und Fagotte. Nach einer ersten Durchführung fällt das Hauptorchester vor der Bühne, das aus Streichern und Oboen besteht, ein; eine wunderbare Steigerung des Klanges. Auch die folgende Arie „V'adoro, pupille“, in der Kleopatra den Cäsar in ihre Neze lockt, hält diesen verführe-

rischen Klang bei. Eine ähnliche reizvolle Zusammenstellung findet sich in „Alexander Balus“ in der Arie Kleopatras: „Horch! er (Apollo) schlägt das goldene Spiel“, wo sich Flöten, Geigen, Bratschen, geteilte Violoncelli, Harfe und Mandoline, Fagotte, Bässe und Orgel zu einem farbenprächtigen Ensemble vereinen.

Um die Nachtstimmung zu schildern, verwendet Händel in seiner „Partenope“ in der Arie: „Ma quai notte“ Flöten, gedämpfte Violinen und Bratschen, Bassi pizzicati ohne Fagotte, und Teorbe. Ein anderes nächtliches Stimmungsbild schildert er in ganz ähnlicher Zusammensetzung in der Arie: „Ferma l'ali“ in dem Drame „Resurrezione“. Hier ist auch die Viola da gamba verwendet.

Mit dem Streben Händels, stets das dramatisch Erregende in der Handlung musikalisch umzusetzen, hängt enge seine große Vorliebe für Tonmalerei zusammen. Die Beispiele sind überaus zahlreich. Ich nenne nur die Reihe entzückender Vogelarien, in „Josua“, in „Acis und Galatea“, besonders im „L'allegro“ (Flöte). Gerade das letztgenannte Werk ist besonders reich an entzückender, oft humoristischer Tonmalerei (Grille, Nachtwächterhorn). In „Esther“ malt Händel den ruhig dahingleitenden Jordan, in „Belsazar“ den fliehenden Euphrat. Der Fliegen Summen und der Frösche Springen in „Israel“; im Belsazar“ durch knisternde, kurz anschlagende Töne der Geige die unheimliche Erscheinung der Flammenschrift an der Wand.

Händel war im Sinne Goethes ein Gelegenheitskomponist. Der Gelegenheit paßte er sein Werk auch in den Mitteln an. Standen ihm viele Mittel zur Verfügung, so verwandte er sie nicht willkürlich, sondern wählte den Stoff ihnen entsprechend und umgekehrt. Bei der Aufführung des „Messias“ in Dublin mußte er sich mit wenigem begnügen, bei jener der Krönungsanthems oder der Trauerfeier für die Königin Anna war die Besetzung gegen 100 Instrumentalisten stark. In einer „Messias“-Aufführung 1759, kurz nach Händels Tod, bestand das Orchester aus zwölf Geigen, drei Bratschen, vier Oboen, vier Fagotten, drei Violoncelli, zwei Kontrabässen und fünf Trompeten, Hörnern und Pauken.²⁹⁾ In der Regel aber war Händels Orchester bedeutend größer. Nach

29) S. Max Seiffert, Die Verzierung der Sologesänge in Händels „Messias“.

Kretschmar³⁰⁾ entsprach es einer Besetzung von zwölf ersten Geigen. Für das Verhältnis der chorischen Bläserbesetzung hat Händel uns in seiner Feuermusik lehrreiche Angaben hinterlassen. Hier schreibt er eine Besetzung von zwölf ersten, acht zweiten und vier dritten Oboen vor, dazu acht Fagotte, Trompeten und Hörner je drei die Stimme. Aufgestellt war sein Orchester folgender Art: In der Mitte, am Flügel, saß der Leiter. Neben ihm, wie das ein interessantes Bild „Händel im Kreise seiner Musiker“ (Tafel II)³¹⁾ aus der Zeit zeigt, das Concertino (zwei Violinen und Violoncello), die Ripienisten diesen sichtbar gegenüber. Neben dem Violoncello concertino ein gerade pizzicato spielender Baß. Diese äußerliche Anordnung der Streicher war wohl die stets gebräuchliche, wenn auch das Gegenüberstellen des Concertino und Grosso in den Werken selbst selten ist. Außer in den pompösen „Concerti grossi“ wohl nur noch in dem frühen, in Rom geschriebenen „Trionfo del tempo“. Natürlich aber fielen den Spielern des Concertino alle Soli zu. Die Orgel spielte in den Werken Händels nicht die Rolle, die wir ihr heute in denselben geben. Händel benutzte fast stets kleine, verstellbare Werke, manchmal deren zwei; in der Regel in den Chören, zur Harmoniefüllung, oft aber auch, wie im Trauermarsch des „Saul“, geradezu im Sinne eines Bläserensembles. Viel wichtiger ist für seine Musik das Cembalo.

Auf ganz anderen Grundlagen baut J. S. Bach sein Orchester auf. Seine Kunst findet ihre Wurzel in der Orgel. Was er auch schreiben mag, ob für Singstimme oder Instrument, alles bezieht er auf sie und mißt es gleichsam an ihr. Das zeigt am besten sein Orchester. Es ist geradezu der Orgel nachgebildet, und wir werden es am besten verstehen, wenn wir es mit einer Orgel vergleichen, auf dessen Hauptmanual die Streicher stehen, auf dem zweiten die Holzbläser, die dritte Gruppe aber bilden die „Kohrwerke“, das sind die Trompeten, Hörner und Posaunen. Wie auf einer Orgel, so spielt er auf diesem Orchester. Zu Beginn stellt er die Register ein, die er zum Vortrag des Stückes bedarf. Sieht er keine besondere Charakterfarbe vor, so benutzt er gleichsam das Hauptmanual, die Streicher. Bedarf er einer größeren und reicheren Klangwirkung, so koppelt er sein Holzblä-

30) Händel (1883).

31) S. Seiffert a. a. D. S. 22.

fer manual an, stößt es auch stellenweise während des Stückes ab, um es an geeigneter Stelle von neuem zu ziehen, ohne dabei jemals die Zahl der „Register“ zu ändern. Es ist eine Mischung von zwei verschieden gefärbten Chören, in der die Individualität der einzelnen Stimme verschwindet. Dieser Art sind z. B. eine ganze Reihe Chöre begleitet, z. B. die gewaltige Eingangsfuge der H=Moll=Messe. Der Holzbläserchor besteht aus ersten Flöten und erster Oboe d'amore unisono, zweiten Flöten und zweiter Oboe d'amore unisono und Fagotten. Den andern Chor bilden die Streicher. Beide faßt der Continuo (Violoncelli und Kontrabässe) mit Orgelfüllung zusammen. Nach den Eingangstakten mit Chor führen beide Instrumentalchöre zusammen die Fuge durch. Bei dem Eintritt des Chores stößt Bach die Streicher ab. Mit der Steigerung der Singstimmen (Eintritt des Fugenthemas im Baß) treten sie von neuem hinzu, um nach der ersten Durchführung von neuem den Bläsern und dem Continuo das Feld zu räumen. Sie fallen aber nach zwei Taktten wieder ein, um dann vereint die zweite Durchführung der Fuge mit dem Chor zu gestalten. Im zweiten Kyrie sind erste Geigen, erste Oboe d'amore und beide Flöten, zweite Geigen und zweite Oboe d'amore miteinander gekoppelt, dazu treten Violon, Fagotte und der Continuo. In dem Eingangsdoppelchor der „Matthäuspassion“ gibt Bach jedem Chore ein eigenes, nach den gleichen Prinzipien gestaltetes Orchester bei. Will er einem Satz besonderen Glanz verleihen, so fügt er seinem Ensemble die Trompeten in dreifacher, einigemal sogar in vierfacher Besetzung bei, dazu in der Regel die Pauken. So besteht das Ensemble des Sanctus der H=Moll=Messe aus Streichern, dreifachen Oboen, Continuo (Violoncello, Kontrabaß und Fagott) und über diesen, wie lauter Festjubil, dreifache Trompeten und Pauken; im folgenden „Osanna“ kommen noch die Flöten dazu.

Bei anderen Gelegenheiten aber instrumentiert Bach gleichsam „triomäßig“. Er zieht eine Charakterstimme des einen Manuals zu solistischer Behandlung, die er in der Regel dann mit einer Singstimme in Wechsel bringt, fügt den Continuo zu und füllt ihn harmonisch entweder mit der Orgel oder auch den Streichern; ich erinnere an die Tenorarie der „Matthäuspassion“ mit obligater Oboe, die Altarie mit Violinsolo und Füllung durch die

Streicher. Oder aber, er spielt gleichsam auf dem Manual der Holzbläser allein in oft wunderbar reizvoller Zusammenstellung, wie in der Flötenarie der „Matthäuspassion“, wo er der Flöte zwei Altoboën als Begleitung beigibt, oder im „Quoniam tu solus sanctus“ der H-Moll-Messe, wo die Altoboe (Oboe da caccia) mit zwei Fagotten und dem Continuo sich verbindet.

So wunderbar reizvoll nun auch solche Zusammenstellungen klanglich wirken, so eigenartig das Bach-Orchester stets und überall klingt, ein Individualisieren der einzelnen Instrumente ist bei dieser Behandlung ausgeschlossen. Die Wirkung beruht vielmehr auf dem chorischen Zusammen- und Nacheinanderwirken verschieden gefärbter Klangmassen wie bei der Orgel. Das geht so weit, daß es wohl möglich ist, umgekehrt aus der Art der Instrumentation Bachs Orgelregistrierungsart festzustellen.

Diese Auffassung des Orchesters hindert Bach aber keineswegs an einer stilvollen Behandlung des einzelnen Instruments. Um zu sehen, mit welcher Sicherheit, welch unvergleichlich feinem Stilgefühl er jedes behandelt, genügt ein Blick in irgendeines seiner Solowerke, die Violinsonaten, die Violoncellosonaten, die vielen Soli für Flöte oder Oboe. Nichts ist ihm fremd. Die Werke der Franzosen wie der Italiener kennt Bach ebensogut wie die der Deutschen und beherrscht ihren Stil. Aber indem er die Errungenschaften dieser sich aneignet, wachsen sie unter seiner Meisterhand zu Gebilden höchster Eigenart und Vollendung. Trotz allem aber darf man sich doch nicht verhehlen, daß selbst bei vielen solistischen Stücken die individuelle Farbe des Instruments nur sekundäre Bedeutung für Bach hat. Dafür spricht schon der Umstand, daß Bach selbst Werke von einem auf ein anderes Instrument übertrug, z. B. die Geigenfuge in G-Moll für Orgel (D-Moll), oder Violinkonzerte zu solchen für Klarinetten umarbeitete, gerade wie ja auch der Organist eine Fuge bald mit dieser, bald mit einer anderen Registrierung vorträgt.

Die Größe seiner Ideen zwang Bach zu einer vollständigen Ausnutzung der Instrumente in klanglicher und technischer Beziehung. Er stellt an alle die höchsten Anforderungen, höhere als Händel. Das gilt nicht nur von den Streichern, ebenso auch von den Holzbläsern, und was er den Trompeten zumutet, grenzt ans Unglaubliche. Bald läßt er sie in höchster Höhe frei einsetzen, wie im ersten Chor der Kantate „Ein feste Burg“, dann führt er sie in leb-

haftester Bewegung in kühn geschwungenem Bogen oft bis zum dreigestrichenen E, wie in der H-Moll-Messe und dem Brandenburger Konzert. Diese Kunst des „Clarinblasens“ fand in Bach ihre höchste Vollendung und Weihe.

Eine viel umstrittene Frage bildet die Ausführung der harmonischen Füllung des Continuo. Hat Bach dazu die Orgel oder das Klavier oder gar beide benutzt? „Als Originalinstrument“, sagt Schweizer, „für die Ausführung des Generalbasses kommt historisch und praktisch, wie schon Ruff und Spitta bemerkten, nur die Orgel in Betracht. Daß Bach für die Sologesangsstücke das Cembalo verwandt haben soll, ist nicht zu erweisen.“ Das hat vielleicht für die in der Kirche aufzuführenden Werke Bachs seine Wichtigkeit, aber für die weltlichen Werke, Kantaten, Instrumentalsachen usw. kam auch für Bach das Cembalo in Betracht.

Wie das Streben eines jeden Organisten dahin geht, ein Orgelwerk mit möglichst vielen und charakteristischen Stimmen zu besetzen, so strebt Bach in seiner „Orchesterorgel“ danach, die Zahl der Register durch besondere Charakterstimmen zu vergrößern. Eine ganze Reihe seltener — den Italienern und ihren Anhängern längst fremder — Instrumente führt er in sein Orchester ein, ja er erfindet sogar selbst neue. In diesem echt deutschen Streben zeigt sich derselbe Zug, den wir schon im 16. und 17. Jahrhundert z. B. bei M. Praetorius kennengelernt haben: ein fortwährendes Streben nach Teilung und Erweiterung der Instrumentenformen. Die einzelne Klangfarbe soll sich durch die ganze Skala der Töne wie beim Orgelregister durchführen lassen. Die Oboe als Distanzinstrument genügt Bach nicht, er erweitert ihren Klang nach der Tiefe zu durch Altoboe, die Oboe da caccia (unser Englischhorn) und schiebt sogar zwischen beide noch ein Mezzosopraninstrument, die Oboe d'amore. Durch Einbiegen des Randes des Schallbechers verleiht er diesem Instrument einen wunderbar weichen, elegischen Klang. Bach verwendet es bald einzeln solistisch oder im Tutti, oder auch zu zweien, bald statt der Oboen, bald neben ihnen. Von Flöten kommt ein paarmal auch die alte Schnabelflöte neben der Querflöte vor. Ähnliche Formen weisen auch die Hörner auf. Darunter eine, die des Corno da tirarsi (z. B. in der Kantate „Gedächtnis Jesum Christ“), ein Instrument mit einem der Posaune nachgebildeten Zug, wie ihn auch die in jener Zeit aufgekommene

Tromba da tirarsi zeigte. Auch mit der gewöhnlichen Auswahl der Streicher begnügt sich Bach nicht. Neben der Violine verwendet er einige Male die eine Oktave höher stehende Violino piccolo, und ähnlich ein Violoncello piccolo. Beide fügen gleichsam dem Achtsfußton des Grundregisters die vierfüßige Oktave bei. Zwischen Bratsche und Violoncello stellt Bach noch die sechssaitige Viola da gamba, dazu die von ihm erfundene Viola pomposa mit der Stimmung des Violoncello nebst einer fünften Saite auf \bar{e} . In der Tonlage der Bratsche ferner die sieben-saitige Viola d'amore, die unter jeder Saite noch eine durch Resonanz mitklingende Stahlsaiten hat, wodurch der Klang des Instruments einen eigenartigen Reiz erhält.

Posaunen finden sich in der Partitur nirgends zwar notiert, aber Bach verwendet sie doch zur Begleitung motettenartiger Chöre, und zwar als Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßposaune mit den Singstimmen im Gleichklang. An Stelle der Diskantposaune tritt zuweilen der alte, hohe Zink. In der Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“ künden Glöckchen die eilende Zeit.

Wie Händel, so hat auch J. S. Bach, abgesehen von den vielen Sinfonien und andern instrumentalen Stücken innerhalb der Vokalwerke — man denke z. B. an die „Hirtensinfonie“ im Weihnachtsoratorium — eine ganze Reihe selbständiger Instrumentalwerke für Orchester geschrieben, Werke von höchstem Wert.

Den Höhepunkt dieser Werke dürfen wir wohl in den „Brandenburger Konzerten“ sehen. Vom Concerto grosso ausgehend, bildet er diese Form ganz in seinem Sinne um. Die Instrumente des Concertino wählt er nach seinem Bedürfnis. So setzt er im zweiten Konzert ein Concertino von Violine, Oboe, Schnabelflöte und Trompete dem Grosso entgegen, im vierten konzertieren Violine und zwei Flöten. Das letzte aber, für zwei Violinen, zwei Gamben, Violoncello und Violonbaß, verzichtet ganz auf die Zweiteilung. Ebenso das dritte. Dafür erzielt er hier aber durch die Teilung des Orchesters in drei Gruppen, deren jede aus Geigen, Bratsche und Violoncello bestehen, gemeinschaftlich getragen vom Baß, eine Wirkung von seltener Großartigkeit des Klanges. Von hoher Schönheit sind ferner die „Orchesterpartiten“, seine

Klavierkonzerte, seine Konzerte für Geige, vor allem das Konzert für zwei Violinen und Streichorchester.

Bachs Orchesterkunst fand in ihm selbst ihre höchste Ausbildung und Vollendung. Sie blieb ohne Nachfolger und mußte es, denn sie bildet ein untrennbares Teil von dem Wesen des Meisters selbst, seiner Individualität; die Kunst eines Riesen, der sich einen himmelanstrebenden Palast baut, um darin zu wohnen, einen Palast, in dem der gewöhnliche Sterbliche als Zwerg erscheint.

II. Das moderne Orchester.

Das Orchester der Klassiker.

4. Das Orchester Haydns und Mozarts.

Bis dahin war die Instrumentalmusik in erster Linie an die Vokalmusik in Oper und Kantate gekettet. Ihr selbständiges Auftreten ist mehr ein zufälliges, nebensächliches. J. Haydn wird ihr Befreier, indem er das Verhältnis umkehrt und die Instrumentalmusik als selbständige Macht in den Mittelpunkt der Kunst stellt. In Haydn feiert sie ihre ersten großen Triumphe. Erst so, in voller Unabhängigkeit vermag die instrumentale Kunst sich frei zu entfalten und zu der Höhe der Ausdrucksfähigkeit zu gelangen, die sie in den Meisterwerken eines Beethoven, Rich. Wagner, Rich. Strauß tatsächlich beweist. Wir können deshalb mit Recht J. Haydn den wirklichen Begründer des modernen Orchesters nennen.

Der polyphone Stil der vorhergehenden Zeit in Deutschland, wie er sich in seiner höchsten Vollendung in J. S. Bach verkörpert, stand einer solchen Entwicklung im Grunde genommen entgegen. Schon die Notwendigkeit, ein Thema, z. B. das einer Fuge, in allen Stimmen als Grundgedanken gleichmäßig durchzuführen, das dadurch erzeugte Prinzip der Gleichberechtigung aller Stimmen stellt auch die Instrumente unter ähnlichen Zwang. Ohne Rücksicht auf ihre Individualität müssen sie alle denselben Gedanken aussprechen. Sie vermögen nur eine gleichmäßige Grundstimmung durch die Mischung der Farben zu erzeugen. Die das ganze Kunstwerk erzeugende Macht des Kerngedankens erdrückt ihre

Individualität. Tritt aber ein Instrumente konzertant, individueller heraus, so drängt es die übrigen Instrumente als Gesamtheit dafür während des ganzen Stückes in den Hintergrund.

Erst das Anbahnen eines neuen Stils, der die Fesseln der Polyphonie durchbrach, machte die Entwicklung einer Instrumentalmusik individuellen Gepräges möglich. Dieser Stil erhob das „Gesangliche“ zu seinem Prinzip. An Stelle des rhythmisch frei gegliederten Themas des polyphonen Kunstwerks, das unbegrenzt, sich selbst stets fortzeugend, die ganze Entwicklung aller Stimmen gebiert und organisch aus sich herauswachsen läßt, selbst unbegrenzt, tritt in dem neuen Stil das beiderseits abgegrenzte, rhythmisch in gleiche Teile gegliederte Thema als ein für sich bereits erfassbares Wesen. Es will die Entwicklung nicht erzeugen, sondern durch die Entwicklung zu immer größerem Leben und Glanze erzogen werden. Es will herrschen und befehlen, alles andere soll ihm untertan sein: die Herrschaft der Melodie. Die andern Stimmen sind berufen, es auf seinem stolzen Lebensgange zu begleiten, es von allen Seiten zu beleuchten, mit Blumengirlanden zu umranken; freiwillig, ungezwungen, nicht unter dem harten Gesetze zwangvoller, kontrapunktischer Logik. Wie lichte Genien umschweben sie ihren Herrscher und tragen ihn empor. In einem zweiten Thema aber führen sie ihm die holde Braut zu. Aus dieser Verbindung aber sprossen in der Durchführung neue Lichtgestalten hervor, das neue Paar immer mehr verklärend. Und dieses holde Spiel zerflattert nicht im Unendlichen, es wird zusammengefaßt durch die Einheit der Idee. Ordnung und Maß, die befreiende Macht des Gesetzes, regelt der Schönheit Spiel und gestaltet es zum Kunstwerk. In die Erscheinung tritt es in der „Sonatenform“. Aber dieses neue Kunstwerk verachtet doch nicht die gewaltigen Errungenschaften der alten polyphonen Kunst, sie bestreitet nur ihre Selbstherrlichkeit dem homophonen oder harmonisch-melodischen Stil gegenüber. Je reifer sie wird, desto mehr verwendet sie beide neben- und ineinander in demselben Stücke. Das bedeutet einen Riesengewinn an neuen Ausdrucksmitteln.

Auch hier nehmen alle Stimmen, alle Instrumente an der Gestaltung wichtigen Anteil, wie im polyphonen Satz; sie alle haben dasselbe Recht, die Führung zu übernehmen. Sie thun es aber nur, wenn das, was sie aussprechen wollen, aus ihrem Charakter

heraus entspringt. Keine Form, keine Logik der Stimmführung zwingt sie, anders als in ihrer Sprache zu reden; sie werden zu freien Wesen, die niemals ihren Charakter verleugnen müssen. Bald tritt das eine, bald das andere Instrument an die Spitze und erzählt und offenbart uns sein eigenstes Wesen, bald vereinigen sich mehrere zu einer neuen klanglichen Individualität. Jedes versucht, in seiner Art an der Gestaltung der Idee teilzunehmen. An die Stelle der einheitlich getönten Zeichnung des rein polyphonen Kunstwerks tritt nun die wirkliche Malerei in Farben. Durch die Farbe sollen die Bilder zu uns reden. Ihre Palette haben diese neuen Maler der Töne mit allen Farben nebeneinander besteckt. Frisch und kräftig setzen sie die Farbentöne in bunter Mannigfaltigkeit auf die Leinwand, ein harmonisches Ganze erzeugend im Bilde, wie es ihnen die Phantasie vorgezaubert. Anfangs mehr in der lichten, ungedeckten Manier des Aquarells oder des zarten Pastells, werden diese Farbentöne immer leuchtender und tiefer und ausdrucksvoller, bis bei Beethoven bereits die unergründliche Farben- glut eines Rembrandt uns umfängt. Immer mehr erkennen wir als höchstes Ziel, aus der Farbe heraus zu erfinden und die Gedanken zu gestalten, bis diese in unserer Zeit in R. Wagner, R. Strauß als gleichberechtigtes Ausdrucksmittel neben Thematik und Rhythmik tritt und sich mit ihnen zu einer Wesenseinheit verbindet.

Diese Entwicklung „der Farbe als Ausdruck“ beginnt mit J. Haydn. Die Form aber, in der sie zur lebendigen Erscheinung wird, ist die instrumentale „Symphonie“. Haydn ist es, der dieser neuen Form die Weihe des Genius erteilt. Die Entwicklung des Orchesters aber ist aufs engste mit dieser Form verknüpft. Es ist das Recht des Genies, das, was die Zeit vor ihm errungen und geschaffen, als sein Eigentum für sich in Anspruch zu nehmen. Nicht Neuerer, sondern Vollender ist das Genie. So ist auch Haydn nicht der Erfinder der Symphonie. Nichts ist an dieser Form, was er nicht schon fertig vorfand. Er aber war es, der, indem er das Vorhandene sich aneignete, dieser Form höchstes Leben einhauchte, daß sie fortzeugend Neues, Herrliches aus sich gebären mußte.

Viele Kräfte haben zusammengewirkt, die Symphonie zu schaffen. In A. Scarlattis Opern-Duvertüre oder Sinfonie, die zwischen zwei schnelle Sätze einen langsamen stellt, erkannten wir

bereits die Grundform der Symphonie. Von ihr übernahm das Instrumentalkonzert diese Form. Vielleicht war Sammartini der erste, der die Sinfonie von der Oper löste und sie zum selbständigen Instrumentalwerke erhob. Seitdem entstanden immer mehr solcher selbständigen Konzertsymphonien. Aber auch die französische Ouvertüre mit ihrem breiten Grave-Eingang, dem in der Regel ein kunstvolles Allegro und ein langsamer Satz folgten, blieb nicht ohne Einfluß. Auf eine strengere, motivische Durchbildung des Satzes wirkte ferner das Concerto grosso fördernd ein. In demselben Sinne mußte auch die reich gepflegte Suite oder Partita auf die motivische Entwicklung des Symphoniesatzes Einfluß üben, besonders in ihren Einleitungssätzen, in denen sich bereits bei J. S. Bach das in einem zweiten Thema ausgedrückte Prinzip des Gegensatzes, als der Grundlage des Sonatensatzes, erkennen läßt.

Das Menuett der Symphonie aus der Suite herzuleiten, scheint mir nicht angänglich. Es ist vielmehr mit der Ouvertürenform übernommen, die es häufig als Schlußsatz verwendet. So besteht Händels Ouvertüre zu „Herakles“ aus Einleitung, Allegro und Menuett, die zu „Joseph“ aus einem Andante, Larghetto, Allegro und Menuett. Genau so verwendet es noch Haydn in verschiedenen seiner frühen Symphonien.¹⁾

Als Haydn damit begann, seine Gedanken in der Symphonie auszusprechen, war diese Form in Wien bereits äußerlich fertig. Eine Reihe bedeutender Musiker schrieb in ihr, an der Spitze, als das Haupt der Wiener Schule, Matthias Monn. Auch Haydns Lehrer G. v. Reutter komponierte Symphonien.

Neben der Wiener Schule, ihr an Bedeutung aber überlegen, steht die Mannheimer. Als der hervorragendste Vertreter dieser gilt J. Stamitz. An Glanz und äußerem koloristischem Effekt übertrafen die Mannheimer die Wiener bedeutend. In ihrem Orchester erscheinen bereits die Klarinetten. In Wien führte sie erst Mozart ein. Inwieweit die Wiener Schule von der Mannheimer beeinflusst ist, bildet noch eine offene Streitfrage.²⁾

1) S. z. B. die Symph. Nr. 4 und 9 (Bd. I) und Nr. 30 (Bd. III) der Ges.-Ausg. der Haydn-W. (Breitkopf & Härtel).

2) Vgl. die Vorrede H. Riemanns zu den von ihm veröffentlichten Werken der M.-Schule in „Denkmäler deutscher Tonkunst“, 2 F VIII und 2 F VII, 2.

glück

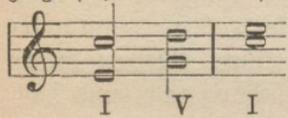
Das Berliner Orchester dieser Zeit nennt Reichardt eines „der ansehnlichsten in Europa“; besonders unter Graun und seinem Nachfolger Benda. Seine Haupteigenart bildete der unnachahmliche Vortrag der Kantilene, des Adagio. — Ebenbürtig stand dem Berliner das Dresdener Orchester zur Seite.³⁾

Der Einfluß der norddeutschen Schule aber mit ihrem Hauptvertreter P. h. Emanuel Bach geht sichtlich weniger nach der Seite des instrumentalen Kolorits als der Formentwicklung. In der Instrumentierung bedeuten die Symphonien E. Bachs, soweit sie mir bekannt sind, den Wiener und Mannheimer Werken gegenüber sicher kein Übergewicht. So stark der Einfluß des norddeutschen Meisters auf Haydn in bezug auf die Gestaltung des Sonatensatzes und damit der Symphonie tatsächlich ist, im koloristischen Sinn konnte Bach ihm kaum etwas sagen.

Von einschneidender Bedeutung ist die Aufgabe des Cembalo. Dadurch war man gezwungen, für neue harmoniefüllende Mittel zu sorgen, und es blieb nichts übrig, als dieselben aus dem vorhandenen Orchesterapparat zu nehmen. Diese Aufgabe trifft in erster Linie die Blasinstrumente, die nun eine doppelte Verwendung finden, einerseits als melodieführende Instrumente, andererseits als harmonische Füllung. Die italienische Oper hatte sie immer mehr in den Hintergrund gedrängt und stiefmütterlich behandelt. Nun werden sie zu einem wichtigen, unentbehrlichen Faktor. Das gilt besonders von den Hörnern, mit denen die Italiener kaum etwas anzufangen wußten. Ihrer Tonlage nach vermögen gerade sie die durch das Fehlen des Cembalo entstandene Lücke im Herzen des Klangkörpers auszufüllen. Dabei aber verleihen sie zugleich dem Orchesterklang eine bis dahin ungekannte Wärme. Ihre Wichtigkeit als Cembalo-Ersatz werden wir gerade bei den frühen Symphonien Haydns erkennen. Auch die Trompeten steigen aus ihrer Höhe herunter, um die Lücken füllen zu helfen, ohne deshalb ihren glänzenden Charakter einzubüßen. Die Kunst des hohen „Clarinblasens“, wie wir sie bei J. S. Bach bewundern, war als typisch-deutsche Kunst weder den Italienern noch Franzosen in dieser Virtuosität eigen. Die Trompeten erfuhren hier, wie wir besonders bei Rameau sehen, eine mehr aus der Fan-

3) Näheres hierzu s. Schünemann a. a. D. S. 207 ff.

fare — dem Feldstückblasen — entwickelte Behandlung, meist zweistimmig. Auf diese Art stützt sich nun auch die unserer Symphoniker, vor allem Haydns. Daß sowohl Trompeten wie Hörnern gerade in der Mittellage eine Reihe Töne fehlten, verschlug für diesen Zweck nicht viel. Die harmonischen Grundlagen der neuen, sog. „galanten“ Kunst waren zu einer Einfachheit gelangt, die der polyphonen Kunst J. S. Bachs geradezu entgegengesetzt erscheint. Das Verhältnis von Tonika und Dominante beherrscht alles. Auf ihm basiert die thematische Bildung mit Vorder- und Nachsatz, auf ihm der Bau des ganzen Satzes mit Hauptsatz in der Tonika, und Seitensatz in der Dominante. Die drei Harmonien des Grundakkords, des Akkords der Ober- und Unterdominante mit ihren ersten einfachen Ableitungen genügen fast vollständig. Mit den vorhandenen Tönen der Mittellage von Trompete und Horn ließen sich aber gerade diese Angelpunkte bestimmend festlegen. Das zeigt sich am deutlichsten in der typischen Formel dieser Instrumente aus



Sie enthält alle Töne, die in dieser Lage möglich sind, nacheinander; ist gleichsam ein Naturgebilde. Zugleich aber stellt sie die einfachste Kadenz, aus Tonika, Dominante, Tonika,

dar. So im Besitze gerade der Töne der beiden grundlegenden Harmonien des neuen Stils, sind die Hörner wie geschaffen für ihre neue Aufgabe. Um nun aber jeder Tonart gerecht werden zu können, mußte man Hörner verschiedenster Grundstimmung haben. Man baute aber nicht für jede Tonart ein eigenes Horn, sondern nur für einzelne und stellte die fehlenden Stimmungen dadurch her, daß man das Horn durch einschiebbarere Verlängerungsstücke (Bogen) nach Bedarf tiefer stimmte. So ließ sich z. B. durch Einsatz eines Bogens ein F-Horn in ein E- und Es-Horn umgestalten, usw.⁴⁾

Da sich nun die ganze Behandlung des Hornes und ebenso der Trompete auf die harmonische Gestaltung bezieht und nur durch diese möglich ist, so mußte ihre Verwendung eine immer schwierigere werden, je mehr die Harmonien sich entwickelten, je reicher ihr Wechsel wurde, ja sie konnten dieser Entwicklung sogar hinderlich werden, sie hemmen. Dieser Moment tritt in der Tat schon bei Beethoven ein. Dies am Kunstwerk zu verfolgen, gehört zu den

4) Näheres: Teil I: Die Instrumente des Orchesters (MUG Bd. 384) S. 80 ff. u. 91 ff.

interessantesten Problemen der instrumentalen Kunst. Doch kehren wir zunächst wieder in die Jugendzeit unserer Symphonie zurück, für die solche Gefahren noch in weiter Ferne lagen.

Die Art, wie Haydn die Form der Symphonie übernimmt und anwendet, zeigt zunächst durchaus nichts Revolutionäres oder selbst Außergewöhnliches. Ganz im Sinne und der Art seiner Lehrer will auch er Symphonien schreiben, und die eiserne Notwendigkeit, die ihn lange zwingt, mit geringen instrumentalen Mitteln zu arbeiten, läßt ihn sogar häufig jenen gegenüber arm erscheinen. Aber der göttliche Funke seines Genies entzündet immer neue Lichter in seiner Seele, daß sie heller und heller strahlt. Die Ideen wachsen an Fülle und Gehalt und bedürfen einer immer reicheren und kostbareren Fassung. Welch ein Unterschied und Abstand zwischen den bescheidenen ersten Symphonien Haydns, die uns jetzt in den drei ersten Bänden der neuen, prächtigen Gesamtausgabe vorliegen, und den glänzenden Werken der Londoner Zeit! Ein langes Leben war nötig, um dieses Ziel zu erreichen, und die Götter gaben es ihm gnädig, auf daß er sein Werk zur Vollendung führe. Mitten durch seinen Lebensweg fährt ein glänzender Stern, Mozart, und das helle Licht, das er in alle Welt strahlt, fällt auch erwärmend in Haydns Herz, daß es heißer erglüht in gesteigerter Lebenskraft. Nun wird sein Ausdruck noch inniger, seine Melodik gehobener und vertiefter und seine Farben leuchtender und strahlender. Und noch ein Glück war ihm beschieden. Wie der Tag, der strahlende, sich dem Abend neigt, erschaut er neben sich den, der berufen war, als sein Erbe das, was er gesäet, zu tausendfältiger Frucht reifen zu lassen: Beethoven.

Im Jahre 1759 war J. Haydn Kapellmeister des Grafen Morzin in Lukavec geworden. Ein wenn auch nur kleines Orchester stand ihm hier zur unbeschränkten Verfügung. Für dieses schrieb er 1759 seine erste Symphonie. In ihrer Architektur und Durchbildung des thematischen Materials zeigt sich bereits klar und fertig die symphonische Form ausgebildet, ausgestattet durch eine Reihe typischer melodischer Züge Haydns. Viel weniger gilt das vom Kolorit. Die Orchesterbesetzung beschränkt sich neben den Streichern auf zwei Oboen und zwei Hörner. Aber nicht dieser Mangel an Farben ist der Grund, dieselbe kleine Besetzung findet sich in einer ganzen Reihe späterer Symphonien, z. B. der in F-Dur aus dem

Jahre 1770 ebenso. Vielmehr ist es noch die mangelnde Kraft, sich von alten Traditionen zu befreien. Zwar ist schon vorher an die Stelle der chorischen die einfache Besetzung der Blasstimmen getreten, aber die Oboen haben noch ihren allgemeingültigen Charakter, wie bei Händel, nicht abgestreift. In ihrer melodischen Führung laufen sie nach alter Art mit den Geigen zusammen. Nur da, wo sie die Harmonie füllen, erscheinen sie als etwas Neues und durch die Art, wie sie hier schon nach melodischer Selbständigkeit streben, interessant. Charakteristischer treten die Hörner auf. Meist vereinigen sie sich mit den Oboen zu einem harmonischen Satz. Dabei streben sie aber nach Wahrung ihrer Eigenart. Während z. B. gleich im ersten Forte dieser Symphonie die Oboen zwei Töne des Akkords breit aushalten, lösen die Hörner ihre Töne rhythmisch, fanfarenartig auf:

The image contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', illustrating horn entries. Both staves are in G major (one sharp) and 2/4 time. Staff 'a)' begins with a forte (f) dynamic and shows a rhythmic, fanfare-like entry with eighth notes. Staff 'b)' shows a more melodic entry with quarter notes. Below staff 'a)' is a smaller staff showing a sustained harmonic accompaniment with dotted rhythms.

An einer anderen Stelle finden wir schon das durch weiche, gezogene Hornöne erzeugte warme Stimmungskolorit.

Die dritte Symphonie, mit der Besetzung der ersten, fügt den drei Sätzen zum erstenmal das Menuett bei, — wie wir schon sagten, nicht als Haydns Erfindung.

Es war seit Lully Sitte, den ursprünglich zwei Teilen des Menuetts noch zwei weitere anzufügen, in denen dann meist drei Blasinstrumente — etwa zwei Oboen und Fagott — das Wort allein führten, daher der Name Trio für diese Teile. Diese Verwendung der Bläser an dieser Stelle bleibt auch nachher im Gebrauch. Selbst bei Beethoven erkennen wir sie noch deutlich, z. B. im Trio des Scherzos der „Eroica“. Für Haydn besonders gibt diese Sitte stets Anlaß zu reizendem Wechselspiel der Bläser. Das Finale aber dieser Symphonie dürfte Mozart als Vorbild seiner Meisterfuge der Jupitersymphonie vorgezeichnet haben. Das Thema ist wie geschaffen zu charakteristischer Verwendung der Hörner.

Einen ganz bedeutenden Schritt vorwärts zeigt die VI. Symphonie. Im Jahre 1761 war Haydn nach Eisenstadt in den Dienst des Fürsten Esterházy getreten. Hier fand er nicht nur eine besser besetzte Kapelle vor, sondern auch an die einzelnen Spieler derselben durfte Haydn schon ganz andere Anforderungen stellen. Wahrscheinlich ist es diese Symphonie, mit der er sich in seiner neuen Stellung einführte.

Das Werk trägt den Titel „Le matin“, es gehört in die Klasse der Programmusik. Hier tritt uns zum erstenmal in voller Klarheit Haydns Sinn für das Malerische in der Musik entgegen, der einen Hauptteil seines Wesens ausmacht. Diese Vorliebe aber für tonmalerische Schilderung mußte notwendig eine Steigerung der Ausdrucksmittel erzeugen und eine feinere Differenzierung und Individualisierung der Farben hervorrufen. Das tritt in diesem Werke deutlich hervor. Dem Orchester ist eine Flöte und ein Fagott neu beigegeben. Eine Schilderung des „Morgens“ auf dem Lande war ohne den flötenden Hirten nicht denkbar. Sein Morgenlied eröffnet denn auch nach kurzer breiter Einleitung den ersten Satz in einer pastoralen Melodie der Flöte, und zwar mit einem Thema, das ganz ähnlich auch Beethoven zum Anfang seiner „Pastorale“ verwendet. Nun gilt es, all das kleine Leben der morgenfrischen Natur zu schildern, der Vögelin Sang, das Summen der Insekten, das Lied des leise rauschenden Baches, und zu gemeinsamer Stimmung zu vereinigen. Alles das verlangt Motive, die nicht nur durch ihre melodisch-rhythmische Gestalt, sondern ebenso durch die Charakteristik ihrer Farbe die Illusion der Wirklichkeit erzeugen sollen. Daher der reizvolle Wechsel bunten Farbenspiels in diesem Werke, wo jedes Instrument etwas Besonderes zu sagen hat; ein Leben und Weben, wie es die Natur selbst vorgemalt. — Im Andante greift Haydn auf die Anlage des Concerto grosso zurück. Den Streichern tritt ein Concertino von einer Sologeige und Solovioloncello in reizvoller Wechselwirkung entgegen. Die Bläser schweigen in diesem Satz ganz. Besonders hübsch ist der Wechsel von Bläsern und Streichern im Menuett. Im Trio desselben aber übernimmt plötzlich das Fagott allein, das bis dahin fast nur mit den Bässen gegangen ist, die Melodie und offenbart in ihr seinen trockenhumorvollen Charakter, von dem vornehmen Violoncello gleichsam apostrophiert. — Die Anlage der Streicher im Sinne des Concerto

grosso zeigt in noch größerem Maßstabe auch die folgende Symphonie „Le Midi“ mit zwei Sologeigen und Soloviolaoncello nach alter Sitte. Ähnlich ist auch die Orchesterbehandlung in der Symphonie „Le soir“. Die reiche Besetzung dieser Werke bleibt jedoch auf sie beschränkt, aus welchem Grunde, ist mir unbekannt. Alle folgenden Werke, bis zum Jahre 1740 mindestens, beschränken sich auf eine Grundbesetzung des Orchesters von Streichern, Oboen und Hörnern. Die Flöte tritt nur vereinzelt hinzu in wenigen Sätzen. In einer Symphonie aus dem Jahre 1765 jedoch verwendet Haydn an Stelle der Oboen plötzlich zwei Flöten, ein anderes Mal zwei Englischhörner. Das Fagott verschwindet sozusagen gänzlich. Das ist um so auffallender, als uns berichtet wird, daß Fürst Nikolaus 1762 einen Fagottisten engagierte. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß dieser trotzdem nach alter Art den Baß verstärkte. Daß dies selbst bei reiner Streichmusik geschah, dafür haben wir selbst bei Mozart noch Beispiele. Wir finden aber jetzt eine andere Bereicherung. Die D-Dur-Symphonie (Nr. 13) vom Jahre 1763 enthält außer Flöte und zwei Oboen an Bläsern vier Hörner in D. Auch das ist keine Neuerung Haydns, finden wir doch schon bei Händel in seinem „Julius Cäsar“ die Hörner in gleicher Zahl verwandt. Aber die Art, wie Haydn sie führt, ist bereits ungemein charakteristisch und individuell. Bald bilden sie breite gesättigte Füllungen, bald wirken sie zusammen in mächtigem, verkündendem Unisono und sprechen in ihren Motiven ihre eigenste Sprache; aber nur selten treten sie anders als zusammen auf. Noch bedeutungsvoller erscheinen sie in der sog. „Symphonie mit dem Hornsignal“ (Nr. 31) und hier besonders in dem Variationensatz. Die vierte Variation bildet ein ungemein schwieriges Hornquartett, das die Streicher nur ganz leise unterstützen. Wieder ein neues Problem der Hornbehandlung wird in der G-Moll-Symphonie Nr. 39 des Jahres 1770 gelöst. Um Grundton und Dominante dieser Tonart festzulegen, wären G-Hörner am Platze. Diesen fehlt aber die so charakteristische Terz B. Die nahe Verwandtschaft mit B-Dur, der häufige Wechsel direkt in dieser Tonart würde die Verwendung der G-Hörner sehr beschränken und streckenweise geradezu ausschalten. Da greift Haydn zu einem Mittel, das schon Händel kannte und nachher C. M. von Weber und ebenso Berlioz so bewundernswert ausgenutzt haben, er nimmt vier Hörner, von denen er das eine

Paar in G, das andere in B stimmt. In beiden Paaren zusammen hat er dann alle für die Tonart und ihren Wechsel wichtigen Töne, vor allem die Mollterz B (als Grundton des B-Hornes).

Zu dem Ensemble von zwei Oboen und zwei Hörnern treten in einigen wenigen Symphonien noch die Trompeten und Pauken hinzu. Zum erstenmal erscheinen sie in der C-Dur-Symphonie (Nr. 20) vom Jahre 1764. Die Führung der Trompeten ist wenig interessant, außer an ein paar Stellen des Finale laufen sie stets im Gleichklang mit den Hörnern. Freier und charakteristischer erscheinen sie schon in der C-Dur-Symphonie (Nr. 38) vom Jahre 1769. — So sehr wir nun auch gerade in diesen Symphonien die Meisterchaft Haydns in der Behandlung der einzelnen Instrumente sowohl wie in ihrer Mischung bewundern müssen, eine vollendete Farbenwirkung in malerischem Sinne war doch so nicht zu erzielen. Die Farben stehen zu hart nebeneinander. Oboen und Hörner mischen sich nicht zu einer neuen Farbe, sie behalten im Zusammenklang jedes seine eigene Individualität bei. Andererseits sind es gerade die Oboen, die in ihrer Farbe von den Streichern am wenigsten abstechen und einen Gegensatz zu ihnen bilden. Das hatte die Alten veranlaßt, sie meist mit diesen zusammen zu führen, und auch Haydn huldigt in diesen Werken noch sehr diesem Prinzip. Dazu kommt das verschiedene Klangvolumen der drei Farben. Bei der schwachen Besetzung der Streicher mußten die Hörner mächtig dominieren. Es fehlen noch die charakteristischen Mischfarben, die imstande sind, einerseits die Farbenübergänge und Mischöne zu schaffen, welche die Oboen vor allem von den Streichern zu lösen vermögen, indem sie dieselben zu sich in Gegensatz setzen, und andererseits in ihrer Gesamtwirkung ein in allen Gruppen ausgeglichenes Ensemble zu schaffen, in dem keine Farbe die andere erschlägt. Dazu war eine ständige Besetzung der Flöten und Fagotte notwendiges Erfordernis.

In den Werken der achtziger Jahre bahnt sich dieses ideale Klangverhältnis an.

Vergleicht man die Werke Haydns bis zu dieser Zeit mit denen der Komponisten der Mannheimer Schule, so erkennt man leicht, daß von einer direkten Beeinflussung durch letztere wohl kaum die Rede sein kann. Was die klangliche Orchestertechnik betrifft, wird Haydn in manchem sogar von jenen überholt. Der Klang des Mannheimer Orchesters ist meist ein vollerer, gesättigterer. Das längere Zu-

sammenführen der beiden Geigen im Unifono, wie es Haydn häufig liebt, kennen die Mannheimer nicht. In der Angabe der dynamischen Zeichen beschränkt sich Haydn auf das Allernotwendigste, während in den Werken J. Stamiz' und seiner Nachfolger, vor allem Canabichs, der dynamische Wechsel in reichster und effektivster Weise angewendet wird. Das Crescendo des Mannheimer Orchesters war weltberühmt, Haydn verwendet es kaum. Auch das Tremolo einzelner oder aller Streicher, das schon Stamiz meisterhaft anwendet, besonders in großen Steigerungen, kennt Haydn kaum. Ebenso wenig die reizvollen Terzengänge der Bläser, in Oktavverdoppelung, sowie die unabhängige Führung der Bläser, den Streichern gegenüber. Als aber Haydn nachher, auf indirektem Wege, durch Mozart mit all diesen Mitteln vertraut wird, hat sein Stil sich bereits so gefestigt, ist so durchaus eigenartig, daß auch diese neuen Errungenschaften als etwas Eigenes bei ihm erscheinen. Man kann also bei Haydn wohl von einem Einfluß Mozarts reden, und diesen, wie es D. Fahn tut, so hoch bewerten, daß man Haydns Kunstschaffen in ein Vor- und Nach-Mozart'sches einteilt, aber nicht von einer unmittelbaren Einwirkung der Mannheimer.

Anders bei Mozart. Oktober 1772 war er nach Mannheim gekommen. Das Orchester, das er zum erstenmal in der schon genannten Oper Holzbauers „Günther von Schwarzburg“ hört, macht einen großen Eindruck auf ihn. „Es ist sehr gut und stark,“ schreibt er dem Vater, „auf jeder Seite zehn bis elf Violin, vier Bratschen, zwey Oboen, zwey Flauti und zwey Clarinetti, zwey Corni, vier Violoncelli, vier Fagotti, vier Contrebassi und Trompetten und Pauken.“ „Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Clarinetten einen herrlichen Effect macht.“ „Ach, wenn wir doch nur Clarinetti hätten!“ schreibt er etwas später. Das war in der That eine Besetzung, wie sie besser nicht gedacht werden konnte. Zu dem großen Streichkörper steht der Bläserchor in vollem klanglichen Gleichgewicht. Letzterer aber wieder bot in sich, in Folge der reichen Besetzung aller vorhandenen Farbentöne, ungezählte Möglichkeiten reizvoller Mischungen. Die ständige Verwendung der Fagotte macht erst die Holzbläser zu einem vollständigen klanglich ebenmäßigen Chor und befreit die Hörner von der Notwendigkeit, den Satz der Holzinstrumente zu ergänzen, so daß diese nun als selbständiger Klangfaktor erscheinen. Und dieses Orchester war

in einer Weise geschult, besaß eine Kunst des Vortrags und der Nuancierung, daß es als ein Weltwunder angestaunt wurde. So schreibt Schubart in seiner überschwenglichen Weise: „Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausübung dem Mannheimer zuvorgetan. Sein Forte ist wie Donner, sein crescendo wie Katarakt, sein diminuendo wie in die Ferne hinplätschernder Kristallfluß, sein piano ein Frühlingshauch.“⁵⁾ Wie die Mannheimer Meister ihren Apparat zu beherrschen wissen, zeigt eine Ouvertüre in C-Dur von C. Cannabich in der von Mozart genannten Besetzung, aber ohne Trompeten und Pauken. Die Behandlung der Bläser ist hier eine meisterhafte und durchweg charakteristische. Den Streichern stehen sie vollständig selbständig gegenüber und nehmen wie jene teil an der thematischen Führung des Ganzen. Mozart gegenüber erscheint ihre Behandlung allerdings als dick und massig. Der ungedeckte Auftrag der Farbe des einzelnen Instruments, mit der Mozart so häufig seine herrlichsten Bilder erzeugt, weicht hier der Vorliebe für Deckfarben. Den einfachen, reinen Klang der Oboe z. B. mischt Cannabich mit dem der Klarinette oder Flöte nicht zur Verstärkung, sondern aus rein klanglichen Erwägungen. Auch die Verdoppelung einer Linie in mehreren Oktaven wendet er bereits gerne an, sowohl im einzelnen Instrumentenpaar als auch in verschiedenen. Mit Vorliebe aber erscheinen die schon erwähnten Terzengänge in den Bläsern, z. B. in Oboen, Klarinetten und Fagotten zusammen, eine Führung, die ja der paarweisen Besetzung der einzelnen Instrumente so vorzüglich angepaßt ist. Merkwürdig ist die Loslösung der Fagotte von den Bässen, mit denen sie nur selten hier zusammengehen. Selbst im Tutti sorgen sie mehr für breite Klangfüllung als Verstärkung der Bässe. Am wenigsten reich sind die Hörner behandelt. Übertroffen wird dieses Werk Cannabichs wohl noch von J. Holzbauer in einer Reihe von Stücken obengenannter Oper durch größere Klarheit und Bestimmtheit der Farbenverteilung. Der große Eindruck, den die Oper auf Mozart machte, war ein so nachhaltiger, daß vieles in seinen Werken, selbst den späteren, auf sie deutlich hinweist. So findet die Ouvertüre zur „Zauberflöte“ in der Holzbauerschen Ouvertüre ihr Vorbild.⁶⁾ Hier wie dort zu Anfang

5) Ästhetik S. 130.

6) Vgl. die Vorrede H. Kretschmars zu diesem Werke „Denkm. d. Tonk.“ VIII, 1; ferner ebenda, Jahrg. VII, Bd. II, S. XV „Der Stil und die

wichtige Es-Dur-Akkorde, die sich in der Mitte wiederholen und so das Allegro in zwei Teile gliedern. In der Begleitung der Arien beschränkt Holzbauer das Orchester meist auf die Auswahl weniger Bläser, die er oft — wie Mozart in seinen Werken — obligat behandelt.

In ihren Symphonien sind die Mannheimer Komponisten sparsamer in der Besetzung als in den Opern. Meist beschränken sie sich in den Bläsern auf Oboen, Fagotte und Hörner, oder statt der Oboen Klarinetten. Seltener treten die Flöten dazu. Nur ausnahmsweise das ganze Ensemble der Holzbläser mit den Hörnern wie in der D-Dur-Symphonie von J. Stamitz. Auch darin folgt Mozart dieser Schule, indem er in seinen Symphonien entweder nur Oboen oder nur Klarinetten den anderen Holzbläsern zugesellt. Auch die Trompeten und Pauken verwendet Mozart nicht regelmäßig, so fehlen sie z. B. in seiner G-Moll-Symphonie. Im Gegensatz hierzu hat J. Haydn in einer Reihe seiner späteren Symphonien, besonders aus der Londoner Zeit, den ganzen Apparat der Holzbläser vereinigt, und den Hörnern sind stets die Trompeten und Pauken zugesellt, wie in der D-Moll-Symphonie, den beiden Es-Dur und anderen.

In diesen Meisterwerken Haydns findet der Aufbau des Orchesters seine grundlegende Vollendung und Festsetzung, indem es alle vorhandenen instrumentalen Grundfarben in sich vereinigt. So übernimmt es Beethoven. Alles, was durch ihn und bis auf unsere Zeit noch hinzukommt, sind keine neuen Grundfarben, sondern nur Bereicherungen innerhalb der einzelnen Farbe, wie die Erweiterung der Bläser zu Gruppen von je drei oder sogar vier.

In seinen Symphonien benutzt Haydn die Posaunen nirgends, wohl aber in seinen beiden Oratorien, so z. B. in der Einleitung zur „Schöpfung“. Ich nenne gerade dieses Stück hier, weil es wie kein anderes uns einen Begriff gibt von der genialen Beherrschung der Farbentechnik Haydns. Es ragt weit über seine Zeit hinaus, indem es eine Verwendung der Orchesterfarben zeigt, die — wie L. Schmidt mit Recht sagt ⁷⁾ — „schon als ein Vorklang der musika-

Manieren der Mannheimer“, von H. Niemann. Hier heißt es S. XXIII: „Mozart steckt in Werken aller Art voller Mannheimer Reminiscenzen, und zwar nicht nur in seinen Jugendjahren, sondern auch noch in seiner reifsten Zeit.“ R. belegt diesen Satz durch eine Fülle von Beispielen.

7) L. Schmidt, J. Haydn.

lischen Romantik bezeichnet werden kann“. Was uns in diesem Stück besonders als etwas ganz Neues auffällt, ist die eigenartige Mischung von Streichern und Bläsern zur Erzeugung neuer, charakteristischer Farben. Während sonst die Streicher als ein stets geschlossener Chor auftreten, als die zeichnerische Grundlage des musikalischen Bildes, dessen Linien von den Bläsern Farbe erhalten, ohne aber an Deutlichkeit zu verlieren, findet hier bereits ein wirkliches Mischen statt, kein Zeichnen, sondern ein Auftragen von Farbenflächen wie in der Malerei. Dieses Farbenbild steht bei Haydn selbst einzig da, aber auch bei Mozart haben wir nichts Ähnliches; ihm ist in weit höherem Maße als Haydn die Klarheit der Linien in der Zeichnung die Hauptsache geblieben. In „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ ist es vor allem der stimmungsvolle, bilderreiche Text, der den Meister immer wieder von neuem anregt, seine Farbenskala zu erweitern und zu vertiefen, und seiner Farbenfreudigkeit immer neue Nahrung gibt. Mit wie feinem sicheren Gefühl weiß er nicht jedesmal eine Situation, ein Bild nicht nur durch charakteristische tonmalerische Bewegung, sondern ebenso durch die Farbe der Instrumente eindeutig zu schildern! Ich sehe ab von den eigentlichen tonmalerischen Effekten, der Darstellung von Naturnachahmungen, wie dem Girren der Tauben durch die Fagotte, dem Hahnenschrei der Oboe, dem Zirpen der Grille, dem klagenden Liede der Nachtigall, der so überaus drastischen Malerei der Worte „Die Erde drückt der Tiere Last“ durch die schweren Töne des Kontrafagotts, weise vielmehr auf die höher stehenden Stimmungsschilderungen durch instrumentale Farben hin, wie jenes Bild des erwachenden Tages „Auf Rosenwolken“, in dem der süße Klang dreier Flöten den ganzen lieblichen Zauber des rosigen Frühlichts in unser Herz strömen läßt, oder das Jagdbild der „Jahreszeiten“ mit seinen vier Hörnern, und als den herrlichsten Effekt das plötzliche Aufleuchten des Lichts „Und es ward Licht“ in der „Schöpfung“.

In beiden Oratorien fügt Haydn seinem Orchester noch die drei Posaunen und das Kontrafagott bei. Auch die Orgel wirkt in den Chören und Orchesterstücken mit, und in den Rezitativen das Cembalo, ein Reichthum, den keine der Symphonien aufweist.

Wie Haydn in seinen Oratorien, so entfaltet auch Mozart nicht in seinen Symphonien, sondern in den Opern seine reichsten Farbmittel.

Von Mannheim aus war Mozart 1778 nach Paris gereist, gerade zu der Zeit, als sich dort der Kampf zwischen italienischer und deutscher Kunst in den Personen Piccini und Gluck zugunsten des letzteren entschied. Die neuen reformatorischen Ideen, wie sie aus Glucks Werken hervorleuchteten, mußten auch auf Mozart tiefen Eindruck machen und ihn zur Stellungnahme zwingen. Die reife Frucht aber dieses Einflusses ist seine Oper „Idomeneo“, das Werk, welches den Wendepunkt in Mozarts dramatischem Schaffen bedeutet. Ohne ihr direktes Vorbild, Glucks „Alceste“, ist sie nicht denkbar. Das gilt auch für den Reichtum der orchestralen Behandlung, vor allem nach seiten der Charakteristik. Wie tief dieses Werk auf Mozart gewirkt, erkennen wir besonders daran, daß er jene unheimliche, durch die Posaunen so feierlich-düster gemalte Konturszene „Verwegener, gönne Ruhe den Entschlafenen“ seines „Don Juan“ genau der erschütternden Orakelspruchszene in „Alceste“ nachgebildet hat. In „Idomeneo“ aber will D. Fahn geradezu „die Grundlage aller modernen Instrumentation“ erkennen. „Die vollständige Benützung der Blasinstrumente, ihre Kombination untereinander, ihre Verbindung mit den Saiteninstrumenten, die dadurch hervorgebrachte, wesentlich veränderte Färbung der Instrumentation im ganzen und die Fülle von reizenden Details in der Mischung der Klangfarben ist sein Werk.“ Nur in einem Werke hat Mozart diese Wirkungen noch überboten und gesteigert, in der „Zauberflöte“. Was stilvollstes Ebenmaß und Ausgeglichenheit in der Farbgebung betrifft, steht letzteres Werk als unerreicht da. „Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit!“ ruft einmal R. Wagner aus. „Die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein.“ Drei Reiche treten sich in diesem Werk gegenüber, und ihr Gegensatz spricht sich auch in der Farbgebung aus. Im Mittelpunkt das Reich Sarastro's, das der Vernunft und Humanität. Nie vorher hat Mozart etwas erfunden, was an Größe und Erhabenheit, an heiliger Weihe und sittlichem Ernst diesen Gesängen gleichkommt. Hier sind es vor allem die Posaunen, welche den erhabenen feierlichen Grundton der Stimmung erzeugen. Aber auch das Geheimnisvolle dieses Reiches mußte in die Erscheinung treten. Um es stimmungsvoll zu zeichnen, tönt Mozart die Klangfarbe seines Orchesters charakteristisch dadurch ab, daß er seinem Ensemble zwei Corni di

bassetto einfügt, Altklarinetten, von in der That fast mystischer Färbung. So stellt er ein Orchesterkolorit hin von ganz neuem, bis dahin ungekanntem Reiz und höchster Charakteristik, wie z. B. im „Marsch der Priester“, wo sich mit den Streichern ein Bläserensemble mischt von Flöte, zwei Bassethörnern, zwei Fagotten, zwei Hörnern und drei Posaunen; ähnlich in der folgenden Baſarie „O Isis und Osiris“. — Aus gleichen Gründen charakteristischen Stimmungskolorits verwendet Mozart auch in seinem „Requiem“ und seiner „Maurerischen Trauermusik“ die Bassethörner.

Dem Reich Sarastro's steht das des „Aberglaubens“ in der Gestalt der „Königin der Nacht“ gegenüber. Dort erhabene Ruhe und Beharren, hier von glühendem Haß getriebene Bewegung. Aber nicht ohnmächtiger Menschenhaß, sondern der Haß einer erhabenen Königin, die über das mächtige Reich der Nacht gebietet, das den Tag zu überwinden trachtet. Und von königlichem Stolze erzählen die Farben ihrer Gesänge trotz aller lodernen Blut und Leidenschaft.

Zwischen diesen beiden Reichen bewegt sich die gemeine Menschheit, das Reich Papagenos, harmlos und einfältig. Wie das kindlich-heitere Spiel dieser Welt gewaltig gegen die düstere Leidenschaft des Nachtreichs und die ernste Erhabenheit Sarastro's kontrastiert, so auch die einfachen, lieblichen Farbentöne der Schilderung dieses Reiches jenen gegenüber; Papageno selbst wird dabei reizvoll charakterisiert durch den Klang der Hirtenflöte und des Glockenspiels.

Die wunderbare Ausgeglichenheit zwischen Form und Inhalt, wie sie bei Mozart ihre höchste Vollendung feiert, zeigt sich nicht minder zwischen diesen beiden und der Farbengebung. Zusammen aber erzeugen sie uns den Eindruck jener höchsten Klassizität, als deren Symbol Apollo erscheint.

5. Das Beethoven-Orchester.

Aus naiver Denkungsart, aus naive'm Empfinden ist Mozarts Kunst geboren, eine Verklärung des reinen und schönen Menschendaseins, seine Werke „Göttersprüche aus dem Munde eines Kindes“. In Beethovens sentimentalischer Natur herrscht die Poesie tiefringender Innerlichkeit, die in dämonischem Ungenügen über die Schranken des engen Erdendaseins weit hinausragt, und

— wie Schiller sagt — nicht mächtig ist durch die Kunst der Begrenzung, sondern durch die Kunst des Unendlichen. In der erhabenen Natur findet er den Maßstab für sein Kunstwerk, für sich selbst. Von ihr geführt, wächst er über sich hinaus zur sittlichen Freiheit der Persönlichkeit, und mit sich erhebt er sein Kunstwerk in eine höhere, idealere Sphäre, in das Gebiet des Sittlichen. „Freie Bekenntnismusik“ nennt sie Göhler. „Dadurch, daß er seiner Musik den ethischen, den metaphysischen Hintergrund gegeben hat, daß sie auf nichts ruht als auf den großen die Welt anschauenden Gefühlen eines der tiefst veranlagten Menschen, bedeutet sie für die musikalische Kultur des 19. Jahrhunderts mehr als die aller früheren Meister zusammengenommen.“

Diese unendliche Vertiefung der Auffassung des Kunstwerkes zwingt den Meister zu höchster Anspannung aller Kräfte, eine Anspannung, die sich bis zu schmerzvollstem Ringen steigert, von unstillbarer Sehnsucht getrieben. Nirgends aber sehen wir diese Sehnsucht zu solcher Macht und Gewalt anwachsen wie in seinen Instrumentalwerken, vorab seinen Symphonien. „In ihnen“, sagt R. Wagner, „bewundern wir die ungeheuersten Anstrengungen des nach Menschwerdung verlangenden Mechanismus, die dahin gingen, alle seine Bestandteile in Blut und Nerven eines wirklich lebendigen Organismus aufzulösen, um durch ihn zur unfehlbaren Äußerung als Melodie zu gelangen.“ Während bei den Vorgängern Beethovens die Melodie als etwas Fertiges erscheint, erkennen wir bei Beethoven „den natürlichen Lebensdrang, diese aus dem inneren Organismus heraus zu gebären. In seinen wichtigsten Werken stellt er die Melodie keineswegs als etwas von vornherein Fertiges hin, sondern läßt sie aus ihren Organen heraus gewissermaßen vor unseren Augen gebären.“ Erst durch seine Stellung zum Ganzen und im Ganzen erhält das Thema seine wirkliche Bedeutung, erst durch die Entwicklung des Ganzen gelangt es zu höchster Eindeutigkeit und Klarheit. Damit wächst von selbst die Bedeutung der einzelnen Glieder des Organismus des Satzes, indem sie nun unter eine bestimmte Idee gestellt werden. Die Verbindungsglieder, die früher einen mehr äußerlichen Zweck, den der Überleitung und Verknüpfung der Themen hatten, werden zu bedeutsamen Wesen, mit der Aufgabe, die Grundidee zu höchster Bedeutung zu erziehen. In

diesem lebenwirkenden Organismus verschwindet das Nebenächliche vollständig. Das bedingt zur Erreichung des höchsten Zwecks ein Anspannen aller Mittel bis zum äußersten, sowohl der harmonischen als rhythmischen, nicht zum mindesten aber auch der farbengebenden. Die notwendige, stete Bereicherung des thematischen Materials und seine selbständige Bedeutung schafft eine Menge neuer Möglichkeiten charakteristischer instrumentaler Farbengebung. Die vielen Motive und Linien, welche notwendig sind, die Grundidee zu höchster Klarheit zu erziehen, sie alle bedürfen ihrer charakteristischen Farbe, sie alle bieten immer neue Gelegenheiten, sowohl die einzelnen Instrumente in ihrer vollen klanglichen Individualität reden zu lassen als auch durch ihre Mischung einen Gesamtfarbenenton zu erzeugen von wunderbarer Tiefe und Wärme. Die Tendenz Beethovens, alle Glieder organisch lebendig zu gestalten, läßt ihn auch die konventionellen Tuttistellen auf Tonika und Dominante, wie sie Haydn und Mozart häufig als Höhepunkte anwenden, ohne andern Zweck als äußeren Glanz zu erzeugen und zu gliedern, nicht nur vermeiden, er wandelt sie um in Stellen von vielsagendster, inhaltlicher Bedeutung und organischem Gepräge. Auch er ist wie seine Vorgänger im Tutti harmonisch durch die Unvollständigkeit der Hörner und Trompeten auf die einfachsten Verhältnisse beschränkt und gebunden. Aber Beethoven hat andere Mittel, diesen Mangel zu ersezen. Er ist in erster Linie Rhythiker, hier liegt der Fortschritt in seiner Kunst am offenkundigsten vor uns, und kraft dieser rhythmischen Gewalt vermag er gerade in seinen Tutti die höchste Kraft des Ausdrucks zu entfalten. Die Bedeutung des Rhythmischen prägt sich auch besonders aus in der Vorliebe für scharfe dynamische Gegensätze und scharfe Akzente, die das Gleichmaß der Bewegung energisch unterbrechen oder Spannungen von einer Intensität erzeugen, durch welche der lebendige Trieb zu höchster Kraft aufgestachelt wird. Alles das gab notwendig der Verwendung der Instrumente besonders in ihrer Zusammenfassung eine Reihe neuer Aufgaben und Betätigungen. Der Hauptmangel des Orchesters, wie es Beethoven übernommen, bestand in der Ungleichheit der Bedeutung der drei Klanggruppen. Die Holzbläser zwar erscheinen den Streichern gegenüber als freie, selbständige Macht; die Blechbläser dagegen entbehren fast stets eigener organischer Bedeutung, sie dienen lediglich koloristischen Zwecken,

und nur ausnahmsweise erhalten sie vereinzelt höhere Bedeutung. Eine solche Stellung mußte in dem lebenszeugenden Organismus Beethovenscher Kunst als ein einschneidendes Hindernis erscheinen. Wie sehr Beethoven unter diesem Mangel leidet, erkennt man schon in seinen ersten Instrumentalwerken. Aber in der Art, wie er ihn zu überwinden sucht, zeigt sich die ganze Kraft seines Genies. Er erreicht es zum erstenmal vollständig in seiner „Eroica“. Mit diesem Werke ist das Wesen und die Gestalt des Beethoven-Orchesters begründet. „Wir haben darüber zu staunen,“ sagt R. Wagner, „wie es der Meister in das Werk setzte, mit ganz dem gleichen Orchester Konzeptionen von einer wechselvollen Mannigfaltigkeit, welche Mozart und Haydn noch ganz fern lag, zur möglichst deutlichen Ausföhrung zu bringen. In diesem Bezuge bleibt seine ‚Sinfonia eroica‘ nicht nur ein Wunder der Konzeption, sondern nicht minder auch ein Wunder der Orchestration.“⁸⁾

In seiner ersten Symphonie schließt sich Beethoven noch vollständig an Haydn an. Denn — um das gleich festzustellen — Beethovens symphonische Kunst geht nicht auf Mozart, sondern auf Haydn als Vorbild zurück; nicht nur in der Besetzung des Orchesters, sondern auch in der Art der Behandlung der Instrumente. An vielen Stellen wird das Vorbild direkt sichtbar. So ist gleich das Hauptthema des ersten Allegrosatzes durch ein Haydnisches, das Hauptthema der C-Dur-Symphonie⁹⁾, angeregt, und das Trio des Scherzos mit seiner Gegenüberstellung von Bläsern und Streichern ist einem an gleicher Stelle stehenden Trio Haydns direkt nachgebildet. Trotzdem enthält die erste Symphonie bereits viele Stellen, aus denen die Eigenart Beethovenscher Farbengebung, wie sie in den späteren Werken erscheint, spricht. Haydn behandelt die Streicher ganz im Sinne des Streichquartetts, der eigenartige Klangcharakter einer mehrfachen Besetzung kommt ihm nur schwach in ihrer charakteristischen Eigenart zum Bewußtsein. Beethoven dagegen veranlaßte das Klangvolumen der Streicher zu einer ganz bestimmten „orchestralen“ Behandlung der Streicher, die genau gegen das Klangvolumen des ganzen Orchesters abgewogen ist. Häufig föhrt er, was bei Haydn eine Seltenheit, beide Geigen zusammen, sei es in Oktaven oder im Einklang, um eine Linie besonders hervortreten zu

8) Bd. IX S. 278.

9) Nr. 7 (Breitkopf & Härtel).

lassen oder sie klanglich reizvoll zu gestalten, oft auf die Gefahr hin, daß der Streichsatz für sich unvollständig ist. Das braucht ihn nicht zu kümmern, denn die engere Beziehung der Streicher zu den Bläsern läßt ihn leicht letztere zur Vervollständigung heranziehen. Auch die Violoncelli beginnen, wenn auch noch zaghaft, sich von der Herrschaft der Kontrabässe mehr zu befreien und selbständiger hervorzutreten als klangliche Individualität. Während Trompeten und Hörner noch im alten Sinne auftreten, hat die Pauke sich bereits aus der Verbindung mit diesen gelöst und wirkt durch ihren eigenartigen Klang stimmungsmalerisch. Eine Stelle wie jene berühmte Coda des ersten Teiles des Andante der ersten Symphonie, wo zu der entzückenden Triolenbewegung der ersten Geige die Pauke im *Pianissimo* in punktiertem Rhythmus pocht, während die übrigen Streicher und Bläser die einzelnen Takteile abwechselnd affordisch betonen, ist etwas ganz Neues.

Alles dies, was in den beiden ersten Symphonien nur mehr vorgeahnt erscheint, wird nun in der „Eroica“ zur vollendeten Wirklichkeit. Damals war es, daß das gewaltige, unerbittliche Schicksal ihm feindlich entgegentrat und ihn auf den Weg der Leiden führte. Aber nicht um im Kampfe zu unterliegen, als Held und Sieger geht er daraus hervor. Der Schmerz hat ihn zum Manne gereift, aus erhabenen Schmerzen ist Beethovens Kunst geboren worden. Die erste reife Frucht aber dieser stolzen, edlen Männlichkeit ist die „Eroica“, die „Heldensymphonie“. Neue, gewaltige Ideen, von erschütternder Macht, wie sie bis dahin die Welt nie vernommen, erstehen hier plötzlich vor uns, überwältigend durch ihre Riesengröße und zwingende Macht.

Um die neuen Ideen auszudrücken, spannt Beethoven alle Kräfte aufs äußerste an. Ihre unendliche Vertiefung verlangt, um sich aussprechen zu können, eine höchste Ausnutzung der Ausdrucksmittel. Sie verlangt Farben, die dem Pathos, der Leidenschaft des Inhalts an Glut und Tiefe entsprechen. Aber nicht in einer Erweiterung der instrumentalen Mittel sucht Beethoven seine Darstellungsmöglichkeit, sondern in der Vertiefung derselben, in der Art ihrer Verwendung. Die Besetzung ist dieselbe wie die der beiden ersten Symphonien, nur daß den zwei Hörnern ein drittes beigelegt ist: als eine einmalige Bereicherung, die in den folgenden Symphonien wieder verschwindet. Hier jedoch ist sie ihm von großer

Bedeutung und Wichtigkeit. — Gerade die Behandlung der Hörner und ebenso der Trompeten ist es, die uns in der „Eroica“ sofort als etwas ganz Neues in die Augen fällt.

Der große, pathetische Charakter des ersten Satzes der „Eroica“ bedurfte, besonders im glänzenden Forte, des ehernen Blechklanges. Um seine Verwendung in dieser Ausdehnung zu ermöglichen, hat Beethoven seine Thematik von vornherein so erfunden, daß die für diesen Klang gedachten Motive der Technik und Eigenart dieser Instrumente entsprachen; er hat sie gleichsam aus dem Klange heraus erfunden und so gestaltet, daß sie nur Töne verwenden, die auf diesen Instrumenten vorhanden sind, wie gleich das erste Hauptthema des ersten Satzes zeigt. Dadurch ist die Bedeutung der Hörner und Trompeten für die thematische Arbeit von vornherein gewährleistet. Und Beethoven macht reichsten Gebrauch von ihnen. Bald führt er sie selbständig allein, bald läßt er die Hörner die Linie der Holzbläser und Streicher eigenartig färben und verstärken, bald erhebt er durch den Klang des Blechs das Ganze zu heldenhafter Größe und Pracht. Eine der interessantesten Stellen will ich hier anführen.

Nachdem am Schlusse der Durchführung des ersten Satzes das Horn das Hauptthema in Es-Dur zu dem seltsam dissonierenden Geigentremolo ^{la} leise intoniert hat, wendet sich die Musik in wunderbarer Modulation nach F-Dur. Nun soll das Thema im warmen, lichten Sonnenglanz des Hornes in dieser Tonart erklingen. Auf dem vorgeschriebenen Es-Horn ist das unmöglich, da eine Reihe der notwendigen Töne hier fehlen. Beethoven hilft sich durch den Wechsel des Hornes. Er läßt diese Stelle auf dem F-Horn blasen, das er dann später wieder gegen das Es-Horn auswechselt. Auch im zweiten Satz, dem gewaltigen Trauermarsch, behaupten die Blechbläser ihre volle, den andern Instrumenten gleichberechtigte Bedeutung und nehmen teil an der Thematik. Ich erinnere nur an die mächtige Melodie des Fugato:



dem die höchste Steigerung dann durch den folgenden Eintritt der Trompeten verliehen wird. Beethoven hat in diesem Satz zwei Hörner in C und das dritte in Es gestimmt, der Tonart C-Moll zu liebe. So vermag diese mächtige Stelle nur das dritte Horn (in Es)

allein zu blasen. Damit erhält Beethoven aber kaum die offenbar beabsichtigte grandiose Wirkung, trotz der Verstärkung durch die Klarinetten. Das ist das erste Beispiel, in dem die Mittel der von Beethoven beabsichtigten Wirkung nicht mehr gerecht werden. Es ist keine Frage, daß es uns heute, nachdem unsere Hörner es uns infolge ihrer Einrichtung gestatten, nicht nur erlaubt, sondern sogar geboten ist, diese Stelle von zwei oder sogar drei Hörnern blasen zu lassen, zumal da dadurch die letzte Steigerung nicht abgechwächt wird kraft der einschneidenden, alles durchdringenden Farbe der Trompeten. Ähnliches gilt von der breiten Hornmelodie des Finales. — Im Trio des Scherzo übernehmen die drei Hörner zusammen dreistimmig das Thema, eine der bekanntesten und prächtigsten Hornstellen überhaupt.

Aber nicht nur thematisch verwendet Beethoven die Hörner. Ebenso interessant und neu ist die Art, wie er in reichster Verwendung durch ihren Klang das Ganze charakteristisch färbt, gleichsam als harmonische Füllung. Trotz der, durch die Macht seiner neuen Ideen bedingten, stärkeren Modulation naturgemäß herbeigeführten Schwierigkeit weiß er mit genialer Hand das Ganze immer wieder so zu führen, daß eine Verwendung der Hörner möglich ist. Dadurch erhält sein Orchester den tiefen gesättigten Klang, der uns hier zum erstenmal mit seinem ganzen Zauber umfängt. Man hat nicht mit Unrecht eine derartige Verwendung der Hörner als Orchesterpedal bezeichnet. Wie dem Klavier das Pedal, so verleihen die Hörner dem Orchester das blühende, hallende Kolorit. Die Kühnheit, mit der Beethoven in der „Eroica“ die Hörner führt, steht einzig in seinen Werken da. In den folgenden Symphonien stellt er seine Anforderungen wesentlich niedriger. Doch enthält fast jede Stellen, die auch heute noch den Prüfstein für den Hornisten abgeben. Erst in der IX. Symphonie läßt ihn sein kühner Wagemut wieder bis zu den äußersten Grenzen der Möglichkeit gehen. War diese neue reiche Art der Behandlung des Blechchors aus dem Streben hervorgegangen, die drei Grundfarben des Orchesters gegeneinander abzuwägen und ins Gleichgewicht zu bringen, so mußte umgekehrt die neue, größere, durch die Hörner vor allem erzeugte Klangfülle auf die Behandlung der beiden übrigen Gruppen Einfluß üben und sie zu einer entsprechend volleren und gesättigteren Klangwirkung zwingen. Manche bedeutungsvolle melodische Linie würde,

von einem einzelnen Instrument vorgetragen, in der Gesamtklangfülle untergehen oder wenigstens an Bedeutung verlieren. Um dieses zu verhindern, verstärkt sie Beethoven in weit reicherm Maße, als das früher geschehen. Bald vereinigt er mehrere Instrumente zu einer neuen klanglichen Individualität und überträgt ihr diese Linie im Einklang oder noch häufiger in zwei- oder noch mehrfacher Oktavverdoppelung. Besonders häufig tritt diese Oktavführung in den beiden Geigen ein, oder seltener zwischen anderen Streichern. In gleicher Weise geschieht eine derartige Verdoppelung in den Holzbläsern häufig; oft auch durch Mischung aus zwei verschiedenen Klanggruppen.

Die Behandlung der Holzbläser ist eine vollere und dickere als bei Haydn und Mozart. Ein längeres, solistisches Überwiegen des einzelnen Instruments über das andere wird bei Beethoven immer seltener, die Geschlossenheit der ganzen Architektur läßt auch hier nach einem Gleichgewicht streben. Wohl zeigen die einzelnen Holzinstrumente häufig ihre individuelle Farbe einzeln in charakteristischen Motiven, aber ihre Selbstherrlichkeit wird aufgehoben durch ein buntes Wechselspiel der Instrumente. Überall ein unerbittliches Streben nach Konzentration, nach Einheitlichkeit der Gestaltung, wie in der Form so auch in der Farbe, z. B.:

The image shows a musical score snippet with four staves. The top staff is for Oboe (Oboe), the second for Clarinet (Klarinette), the third for Flute (Flöte), and the fourth for Violin (Viol.). The Oboe part is marked *p dolce*. The Flute part is marked *p*. The score shows a complex, overlapping texture with many notes and rests, illustrating the dense and concentrated sound characteristic of Beethoven's woodwind writing.

Wie zwischen den einzelnen Instrumenten so dehnt Beethoven dieses Wechselspiel noch häufiger auf ganze Gruppen aus und läßt z. B. Holzbläser und Streicher einander antworten; z. B.:

Holzbläser

Musical score for Woodwinds (Holzbläser). The score is written for two staves (treble and bass clef). It features a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning, followed by *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo) later in the passage. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Streicher

Musical score for Strings (Streicher). The score is written for two staves (treble and bass clef). It features a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning, followed by *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo) later in the passage. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Uerschöpflich ist Beethoven in der Mischung bisher ungekannter Farbentöne. Niemals versagt ihm seine Kunst, für neuen Inhalt auch neue Farben zu finden. Als eine der schönsten Mischungen nenne ich folgende Stelle des ersten Satzes der „Eroica“:

1. Viol.

Musical score for Violins and other instruments. The score is written for three staves (treble clef, treble clef, and bass clef). It features a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning, followed by *sf p* (sforzando piano) and *p* (piano) later in the passage. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

C. B.

pizz.

Besonders reich ist auch das Finale der „Eroica“ an herrlichen Klangmischungen; ich erwähne nur die charakteristische sogenannte ungarische Variation: das Hauptthema durch drei Oktaven in Flöten, Violinen und Fagotten, das Variationenthema in Terzen in den Bratschen geteilt, von den Klarinetten in den höheren Oktaven verdoppelt; ferner den wunderbaren Klang des Bläserfaches bei Poco Andante.

Die IV. Symphonie ist in ihrer instrumentalen Anlage wesentlich einfacher als die vorige. Auffallend ist, daß Beethoven hier — und ebenso in dem um dieselbe Zeit entstandenen G-Dur-Klavierkonzert — nur eine Flöte verwendet. Ob es innere oder äußere Gründe waren, die ihn zu dieser Einfachheit zwangen, ist nicht zu sagen. Erst die V. Symphonie bringt uns eine große Neuerung, aber erst im Schlußsatz.

Die drei ersten Sätze benutzen das Orchester in seiner gewöhnlichen Zusammensetzung mit doppelten Bläsern, und auch das dritte Horn der „Eroica“ fehlt.

So wundervolle Schönheiten der zweite und dritte Satz auch klanglich bieten — z. B. die entzückenden Terzenketten des Andante, vor allem der eigenartig stimmungsvolle Übergang zum Finale mit seinem geheimnisvollen leisen Pochen der Pauke usw. —, so bieten sie doch in der Behandlung des Orchesters nichts Außergewöhnliches. Erst der Schlußsatz zeigt ein neues Bild. Der gewaltige, hymnenartige Schwung dieses Jubelliedes sollte auch instrumental allen möglichen Glanz entfalten. Darum fügt Beethoven hier seinem Orchester alle ihm noch zu Gebote stehenden Instrumente zu: die kleine Flöte, das Kontrafagott und besonders die drei Posaunen. Letztere nicht nur als glänzende Füllung und zu machtvoller Betonung rhythmischer Akzente, sondern er läßt sie auch hervorragend an der Thematik teilnehmen, deren Linien der machtvollen Größe des Klanges entsprechend gezogen sind. Das Kontrafagott dient mehr zur Verstärkung des Basses, es vertritt gleichsam das zweite Fagott, das dadurch frei wird und mit dem ersten und dem Kontrafagott zusammen meist einen dreistimmigen Satz bildet. Selbständige Stellen, wie z. B. in der Kerkerzene des „Fidelio“, deren Musik gerade durch das Kontrafagott ihr eigenartiges, unheimliches Kolorit erhält, sind diesem

Instrument hier nicht übertragen. Die Pikkoloflöte dient hauptsächlich zur Verstärkung der ersten Flöte in der höheren Oktave, tritt aber auch an einzelnen Stellen aufs wirkungsvollste selbständig hervor.

Auch in der folgenden Symphonie der „Pastorale“ hat Beethoven neben den beiden großen Flöten Pikkoloflöte und Posaunen, aber merkwürdigerweise letztere nicht wie in der V. Symphonie zu drei, sondern nur als Alt- und Tenorposaune verwendet; und zwar im „Gewittersturm“ und Finale. Das kennzeichnet den großen Meister, der seine Mittel stets dem Zwecke anpaßt, nie überflüssiges hinzufügt, aber da, wo die Idee es verlangt, auch vor keinem Mittel zurückschreckt. So sehen wir in den beiden folgenden Symphonien, der VII. und VIII., das Orchester wieder auf seine alte Besetzung beschränkt. — Es war aber vorauszusehen, daß die stets zunehmende, unheimlich wachsende Macht der Ideen Beethovens schließlich doch mit den Mitteln in Konflikt geraten mußte, um so mehr, als der Meister selbst mit Zähigkeit an dem von ihm einmal Festgelegten hielt. Gerade in der Gleichbewertung der drei Klanggruppen lag diese Gefahr begründet. Richard Wagner sagt darüber ungemein treffend: „Wenn Mozart und Haydn, in ihrer vollen Sicherheit der formalen Behandlung des Orchesters die zarten Holzblasinstrumente nie in einem Sinne verwendeten, nach welchem ihnen eine mit der des starkbesetzten Quintetts der Saiteninstrumente gleiche dynamische Wirkung zugemutet würde, sah hiergegen Beethoven sich veranlaßt, dieses natürliche Kraftverhältnis oft unberücksichtigt zu lassen. Er läßt die Blasinstrumente und die Saiteninstrumente als zwei gleich kräftige Tonkomplexe miteinander abwechseln oder auch in Verbindung treten, was uns, seit der mannigfachen Erweiterung des neueren Orchesters, allerdings sehr wirkungsvoll auszuführen ermöglicht ist, in dem Beethovenschen Orchester aber nur unter Annahmen, welche sich als illusorisch erweisen, zu bewerkstelligen war. Zwar glückt es schon Beethoven zuweilen, durch Beteiligung der Blechinstrumente den Holzblasinstrumenten die entsprechende Prägnanz zu geben: allein hierin war er durch die zu seiner Zeit einzig erst gekannte Beschaffenheit der Naturhörner und Trompeten so kläglich beschränkt, daß gerade aus seiner Verwendung dieser Instrumente zur Verstärkung der Holzbläser diejenigen Verwirrungen hervorgingen, welche wir jetzt eben

als unzubeseitigend dünkende Verhinderung des deutlichen Hervortretens der Melodie empfinden.“¹⁰⁾

Wagner gibt eine Reihe solch interessanter Stellen aus der IX. Symphonie an.¹¹⁾ Auch die Missa solemnis bietet Beispiele. In den meisten Fällen aber ist doch das klangliche Mißverhältnis ein nur scheinbares und die Folge der Verschiebung des Stärkeverhältnisses der einzelnen Klanggruppen durch die wachsende Vermehrung der Streicher. Beethoven hatte bei der Komposition seiner Werke natürlich den Klang des Orchesters seiner Zeit im Sinne und stimmte nach ihm seine Klanggruppen ab. Der Hauptunterschied gegen heute bestand aber in der viel schwächeren Besetzung des Streichkörpers. Zu den Proben der VII. und VIII. Symphonie im Frühling 1813 wünscht sich Beethoven wenigstens „4 Violinen, 4 Sekund, 4 Prim, 2 Kontrabässe, 2 Violonchell“. Diese schwache Streicherbesetzung, zu der meist nur zwei Bratschen treten, ist bei Auführungen in kleineren Sälen die Regel. Nur in größeren Räumen und bei außergewöhnlichen Veranstaltungen wurden die Streicher vermehrt. Erst nach und nach steigert sich die Zahl der Besetzung auf das Doppelte und darüber. — Statt an der Instrumentation Änderungen vorzunehmen, helfe ich mir in Fällen, wo dynamische Mittel versagen, einfach dadurch, daß ich bei sehr starker Streicherbesetzung an solchen Stellen die betreffenden Bläser verdoppele.¹²⁾

Während in den beiden Symphonien, der VII. und VIII., die Mittel in alter Beschränkung angewendet sind, tritt in der IX. Symphonie und der Missa der ganze Reichtum des Orchesterapparats seiner Zeit in Kraft, natürlich in weisester Ökonomie. Der erste Satz der IX. Symphonie enthält als Zusatz zu der gewöhnlichen Besetzung nur noch ein drittes und viertes Horn, so daß wir hier zum erstenmal in Beethovens Symphonien die nachher typische Besetzung von vier Hörnern finden. In seinem „Fidelio“ ist diese Besetzung schon vorher angewandt, so in der E-Dur-Duvertüre, dem Finale usw. Die vier Hörner der IX. Symphonie sind aus den bereits mehrmals angeführten Gründen paarweise in D und tief B gestimmt. Dieselbe Besetzung hat das Scherzo bis zum Trio. Cha-

10) Bd. IX S. 282.

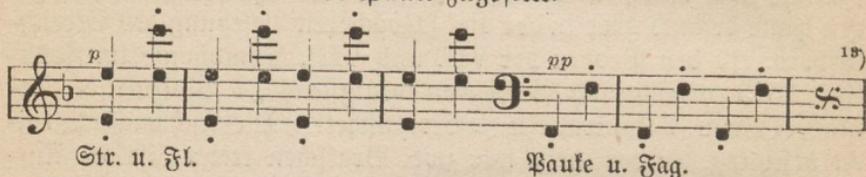
11) S. Bd. IX S. 282 ff.

12) Eine Zusammenstellung der Orchesterbesetzungen dieser Zeit s. bei Schünemann a. a. O. S. 302 ff.

arakterisiert wird es durch sein ungemein prägnantes Motiv, das aus dem Klang der Pauke erfunden ist:



Die beiden Pauken sind hier, statt wie sonst immer in der Quint bzw. der Quarte, in der Oktav gestimmt auf die beiden Töne, die zugleich die Grenze des Instruments nach oben und unten bezeichnen. Schon einmal, im Finale der VIII. Symphonie, wendet Beethoven diese Stimmung an und erzielt durch sie ganz reizvolle Klangwirkungen, besonders überraschend da, wo sich das Fagott mit seinem trockenen Tone der Pauke zugesellt.



Plötzlich und überraschend setzt beim Eintritt des Trios des Scherzos der Neunten (dem D-Dur) die Bassposaune mit dem hohen D lautstehend ein, um sofort wieder zu verschwinden, nachdem sie die neue Bewegung gleichsam ins Rollen gebracht. Erst nach geraumer Zeit mischt sie sich wieder ein, erst den Bass in seinen Hauptakzenten stützend, um dann selbst das Thema zu übernehmen. Nun gesellen sich auch bald die beiden andern Posaunen hinzu. Das Adagio verzichtet auf sie. Bei dem folgenden Presto tritt das Kontrafagott zu der gewöhnlichen Besetzung und erst in der Mitte des Finale, dem Alla Marcia, beginnt von neuem eine Bereicherung des Orchesters. Zu den Flöten tritt die Pikkoloflöte; zu den Pauken noch Triangel, Becken und große Trommel, in wunderbar charakteristischer Weise verwendet. Dann bei dem majestätischen „Seid umschlungen, Millionen“ setzen die Posaunen bedeutungsvoll ein, eine Stimmung höchster Erhabenheit schaffend. Überall eine weise Sparsamkeit der Mittel; und diese bildet eine Hauptmöglichkeit, Steigerungen von so unerhörter Macht zu erzielen, wie sie Beethoven, und außer ihm keiner, uns in der IX. Symphonie erklingen läßt. Und nicht nur hier, auch in seinem an-

13) Nicht minder charakteristisch ist auch die Stimmung der Pauken in A und Es zu Anfang des 2. Aktes des „Fidelio“, beklommene Angst des pochenden Herzens beim Eintritt in die unheimliche Ode des Gefängnisses malend.

dern Riesenwerk, der „Missa solemnis“, finden wir Ähnliches. Wie ein ernstes, erhabenes Gebet beginnt das „Kyrie“. Das Orchester ist das gewöhnliche mit doppelten Holzbläsern, vier Hörnern, zwei Trompeten, Pauken, das Ganze getragen von dem vollen Ton der Orgel. Nun beginnt das „Gloria“ mit seinem unerschöpflichen Jubel. Den Bässen ist das Kontrafagott zugesellt. Hell und freudig schmettern Trompeten und Hörner herein. Höher und höher steigt die heilige Lust. Dreimal setzt dieses Jubellied an, in stets wachsender Steigerung, das Orchester aber bleibt noch stets das gleiche. Da, im erhabensten Moment, wie der Chor in höchster Kraft ausbricht in die Worte „pater omnipotens“, „allmächtiger Vater“, da plötzlich ertönen im äußersten Fortissimo zu dem übrigen Orchester und der vollen Orgel die Posaunen. Da ist es, als ob das Weltall erzittere vor der Stimme des allmächtigen Gottes! überhaupt, das ganze Werk zeigt Bilder von einer Tiefe und Verklärung durch die Farbe, die es wie in Himmelsglanz erstrahlen lassen. Soll ich Beispiele nennen? Man denke nur an die Schilderung der heiligen Nacht, das süße Geheimnis der Geburt. Leise verkünden es die Tenöre in einer, an die Armusik des Gregorianischen Gesanges anlehrenden Melodie, von Bratschen, Violoncelli und Bässen unisono begleitet. Da beginnt plötzlich ein Leuchten und Glitzern am Himmel, als freuten sich die Gestirne des hehren Wunders: Klarinetten und Fagotte in zitternden Sechzehnteln, durch eingestreute Flötenfiguren in anderem Rhythmus wie flimmern. Alles im leisesten Hauch, eine Stelle ähnlich dem Sternensflimmern der Neunten. Dazu die unendlich zarte und breite Melodie der Streicher; in jeder Stimme nur wenige Instrumente! Oder das Bild der Kreuzigung mit dem Aufschrei der Hörner, den Klagerufen der Holzbläser zu dem „passus“; der transzendente Schluß „et vitam venturi saeculi, Amen“ mit seinem Emporstreben und Verhalten in den Wolken! Oder das „Sanctus“ mit seiner erhabenen Feierlichkeit; ohne Geigen und einer eigenartig stimmungsvollen Mischung der Bratschen, Violoncelli und Bässe mit den Bläsern unter Zusatz der feierlichen Posaunen. Vor allem aber die Einleitung zum „Benedictus“, die Musik zur „Wandlung“, in der plötzlich die heilige Stille zu klingen beginnt (geteilte Bratschen, geteilte Violoncelli, Bässe, Flöten, Klarinetten und Fagotte) und nun wie vom Himmel herabsteigend der Engelsgesang der Sologeige des

„Benedictus“! Und diesem zarten Himmelsbilde halte man gegenüber die dramatische Kriegsmusik des „Agnus Dei“ mit seinen Siegesfanfaren. Höheres und Herrlicheres hat die Kunst nie geschaffen, als uns der Meister hier bietet.

Hier war die Kunst zu einem Höhepunkt emporgedrungen, über den herauszusteigen neue Wege, neue Bahnen gefunden werden mußten. Das vermochte erst eine spätere Zeit. Ja, diese Höhentkunst entschwindet zunächst den Augen der Menschen. Wie von Wotans Feuervall umgeben, ruht sie auf hohem Alpengipfel, harrend des furchtlosen Helden, der sie dereinst befreie. Die Meister aber der nun folgenden Epoche, sie suchen andere, neue Wege. Sie wenden den Fuß zurück aus dem unwegsamen steilen Felsengebirge, und siehe da, sie finden im Tale ein neues Land, ein Land voll bunter Blumen und rieselnder Bäche, voll grüner Wälder und murmelnder Quellen, erfüllt von der Vöglein Gesang, ein Zauberland, in dem Elfen und Kobolde ihr lustiges Spiel treiben.

6. Das Orchester der Romantiker. Franz Schubert und Carl Maria von Weber.

Höchste Klarheit und Übersichtlichkeit der Architektur des Kunstwerkes und seiner statischen Gesetze, eine Logik, die unerbittlich ohne Umweg auf ein bestimmtes Ziel lossteuert, höchste Zweckmäßigkeit, das sind die Grundfesten der klassischen Kunst. Alles, was diese Kunst an Material herbeischafft, dient nur dazu, die eine Idee zu vollster Klarheit und Eindeutigkeit des Ausdruckes zu erziehen. Wir sahen, wie bei Beethoven dieses Streben immer mehr zu polyphoner Gestaltung, zu absoluter Selbständigkeit und Gleichberechtigung der einzelnen Stimmen führte, abdrängend vom homophonen, harmonischen Satz. Wir erkannten ferner, wie diese Tendenz der Linienführung eine mächtige Steigerung der individualistischen Behandlung des Instrumentalklanger bewirkte, mit einer starken Hinneigung zu chorischer Behandlung der einzelnen Farbengruppen, unter Zurückdrängung des einzelnen. — Eine weitere Steigerung hier erschien zunächst unmöglich.

Aber die Kunst fand einen neuen Weg, auf dem fortschreitend sie zu neuen Errungenschaften gelangen sollte. Von der großen Heerstraße klassischer Kunst abzweigend, läuft er anfangs kaum bemerkbar neben jener her, allmählich aber entfernt er sich immer weiter

von ihr und gelangt zu selbständiger Bedeutung. Kein Höhenweg, von dem aus eine Welt uns zu Füßen liegt; der neue Weg führt durch blühende Täler, dämmernde Wälder mit murmelnden Quellen, an silbernen Bächen entlang, die sich zwischen Blumenhalden und duftenden Wiesen hindurchwinden. Gefühl und Phantasie beherrschen diese neue Kunst. Das Phantastische tritt in den Vordergrund. An Stelle der klar erkennbaren Plastik der Klassiker setzt sie das Pittoreske, an Stelle der scharfen, bestimmten Umrisse jener das sfumato, das weiche Übergehen und Zueinanderfließen der Linien. Getragen wird diese ganze Richtung von dem Geiste nationaldeutschen Empfindens, dessen Quell die Volksseele ist, wie sie sich vor allem im Volksliede offenbart. Darum ist die neue Kunst im besten Sinne eine volkstümliche Kunst, eine Kunst des „individuell Nationalen“, im Gegensatz zu jener großen, mächtigen klassischen Kunst, die dem Individuellen den Stempel der „Weltgültigkeit“ aufprägt. Also ist die Kunst der Romantik. Sie ist kein zufälliges Erzeugnis, sondern wie jede wahre Kunst aus ihrer Zeit heraus erblüht; hier aus dem Bedürfnis, der Herrschaft des Begriffs jene des Gemüts entgegenzustellen. Wie dieser Geist sich in den Künsten offenbart, so durchtränkt er auch das ganze Leben, die ganze Lebensanschauung jener Zeit. In der Musik aber findet die neue Richtung ihre beiden ersten und zugleich größten Vertreter in Franz Schubert und Carl Maria von Weber. Aus Franz Schuberts Liedern heraus ist sie erblüht zum herrlichen Wunderbaume.

Das Charakteristische der neuen Kunst: das absichtliche Vermeiden scharfer Konturen, das wohlige Halbdunkel des wachen Traumes, das Nebelhafte und Ahnungsvolle, vor allem das wonnige Verharren und Schwelgen in Stimmungen, das alles bedingt für die Musik neue Fassungen und Formen. Die strenge Plastik des Sonatensatzes, die stets nur das Ziel vor Augen hat, kann der Darstellung solcher Stimmungen nicht gerecht werden; sie verträgt am allerwenigsten ein Auflösen in eine Reihe von Stimmungen, die das Ziel vergessen machen. So tritt an Stelle der Entwicklung ein Nebeneinanderstellen von Bildern. Man vergleiche nach dieser Richtung hin nur z. B. Mozarts „Figaro“-Ouvertüre mit der zu Webers „Freischütz“. Diese Lockerung der Architektur des Ganzen mußte sich auch im einzelnen ausdrücken.

Sie steht zunächst der durch Beethoven zu höchster Bestimmtheit erzogenen Rhythmik entgegen. — Dafür aber bringt sie auf der andern Seite eine große Bereicherung, nämlich auf dem Gebiete der Harmonik und nicht minder der Farbengebung. Gerade das Unbestimmte der Erscheinung, der schnelle Wechsel in der Stimmung zwang zu einer Entwicklung in diesem Sinne.¹⁴⁾

Die in stetem Werden erst sich gestaltende Melodie Beethovens bedingte auch im Kolorit eine entsprechende Entwicklung. Nun aber tritt an ihre Stelle die in sich fertige, abgeschlossene Melodie als ein für sich bedeutungsvolles Wesen auch in der instrumentalen Kunst — ähnlich wie bei Mozart —, aber eine Melodie, die sich nicht selbst Zweck ist, sondern die wie der ferne Glockenklang Stimmungen in uns auslösen und wachrufen will, die uns in unendliche Fernen wie im Traume tragen, in eine neue Welt der Phantasie. Nicht was sie ausspricht, ist ihr Zweck und Wesen — wie in der klassischen Kunst —, sondern weit hinter ihrer Wirklichkeit, in traumhafter Ferne löst diese Kunst Stimmungen aus, die sich zu einer neuen Musik von unaussprechlichem Zauber verdichten. Wie dem Dyrker das Wort selbst oft gar nichts oder doch nur sehr wenig bedeutet, wie er es gleichsam als Klangsymbol betrachtet, als den goldenen Schlüssel, mit dem er das Tor einer neuen phantastischen Welt uns öffnet, so bildet auch dem musikalischen Romantiker der klingende Ton nur das Mittel, in unserm Innern eine eigene, höhere Musik erklingen zu lassen. So dem Gesetze der Dyrk selbst eine Dyrische.

Was aber mag es sein, was dem einzelnen Glockenton bereits die Macht gibt, den musikalischen Stimmungszauber in uns auszulösen, in unserm Herzen Musik erklingen zu lassen? Es kann nicht nur die Auslösung von Erinnerungen sein, die uns früher bei ähnlichem Erklingen bewegt haben, vielmehr muß es das geheimnisvoll Eigenartige des Klanges sein, was den Zauber vollbringt, nicht der Ton, nicht der Rhythmus, sondern in erster Linie die Farbe. Diese Macht der Farbe auszubeuten aber wurde eine Hauptaufgabe dieser neuen phantastischen Kunst.

Die Möglichkeit, durch den Klang allein Stimmungen zu erzen-

14) Vgl. hierzu des Verfassers: „Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert“ S. 24 ff. (1909).

gen oder zu verstärken, tritt denn auch bald schon bedeutsam hervor. Dadurch aber erhalten naturgemäß die einzelnen Instrumente eine Steigerung ihrer Individualität in Folge schärferer Begrenzung ihres Ausdrucksvermögens, verbunden mit einer größeren Ausnutzung ihres gesamten Klanggehalts.

Die Streicher treten mehr zurück. Ihr klarer, bestimmter, von leidenschaftlichem Pathos getragener Klang paßt am wenigsten für diese neue, unfaßbare Welt der Phantastik. In den Vordergrund treten die Blasinstrumente. Der süße, liebliche Klang der Klarinette führt die Herrschaft und zaubert uns wonnige Bilder blumiger, süßduftender Auen vor, in denen Liebe und Frieden herrschen. Hinein schallt, dort vom dunklen, träumenden Wald her, des Hornes wohliger Klang, uns lockend in des Haines Dämmer, in seine schattige Stille, wo leises Geflüster der Wipfel sich mit der Quelle murmelndem Geplauder mischt; wo der Nachtigall flöten- des Lied, in das aus der Ferne des Hirten Schalmel, die Oboe, klingt, uns in süße Träume einflusst. Und wenn wir erwachen, da blinken die Sterne durchs Laub, und in ihrem Dämmerlicht umwoigt uns der Elfen lustiger Reigen. Sie winken uns, wir folgen ihnen nach. Doch nun stugen wir. Düstere Felsen mit grausigen Klüften gähnen uns an, Furcht befällt uns, ein eigenartiges Grauen, gerade wie in den Kindertagen, wenn die alte Amme uns Geschichten erzählte von Kobolden und Zwergen, vom wilden Jäger und getreuen Eckard. Nun ist das Märchen Wahrheit geworden. Und was hat uns plötzlich diese Zauberwelt geöffnet, diese Stimmung wachgerufen? Nichts vielleicht als ein paar tiefe Klarinet- tentöne, vielleicht unterstützt von den Fagotten, zu dem unbestimmten Rauschen des Tremolos der Streicher. — Nun treten wir heraus aus dem Waldesreich. Der Tag bricht an. Des Mondes bleiches Licht weicht dem Rot des Morgens. Da schauen wir empor. Auf steilem Bergkegel ragt stolz mit ihren Zinnen und Thürmen die Burg empor. Jetzt erstrahlt sie plötzlich im goldenen Licht der aufgehenden Sonne. Herab vom Turm schallt des Wächters Lied. Da öffnet sich das Thor, und heraus sprengt der Ritter fröhliche Schar, die Rüstung strahlend im Frühlicht. Wir sehen das alles in unserer Phantasie, ja noch mehr sehen wir, empfinden es als wirklich. Und doch war es nichts weiter als der glänzende Klang der Trompeten und Posaunen, der diesen Zauber in uns bewirkt hat.

Zwar bilden auch jetzt noch die Streicher den Grundstock des Orchesters. Aber seltener reden sie unmittelbar zu uns. Häufiger lösen sie sich auf in Figuren- und Rankenwerk, das sich um die Melodie der Bläser schlingt. Doch auch in den Streichern lagen noch ungehobene Schätze, an denen man nicht vorüberging. Der eigenartige, dünne und doch so charakteristische Klang der Bratsche eignete sich ganz besonders zur Zeichnung unbestimmter Märchenbilder. Und vor allem, was der edle, warme und vornehme Klang des Violoncello uns alles zu sagen vermag, das wissen wir erst, seit Schubert und Weber ihm Melodien anvertrauten von jenem unaussprechlichen Reiz wie z. B. in des ersteren H-Moll-Symphonie oder in Webers Einleitung der „Oberon“-Ouvertüre.

So ist zwar das Orchester äußerlich in seiner Zusammenstellung dasselbe geblieben, aber sein Klang ist ein ganz neuer geworden, ungekannter Reiz offenbarend.

Je mehr so die Bedeutung der Bläser wuchs, desto mehr mußte ihre Beschränktheit empfunden werden. Das gilt besonders von den Hörnern und Trompeten, vorab den ersteren, deren Farbe nun unentbehrlich geworden war. Wir sehen das bereits deutlich bei Franz Schubert. Vertraut er dem Horn eine selbständige, stimmungsvolle Melodie an, so weiß er sich leicht zu helfen, indem er sie aus dem Klang heraus so erfindet, daß sie die Grenzen der gegebenen Möglichkeit nicht überschreitet; — man denke nur an die wunderbare Hornmelodie, welche die große C-Dur-Symphonie einleitet. Aber im Ensemble wurde die Sache immer schwerer, je schneller und häufiger der Wechsel der Harmonien erfolgte. Gerade Schubert aber war es, der eine ganz neue Kunst der Harmonik heraufbeschworen. Häufig zieht er sich aus der Verlegenheit dadurch, daß er an Stelle der Hörner die Posaunen setzt, die ja besonders im Piano den Hörnern klangverwandt sind. Dadurch aber belastet er seine Instrumentation oft zu stark. So z. B. selbst in der wundervollen, großen C-Dur-Symphonie, am meisten wohl in der gewaltigen Es-Dur-Messe, wo zugleich die alte Tradition, die Posaunen in den fugierten Sätzen *colla parte*, d. i. mit den Singstimmen, zu führen, eine Häufung dieses Klanges verursacht. Hier wird es kein Verbrechen sein, etwas zu lichten. Durch diese Art der Instrumentierung treten die Hörner selbst bei Schubert mehr zurück und finden keine eigentliche Weiterbildung. Dort allerdings, wo er

die Hörner allein, ungehindert behandeln kann, wie z. B. in der Hornquartett-Begleitung zu dem Männerchor „Nachtgesang im Walde“, da zeigt Schubert sofort höchste Meisterschaft in ihrer Behandlung.

Um so mehr treten die Hörner bei C. M. von Weber in den Mittelpunkt seines Orchesters. Sie gehören zu seinen besonderen Lieblingen unter den Instrumenten. Wie ein belebender Wärmequell durchstrahlen sie das Ganze, wie frischer Waldesduft weht uns ihr Klang an. Im selbständigen Orchester verwendet er fast immer vier Hörner. Um sie möglichst ungehindert führen zu können, stimmt sie Weber meist paarweise verschieden, so z. B. zu Anfang der „Freischütz“-Overtüre zwei Hörner in C und zwei in E. Dadurch vermochte er hier jenen einzig schönen Hornsatz zu schreiben, der uns so wohligh in die traute Waldesstimmung des ganzen Werkes einführt. Webers Werke sind erfüllt von diesem Klang. Nicht nur der „Freischütz“, aus dem ich noch jene charakteristische Behandlung der vier Hörner in ihren verschiedenen Stimmungen (B, F, E, E) zur Schilderung der wilden Jagd in der Wolfschlucht erwähne, auch „Curyanthe“ und vor allem der „Oberon“. Als ein Beispiel für viele nenne ich den Jägerchor aus „Curyanthe“ mit seiner Begleitung von vier Hörnern und Bassposaune. — Die Trompeten verleihen besonders der „Curyanthe“ an vielen Stellen ritterliches Kolorit und Charakter. Aber auch die Posaunen finden eine individuellere Verwendung und Erweiterung ihres Ausdrucksvermögens. So verbindet sie Weber in der Szene „Komme denn, unser Leid zu rächen“ in „Curyanthe“ mit den vier Hörnern (von Holzbläsern werden nur zwei Oboen verwandt) und verleiht durch dieses Kolorit dem Stück seinen drohenden Ausdruck. Zu den Worten des Oberon „O Untat, gräßlichste von allen“ verbindet er die Bassposaune, als Bass, mit Oboen und Klarinetten in tiefer Lage und Fagotten im Fortissimo zu unheimlich schrecklichen Rufen. Fast noch charakteristischer wirkt der Klang der Posaune bei der Belehnung des falschen Hyiart durch den König, wo zu dem langen Wirbel der Pauke (hier besonders charakteristisch), den Fagotten und Hörnern die Bassposaune sich zugesellt zu unheilverkündenden Akkorden.

Besonders beliebt ist bei Weber die akkordische Verbindung zweier Hörner mit den Fagotten, eine Klangfarbe, die Wag-

ner dann weiterpflegt und auf der die Wirkung des Anfanges der „Tannhäuser“-Duvertüre beruht.

Von den Holzbläsern ist die Klarinette Webers Liebling, während Franz Schuberts Instrumentation besonders durch eine unerreichbar schöne und charakteristische Behandlung der Oboe auffällt. Ihnen vertrauen diese Meister ihre stimmungsvollen Melodien mit Vorliebe an, durch sie verleihen sie dem Gesamtklang oft ein ganz bestimmtes Gepräge. Gerade diese breite, melodische Verwendung einzelner Instrumente wirkte auf die klangliche Ausbildung dieser Instrumente günstig und fördernd, indem sie den Spieler zwang, die feinsten Regungen des Melos in beseelem Klang wiederzugeben, die Seele des Instruments sprechen zu lassen. Es ist unmöglich, auf all die wunderbaren Stellen, in denen diese Instrumente gleichsam solistisch Verwendung finden, hinzuweisen, ich erwähne nur als Beispiel jene wunderbare Oboemelodie, die das Hauptthema des Andante von Schuberts großer C-Dur-Symphonie ausmacht, die Klarinettenmelodie aus desselben Meisters Entreekt aus „Rosamunde“, oder Webers reiche melodische Verwendung der Klarinette im „Freischütz“, weniger in „Coryanthe“. Ihren ganzen Umfang weiß er hier mit feinstem Gefühl auszunutzen, und besonders die Ausdrucksfähigkeit des tieferen Registers tritt bei Weber zum erstenmal in ihrer ganzen Schönheit in die Erscheinung. Auf seine Verwendung zu düsteren Effekten wies ich bereits hin. Gerne benutzt er sie zu Gängen von großem Umfang — meist affordischen, wie denn Webers Melodienbildung zumeist auf dem Afford beruht — oft von der Flöte in der höheren Oktav unterstützt, wie in „Coryanthe“ im Chor „Fröhliche Klänge“. Weniger häufig tritt das Fagott bei Weber selbständig hervor, aber wo es geschieht, da wirkt es in seiner ganzen Individualität. So schildert der Meister in „Coryanthe“ durch ein einleitendes Fagottsolo in unübertrefflicher Weise die tiefe Verlassenheit Coryanthes („So bin ich nun verlassen“). Derartige scharfe Charakterisierungen durch die Farbe finden sich bei Weber durch alle Instrumente ausgedrückt. Eines der bekanntesten Beispiele bildet das Lied Kaspars im „Freischütz“: „Hier im ird'schen Jammertal“, das durch die beiden Pikkoloflöten ein geradezu teuflisches Gepräge erhält.

Aber auch in der Verbindung der Holzbläser untereinander oder dieser mit den Blechbläsern erzielt Weber eine ganze

Reihe Farbentöne von neuem Reiz. Häufiger, als es vorher geschehen, faßt er sie zu reizvollem Gesamtklang zusammen und stellt sie als eigenen Chor dem der Streicher gegenüber. Davon bietet wieder sein Meisterwerk „Coryanthe“ eine Fülle von Beispielen. Gleich die Overtüre (von Takt 9 an) ist ein herrliches Beispiel; ferner die Romanze „Unter blühenden Mandelbäumen“, besonders schön in der großen Arie des Adolar „Wehen mir Lüfte Ruh“. Hierhin gehört auch die Bühnenmusik des „Hochzeitsmarsches“ in „Coryanthe“ in einer Besetzung von zwei Pikkoloflöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, je zwei Hörnern und Trompeten, drei Posaunen und Pauken. Von ganz neuem Reiz aber erscheinen die Holzbläser im „Oberon“, wo sie in duftigen Gängen der Elfen Wesen so wunderbar schildern, wie Strahlen des Mondes, fast wesenlos, durch die Melodie der Streicher hindurchhuschend.

Weber gestattet uns einmal einen tiefen Einblick in die geheime Werkstätte seines Schaffens, und zwar gerade, was die Farbmischung betrifft. In einem Gespräche über den „Freischütz“ mit Lobe, das dieser in seinem Buche „Konsonanzen und Dissonanzen“ (1869) mitteilt, läßt er sich folgenderweise aus: „In dem ‚Freischütz‘ liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben und das Walten dämonischer Mächte, die Samiel personifiziert. Ich hatte also bei der Komposition der Oper zunächst für jedes dieser beiden Elemente die bezeichnendsten Ton- und Klangfarben zu suchen. Diese Ton- und Klangfarben bemühte ich mich festzuhalten und nicht bloß da anzubringen, wo der Dichter das eine oder das andere der beiden Elemente angedeutet hatte, sondern auch da, wo sie sonst von Wirkung sein konnten. Die Klangfarbe, die Instrumentation für das Wald- und Jägerleben war leicht zu finden: die Hörner lieferten sie. Die Schwierigkeit lag nur in dem Erfinden neuer Melodien für die Hörner, die einfach und vollstimmlich sein mußten. Zu diesem Zwecke sah ich mich unter den Volksmelodien um, und dem eifrigen Studium derselben habe ich es zu verdanken, wenn mir dieser Teil meiner Aufgabe gelungen ist. Ich hätte diese Klangfarbe wohl noch öfter anbringen können, z. B. überall da, wo Max austritt oder Kaspar; aber das Gegebene genügte, um die Hörer in das Wald- und Jägerleben zu versetzen. Hätte ich die Jägerfarbe, wenn ich so sagen darf, noch häufiger an-

gewandt, so wäre sie am Ende lästig geworden. Auch liegt die Haupteigentümlichkeit des ‚Freischütz‘ nicht darin. Die wichtigste Stelle für mich waren die Worte des Mag: ‚Mich umgarnen finstere Mächte‘, denn sie deuteten mir an, welcher Hauptcharakter der Oper zu geben sei. An diese ‚finstern Mächte‘ mußte ich die Hörer so oft als möglich durch Klang und Melodie erinnern. Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für dies Unheimliche sein möchte. Natürlich mußte es eine dunkle, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Fäße, dann namentlich die tiefsten Töne der Klarinette, die mir ganz besonders geeignet zu sein schienen zum Malen des Unheimlichen, ferner die klagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne dumpfe Paukenschläge. Wenn Sie die Partitur der Oper durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe nicht bemerkbar wäre. Sie werden sich überzeugen, daß die Bilder des Unheimlichen, die bei weitem vorherrschenden sind, und es wird Ihnen deutlich werden, daß sie den Hauptcharakter der Oper abgeben.“¹⁵⁾

Was die Streicher bei Weber an dominierender Macht verlieren, das ersetzen sie auf der andern Seite durch die Erweiterung ihres Ausdrucksgebiets, durch die Farbe. Die breite Melodie wirkt auch hier fördernd auf die besetzte Tonbildung ein. Im Gegensatz zu früher bilden sie nicht mehr hauptsächlich die zeichnerischen Grundlinien des Bildes, sondern ihr rein klangliches Wesen, ihre Farbe wirkt als Ausdrucksmittel. So, wenn Weber z. B. von dem Chor der Geigen vier Soloviolen abzweigt und sie zu der ausdrucksvollen Deklamation Curyanthes „Die ihr der Liebe Tränen“ in breiten, ergreifenden Harmonien führt, während das Grosso der Geigen und Bratschen in tieferer Lage die Grundlage dieser Harmonien im Tremolo ausführt, um beim Schweigen des letzteren in zarten Terzengängen herabzusteigen, Wendungen, die später bei R. Wagner zu größter Bedeutung gelangen, wie denn überhaupt solche Stellen wie diese direkt auf ähnliche im „Lohengrin“ hinweisen. Besonders wird das Tremolo der Streicher ein ganz

¹⁵⁾ Vgl. E. Jstel, Die Blütezeit der musik. Romantik (1909). (MuzBd. 239.)

ungeahntes Mittel der Stimmungsmalerei und von Weber aufs ausgedehnteste verwendet, man denke nur an die tiefen Tremolostellen der Wolfschlucht, wie sie auch in der Einleitung der Ouver-türe auftreten, mit dem charakteristischen, unheimlich dazwischen-schlagenden Pizzikato der Bässe.

Wie Weber den eigenartigen Klang der Bratschen auszunutzen versteht, möge die Romanze des „Freischütz“: „Einst träumte meiner sel'gen Base“ zeigen, die durch den näselnden Klang der Bratsche ihren humoristischen Charakter erhält. Eigenartig ist auch die Behandlung des Violoncello, nicht nur im Solo, wie in der Kavatine des „Freischütz“: „Und ob die Wolke sie verhülle“; Weber verwendet schon das Arpeggio, um dem Klang des Orchesters sonore Fülle und Bewegung zugleich zu verleihen, wie in dem Duett der „Coryanthe“: „Hin nimm die Seele mein“. Erkennt man bei der Behandlung der Streicher überhaupt häufig das Bestreben, ihren Klang mit dem der Bläser zu einer Einheit zu vermischen und so neue Farben zu erzielen, so gilt das im besonderen vom Violon-cello. Als das schönste Beispiel darf wohl die Kavatine aus „Coryanthe“: „Glücklein im Tale!“ gelten, wo die Violoncelli dreifach geteilt sind (das dritte col Basso) und sich mit den Holz-bläsern in überaus reizvoller Weise zu einem Ganzen mischen als Gegensatz zu der Gruppe der anderen Streicher. Von ähnlichem Klangreiz ist auch die Verbindung der geteilten Violoncelli mit den Fagotten in der Romanze Adolars „Unter blühenden Mandel-bäumen“, in ihrem Gegensatz zu den mit Bratschen gemischten Holzbläsern und Hörnern.

Wenn wir hier bei unseren Beispielen besonders auf „Cory-anthe“ uns bezogen, so geschah das, weil dieses Werk nicht nur den Höhepunkt in Webers eigenem Schaffen bildet, sondern weil gerade dieses es ist, an welches die große dramatische Kunst Wagners direkt anknüpft.

Aber nicht nur Wagner, auch die andern alle, zunächst die Neu-romantiker, haben von Weber gelernt, ihre Farben zu mischen. Einerseits sind es die Nachfolger in der Opernkomposition, an der Spitze Marschner, auf der andern Seite die Meister des Konzertsalles und als der erste Mendelssohn. Für die Entwicklung der Farbenkunst aber sind sie nicht von großer Bedeutung. So wunderbar und klangschön Mendelssohns Instrumentation ist, besonders

dort, wo er das Gebiet der Romantik betritt, und wie in der Overtüre zum „Sommer nachtstraum“ der Elfen Spiele in duftigen, leichten Pastellfarben hinaubert, oder in der „Hebridenouvertüre“ die schwermütige Stimmung der schottischen Landschaft, von einer Erweiterung des Ausdrucksvermögens durch die Farbe können wir hier nicht reden. Im Gegenteil, Mendelssohn legt sich mit Absicht oft Beschränkung auf durch sein Bestreben, die Klassiker nachzuahmen, deren Orchesterbesetzung er als Norm festhält und nicht zu erweitern wagt. Der Fortschritt sollte von einer ganz andern Seite ausgehen.

7. Hector Berlioz und G. Meyerbeer.

Hector Berlioz, ein Franzose, war es, der den Zauber der Farbe von neuem, und zwar in ganz ungewohnter Weise beschwor und einen Fortschritt schuf, wie er in der Kunst einzig dasteht. Er vermochte es, weil er die Farbe gleichsam als das Primäre in den Mittelpunkt stellte und aus ihrer Wirkung heraus, durch sie angeregt, seine Musik erfand.

Obgleich Franzose, ist er doch in erster Linie an Beethoven groß geworden. „Aus unserm Deutschland herüber“, sagt Richard Wagner, „hat ihn der Geist Beethovens angeweht, und gewiß hat es Stunden gegeben, in denen Berlioz wünschte, Deutscher zu sein; in solchen Stunden war es, wo ihn der Genius drängte, zu schreiben, wie der große Meister schrieb, dasselbe auszusprechen, was er in dessen Werken ausgesprochen fühlte. Sowie er aber die Feder ergriff, trat die natürliche Wallung seines französischen Blutes wieder ein, desselben Blutes, das in Rubers Adern brauste, als er den vulkanischen letzten Akt seiner ‚Stimmen‘ schrieb. Der glückliche Ruber, er kannte Beethovens Symphonien nicht! Berlioz aber kannte sie, ja noch mehr, er verstand sie, sie hatten ihn begeistert, sie hatten seinen Geist berauscht — und dennoch ward er daran erinnert, daß französisches Blut in seinen Adern flösse. Da fühlte er, er könne nicht wie Beethoven werden, empfand aber auch, er könne nicht wie Ruber schreiben: er wurde Berlioz!“ „Je suis un crescendo de Beethoven“, sagt Berlioz einmal selbst von sich.

In der That, Berlioz verstand Beethoven und das Wesen seiner Kunst: sein rastloses Ringen nach Erweiterung des Ausdrucksvermögens. Und dieses bis zum Äußersten zu steigern,

darin erblickt er die Aufgabe der eigenen Kunst. Er will kein Umstürzler sein; seine Absicht ist, wie er selbst sagt, die Kunst in ihren Darstellungs- und malerischen Ausdrucksmitteln zu erweitern, nicht aber an ihren Fundamenten zu rütteln. Mit Beethoven aber teilt Berlioz die Bewunderung und Vorliebe für den großen Shakespeare, ihm verdankt Berlioz die Anregung zu seinen schönsten Ideen.

Trotz seiner engen Beziehung zu Beethoven ist Berlioz' Kunst doch von dem klassischen Ideal weit entfernt. Sein überschwenglicher, wildphantaastischer Sinn zwingt ihn unweigerlich in das Land der Romantik. Nicht die zarte, verklärte und harmonische Welt Webers, seine Romantik gleicht in ihrem phantaastischen Überschwang, ihrer Sprunghaftigkeit am meisten den bizarren, überreizten Phantastiegebilden eines C. Th. A. Hoffmann, den er an Genialität, aber auch an Ausschweifung der Phantasie übertrifft. Trotzdem ist Berlioz auch ein Schüler Webers zu nennen. Er kennt und liebt ihn. „Dieser neue Stil (Webers),“ sagt er einmal, „gegen den meine unduldsame und ausschließliche Verehrung der großen Klassiker mich anfangs voreingenommen hatte, verursachte mir die außerordentlichsten Überraschungen und Entzückungen.“ Er fühlt den gesunden, herben Duft, dessen köstliche Frische ihn berauscht. „Der rasche Stimmungswechsel, die anmutige Wirkung des Kurzangebundenen bei dieser Waldnymphen,“ sagt er vom „Freischütz“, „ihr träumerisches Wesen, die Naivität und Jungfräulichkeit ihrer Leidenschaft, ihr keusches Lächeln, ihre Schwerkmut“ war es, das wie eine Sturzwelle von bis dahin ungetannten Empfindungen ihn überflutet.¹⁶⁾ So zieht der bewußte Wille Berlioz nach der Seite der strengen klassischen Kunst und ihrer Formen, wie sie in Beethoven als das höchste Ideal ihm erscheint, aber seine Natur ist stärker als der Wille, und immer wieder führt sie ihn ab in wildromantische Gefilde, mag er sich dagegen sträuben und wehren, wie er will. Der so erzeugte innere Kampf und Zwiespalt seiner Natur spricht sich nun aber auch in seinen Werken aufs deutlichste aus.

Als das Hauptelement, gleichsam als die Keimzelle seines Kunstwerks gilt ihm die Melodie; nicht die absolute Melodie der Klassiker, nicht die im Kunstwerk sich gebärende Beethovens, seine Me-

16) Vgl. R. Louis, F. Berlioz S. 45, 46.

lodie soll an sich so prägnant, so überzeugend sein, daß sie einen bestimmten Inhalt unzweifelhaft und eindeutig dem Hörer vermittelt, gleichviel, ob sie vokaler oder instrumentaler Art ist. Diese typische, weit ausladende Melodie bildet gleichsam die *idée fixe* seines Werkes, von ihr wird seine musikalische Handlung geführt und in ihrer Entwicklung bestimmt. Es ist natürlich, daß eine so gewonnene Melodie auf die Gestaltung des Ganzen nicht ohne Einfluß bleiben konnte und zu neuen Formen führen mußte. Das Streben aber nach Darstellung durch bestimmte Vorgänge hervorgerufener musikalischer Gedanken und deren Verknüpfung hat Berlioz zum eigentlichen Begründer der modernen Programm-musik gemacht.

Berlioz' Absicht, die Musik „in ihren malerischen Ausdrucksmitteln“ zu erweitern, schließt eine Steigerung der Farbengebung in sich. „Es ist ein eigenes Talent,“ schreibt er 1837 an Rob. Schumann, „Werke zu schaffen, deren Inhalt in geradem Verhältnis zu den Mitteln steht. Unglücklicherweise gehöre ich nicht zu diesen, ich brauche reiche Mittel, um einen künstlerischen Effekt zu erzielen.“ Dieser Grundsatz würde nun ohne weiteres einen groben Verstoß bilden gegen eines der obersten ästhetischen Gesetze jeder Kunst, welches verlangt, daß Inhalt und Darstellungsmittel in einem bestimmten, einfachen Verhältnis zueinander stehen, sich entsprechen. In der Tat aber beobachtet gerade Berlioz dieses Gesetz trotz aller Extravaganzen, die er sich zuweilen gestattet, aufs peinlichste. Er bedarf reicher Mittel, sie sind ihm ein Bedürfnis, aber er verschwendet sie nicht an einen Inhalt, dem sie nicht entsprechen; er wählt vielmehr den Inhalt so groß und bedeutend, daß er die aufgewandten Mittel rechtfertigt. Dabei verfährt er in jedem einzelnen Fall mit feinstem ästhetischen Geschmac und Empfinden. Bei kaum einem Meister vorher finden wir nicht nur zwischen den einzelnen Werken, sondern ebenso zwischen den einzelnen Sätzen derselben eine solche Verschiedenheit der Orchesterbesetzung als bei Berlioz. So treten z. B. im ersten Satz der „Symphonie fantastique“, „Träumereien und Leidenschaften“, zu den Streichern je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten und zwei Cornets à piston, und zwei Pauken. Im zweiten Satz, dem „Ball“, bestimmt ihn der Inhalt, die Bläser durch Weglassung der Fagotte und der Trompeten zu reduzieren. Dafür treten aber

nun zwei Harfen. außs wirkungsvollste in Tätigkeit. Der folgende Satz „Auf dem Lande“ verzichtet wieder auf die Harfen, setzt aber zu den Bläsern vier Fagotte und überträgt dem zweiten Oboisten das englische Horn. Erst der folgende Satz „Der Gang zum Hochgericht“ entfaltet alle zu Gebote stehenden Mittel, indem Berlioz den genannten Bläsern noch die drei Posaunen und zwei Ophikleiden beifügt, ferner zwei Paar Pauken, kleine und große Trommel und Becken. Als letzte Steigerung im Schlußsatz, dem „Hexensabbat“, tritt an Stelle der B-Marinette die schreiende in Es und zwei Glocken und statt der zweiten Flöte die Pikkoloflöte. — Eine ähnliche weise Ökonomie zeigt sich in der „Romeo-Symphonie“, ebenso in der „Damnation de Faust“. Ein Ensemble von bestrickendem Klangreiz bildet trotz der kleinen Besetzung das Orchester der Kolsharfe im Lelio, aus einer Marinette in A, einer Harfe, Violinen, Bratschen und Violoncelli mit Dämpfern und Bässen bestehend; oder die „Fantaisie sur la tempête“, besetzt mit nur einer Pikkoloflöte, einer großen Flöte, Violinen und Klavier (vierhändig). Allerdings, der phantastische Sinn des Meisters läßt ihn immer wieder nach Aufgaben suchen, deren Übergroße nach Riesenmitteln ruft. Schon früh beschäftigt ihn die Idee, das Weltgericht zu schildern; immer wieder taucht sie auf und läßt ihn nicht los. Die überschwenglichsten Pläne kreuzen sein Hirn. Drei bis vier Solisten, mehrere Chöre, ein Orchester von 60 Mann vor der Bühne, ein anderes von 200 bis 300 im Hintergrund, amphitheatralisch aufgebaut, vier Gruppen Blechinstrumente sollen an den vier Ecken stehen, so stellt er sich die Komposition in der Phantasie vor. Und in der Tat, die Ausführung nachher (1836) bleibt nicht weit hinter diesem Riesenplan zurück. In der Partitur verlangt er ein Orchester von 25 ersten und 25 zweiten Geigen, 20 Bratschen, 20 Violoncelli und 18 Kontrabässen. Dieser großen Streicherbesetzung entspricht die der Bläser. Sie bilden einen Chor von vier Flöten, zwei Oboen und zwei Englischhörnern, vier Klarinetten, acht Fagotten, die allerdings in zwei Stimmen verteilt sind; von Blechbläsern: zwölf Hörnern, meist in vierfacher Teilung im Hauptorchester. Eine solche mehrfache Besetzung der einzelnen Stimmen gibt ihm zugleich die Möglichkeit zu einer Reihe neuer Effekte, indem er z. B. einzelne Stellen nur von einem, andere wieder von mehreren Instrumenten derselben Art blasen lassen

fann, und so die betreffende Linie in jeder Stärke zu ziehen vermag. Zu diesem Riesenorchester treten nun noch vier Nebenorchester aus Trompeten und Posaunen und 16 Pauken dort, wo der Inhalt des Werkes es rechtfertigt, wie bei dem „Tubamirum“, in dem die Posaunen alle Welt zum letzten Gericht fordern. Und selbst die 16 Pauken genügen ihm nicht, er fügt ihnen noch Trommel, Becken und Tamtam bei. Diese ungeheuere Besetzung entsprang aber trotz allem einer echt künstlerischen Erwägung. Sie war genau dem Raume angepaßt, für den das Werk bestimmt war, dem riesigen Invalidendom.

Dieser selbe Meister aber, der hier Massen auf Massen türmt, mit ganz wenigen Mitteln vermag er uns Bilder vorzuführen, die wie aus Mondstrahlen gewoben scheinen. Eine Elfenmusik, wie sie Berlioz in der „Fee Mab“, dem Scherzo seiner „Romeo-Symphonie“ uns vorzaubert, ist weder vor noch nach ihm geschrieben worden. Es gehört zu den unerreichbarsten Meisterstücken der Instrumentationskunst. „Das ist alles wie aus Spinnweben und Sonnenstäubchen gewoben, es glänzt wie Mondlicht auf Taupfropfen, es huscht vorbei, es schwirrt und summt wie Nachtfalter in der Dämmerung.“¹⁷⁾ Ein allerdings bedeutend einfacheres Seitenstück findet dieses Scherzo in dem reizenden Sylphenballett der „Damnation de Faust“ (Streicher, Klarinetten und Harfen). In beiden Stücken ist die Verwendung der Harfe von bestrickendem Reize.

Weniger beruht der Reiz der Farbengebung bei Berlioz auf chorischer Behandlung der einzelnen Klanggruppen als auf dem Hervorkehren von Einzelindividualitäten. Sein Satz ist, bei Licht besehen, selten vielstimmig. So wirr und kraus eine Berlioz-Partitur oft auf den ersten Blick erscheint, so einfach und übersichtlich wird sie in der Regel bei genauem Zusehen. Meist laufen nur wenige selbständige Linien nebeneinander her — oft nur zwei —, kaum durch eine harmonische Füllung gedeckt, so daß man häufig das Gefühl der Leere in der Mitte hat. Gerade diese Art der Führung zweier fast selbständiger Melodien ist für Berlioz bezeichnend. So scharf und bestimmt begrenzt nun diese Linien melodisch und rhythmisch nebeneinander herlaufen, ebenso klar und charakteristisch ist ihre Färbung, unzertrennbar von ihrem Wesen. Das drängt von

17) Pohl, S. Berlioz S. 135.

selbst zu solistischer Behandlung der einzelnen Instrumente, sogar das Mischen zweier Farben im Unifono ist selten. Die Instrumente behalten so bei Berlioz ihren individuellen Charakter stets klar ausgeprägt. Kein Werk, in dem wir nicht Gelegenheit haben, die Instrumente, in ihrem Klanggehalt bis ins letzte ausgebeutet, einzeln reden zu hören, in dem sie nicht das innerste Wesen ihrer Seele uns offenbaren. Man denke nur an das tief ergreifende Englischhornsolo in dem Liede Gretchens „Meine Ruh' ist hin“ aus der „Damnation de Faust“. — Gerade das Englischhorn, die Altoboe, erhält bei Berlioz erneute Bedeutung. Schon bei J. S. Bach lernten wir sie kennen; den Klassikern aber war sie fast ganz fremd geworden. Ihm vertraut Berlioz mit Vorliebe seine tiefsten Gedanken an. — Wie Weber in Caspars Lied im „Freischütz“, so verwendet auch Berlioz einmal statt der großen Flöten in äußerst charakteristischer Weise zwei kleine Flöten, im „Faust“ um das flackernde Leuchten der Irrlichter zu schildern. Die Fagotte besetzt er meist — nach damaliger französischer Sitte — vierfach, ohne sie jedoch immer vierstimmig zu führen; meist behandelt er sie zweistimmig und behält sich den vierfachen Satz für besondere Effekte vor, als deren drastischsten ich Branders Lied von der „Ratt' im Kellerneß“ aus dem „Faust“ nenne. Durchweg wird es von den vier Fagotten in übermütig burlesker Weise gefärbt und begleitet.

Die Art der breiten Linienführung, wie wir sie oben geschildert, verbunden mit der Abneigung gegen vollere Füllung, drängt die Hörner bei Berlioz etwas in den Hintergrund. Wo er sie aber hervortreten läßt, wirken sie äußerst charakteristisch, z. B. im Scherzo der „Fee Mab“ oder der Jagdszene am Schluß der „Damnation de Faust“ usw. Auch die verschiedenen Tonfärbungen und Effekte, die diesem Instrument innewohnen, nutzt er in bisher ungekannter Weise mit feinsten Erwägung aus. So schreibt er oft an Stelle des weichen, wohligen Klanges den rauhen, schallenden Schmetterton, — das *cuvrer le son* — vor, verwendet den eigenartig schneidenden gestopften Ton, oder erzielt durch eingeschobenen Dämpfer eine unheimliche, düstere Stimmung. Letzteres war nichts Neues. Schon Gluck sucht sich diesen Klang zunutze zu machen, um die allem Menschlichen ferne, düstere Gestalt Charons, des Fährmannes der Unterwelt, in seiner „Alceste“ zu schildern.

Er bringt ihn in Ermangelung des Dämpfers dadurch hervor, daß er die beiden Hörner mit ihren Stürzen dicht gegeneinander halten läßt.¹⁸⁾ Méhul ferner schreibt — um eines der interessantesten alten Beispiele anzuführen — in seiner Oper „Mélidor et Phrosine“ zur Begleitung der Worte des sterbenden Minur vier Hörner, alle mit Dämpfer, vor. Beethoven verwendet den Effekt am Schlusse des letzten Satzes der Pastoral-Symphonie, um den Klang wie in weiter Ferne erstirben zu lassen. Berlioz aber war es, der alle diese Mittel zuerst zum wirklichen, ständigen malerischen Bestand erhob. Um den Ton in höchster Schallkraft erscheinen zu lassen, läßt er auch einigemal die Hornisten die Hörner so halten, daß der Schallbecher in die Höhe ragt.

Eine neue Errungenschaft bilden die um jene Zeit in Gebrauch gekommenen Ventiltrompeten, auf denen es möglich war, alle Töne der Leiter in chromatischer Folge hervorzubringen. Berlioz verwendet sie, zweifach besetzt, neben den beiden Naturtrompeten, eine Gattung, die sich besonders in Frankreich allgemein verbreitete. — Auch das Klanggebiet der Posaune wird von Berlioz bedeutend erweitert. Im „Sanctus“ des Requiems benützt er die bis dahin so gut wie unbekanntenen tiefen Pedaltöne des Instruments und fügt zu diesen Bässen in der höchsten Höhe Flötenakkorde; eine allerdings bizarre, aber doch durch die Idee gerechtfertigte Klangwirkung. Im „Faust“ begleitet er Mephistos Gesang „Sieh diese Rosen“, eine Melodie von holder Süßigkeit, mit Trompeten und Posaunen, um durch den kalten, harten Ton dieser Instrumente die Unwahrheit von Mephistos Empfinden zu kennzeichnen.

Ferner erweitert Berlioz sein Orchester noch durch Zufügung der Ophikleiden, der Vorläufer unserer Tuben, Blechinstrumente von konischer Mensur mit Tonlöchern und Klappen. Der Ton ist rau und unegal. Sie sind nur eine vorübergehende Erscheinung. Nach Lavoix¹⁹⁾ war es Spontini, der die Ophikleide zuerst in das Orchester, in seiner Oper „Olympia“, einführte. Ihm folgt Meyerbeer, der sie im „Robert“ sogar melodieführend verwendet, sie aber in der Entfernung aufstellt. Durch zwei Ophikleiden verleiht Berlioz z. B. dem Trinkerchor im „Faust“ sein charakteristisches

18) Der Effekt ist in der Tat von ganz eigenartigem Reize.

19) Histoire de l'instr. S. 145.

Gepräge.²⁰⁾ Mendelssohn benutzte das Instrument in seiner Musik zum „Sommerstraum“.

Eine ganz besondere Berücksichtigung findet das Schlagzeug bei Berlioz, vorab die Pauken. Sie sind ihm Instrumente von der größten Wichtigkeit, mit denen er wunderbare Effekte erzielt. Den geradezu erschütternden, rollenden Donner der 16 Pauken im Requiem erwähnten wir schon. Häufig wendet er zwei Paare in verschiedener Stimmung an. Peinlich genau ist er in der Angabe der Art der Schlägel, die er nach der beabsichtigten Wirkung als harte oder weiche, Holzschlägel oder solche, die mit Schwamm oder Leder bezogen sind, bezeichnet.

Den Pauken gesellt er in vielen Sätzen kleine und große Trommel, Becken und Triangel zu, oft einzeln, oft zusammen, in dem Scherzo der „Romeo-Symphonie“ auch antike Cymbeln, und erzielt damit ganz neue, überraschende Wirkungen.

Auf die ganz neue, wunderbare Verwendung der Harfe, die meist doppelt besetzt auftritt, habe ich schon wiederholt hingewiesen. Bei Händel spielte sie eine große Rolle im Orchester, dann aber verschwindet sie immer mehr. Bei den Klassikern ist sie so gut wie verschollen. Nur ganz gelegentlich tritt sie einmal auf, z. B. im „Orpheus“ Gluck, hier durch die Situation verlangt, und bei Beethoven in seiner „Prometheus“-Musik. Weber verzichtet ganz auf sie. Berlioz aber gibt ihr eine erhöhte, große Bedeutung in seinem Orchester wieder. Wie mit Goldfäden durchzieht er mit ihren Gängen seine zarten, phantastischen Bilder, bald in breiten Affordgängen arpeggierend, bald in hohen, wie Funken knisternden und sprühenden Figuren, bald wieder läßt er sie wie zarte Glockentöne, wie Blumenlaute aus weiter Ferne erklingen. Eine solche reiche Behandlung der Harfe war allerdings erst möglich, seitdem durch die Anwendung der Pedale ein schnelles Umstimmen der Saiten gegeben war. Daß Berlioz auch das Klavier dem Orchester einzuverleiben trachtete, erwähnte ich schon. Sein Klang jedoch widerstrebt einer Vermischung mit dem Orchester am meisten, wie das auch die späteren Versuche eines César Franck, d'Indy u. a. dartun.

20) Diese Instrumente, wie in der Partitur der Ges.-Ausgabe der Werke Berlioz' (Breitkopf & Härtel) geschehen, durch Fagotten zu ersetzen, halte ich für durchaus unzulässig, des ganz veränderten Klanges wegen. Ich habe diese Stimmen stets durch zwei Barytons spielen lassen.

Mit dem ersten Kaiserreich war in Leben und Kunst äußerlicher Prunk und Glanz eingezogen, auf Kosten des innerlichen Gehalts. Aus dieser Welt heraus bildete sich die „große, heroische Oper“. Vordem von Cherubini und Méhul in ihren Grundzügen edel begründet, wird sie nun zu einem von hohlem Pathos getragenen Effektstück weitergebildet.

Ihr erster großer Vertreter ist Spontini. Das Streben nach Glanz und Prunk, welches sich besonders in dem Hindrängen zu Massenentfaltung auf der Bühne und Aufzügen geltend macht, spricht sich naturgemäß auch in der Instrumentation aus. Sie wird aufdringlich und lärmend und überladen mit hellem, schreiendem, ungedecktem Blechklang; noch gesteigert durch die bei jeder Gelegenheit hinzutretende Bühnenmusik. Nach der andern Seite tritt ein Suchen nach neuen, ungehörten Zusammenstellungen und Klangeffekten auf. Die wirkliche Genialität Spontinis läßt ihn auch hier oft Stellen von wirklich edlen und charakteristischen Reizen schaffen, so in seinem Meisterwerke der „Vestalin“, mit seiner Instrumentierung der Einleitung, der Morgenszene und des Marsches der Vestalinnen für Violine, Hörner und Fagotte, oder das von Oboen und Fagotten stimmungsvoll gefärbte Gebet der Julia.

Ihren Höhepunkt aber sollte dieser Stil in G. Meyerbeer finden. Meyerbeer ist Dramatiker von unübertrefflicher Sicherheit und Schlagfertigkeit. Die Leichtigkeit, mit der er dramatische Wirkungen von höchster Macht hinstellt, ist zugleich seine Gefahr. Sie verleitet ihn, den Effekt des Effektes willen zu suchen, auf Kosten der inneren Wahrheit. Melodien von oft verückender Schönheit der Linie vergeudet er, und zerstört die Einheit seines eigenartig schönen Orchesterkolorits durch das Suchen nach interessanten und pikanten Klangeffekten. Daß Meyerbeer seine Palette mit allen nur möglichen Farben ausstattet, versteht sich bei dieser Art seines Schaffens von selbst. Immer wieder strebt er nach neuen Klangkombinationen, um zu fesseln und zu überraschen, und stets gelingt es ihm auf irgendeine Art. Bald läßt er seltene Instrumente hervortreten, oder solche, die sonst nur ausnahmsweise Verwendung finden, ohne alle Begleitung längere Solostellen ausführen, sich dem Hörer gleichsam bloßstellen. Von allen Seiten, in allen Lagen und Schattierungen zeigt er das Instrument. So eröffnet in der Beschwörungsszene des „Propheten“ die Baßklarinette das Vorspiel;

ihr antworten Englischhorn, Klarinette und Fagott. In den „Hugenotten“ läßt er plötzlich die längst vergessene Viola d'amore erklingen. Raoul hat Valentine unerwartet gesehen. Wie ein süßer Traum kommt die Erinnerung plötzlich über ihn; da hebt die Viola d'amore mit ihren weichen, harmonischen Klängen stimmungsvoll an. — Raoul ist durch Sax in Paris das nach ihm benannte „Saxhorn“²¹⁾ erfunden, da verwendet es auch schon Meyerbeer in der Bühnenmusik des „Propheten“ in allen vier Acten, um den Klang der dominierenden Blechinstrumente voller und interessanter zu machen. — Bald wieder stellt Meyerbeer ein großes, weitausladendes Unifono aller Streicher her und gibt dem Klang durch beigemischte Bläser eine bis dahin ungekannte Sonorität, wie in dem großen Unifono im letzten Act der „Afrikanerin“, wo sich mit dem mächtigen, vollen Ton der Violinen und Bratschen auf der G-Saite und den Violoncelli noch Klarinette und Fagott mischen, um unter Aufgabe der eigenen Individualität dem Klang der Streicher eine ganz neue Eindringlichkeit und Reiz zu verleihen. — Bald auch faßt er einzelne Gruppen der Instrumente gleichsam als kleines Orchester zusammen, Farben von neuer, oft exotischer Wirkung erzeugend; wenn er z. B. in der „Afrikanerin“ bei der Stelle: „Wir schwören bei Brahma“, zwei Klarinetten, zwei Bassklarinetten mit dreifach getheilten Violoncelli vereinigt oder in der Einleitung des „indischen Marsches“ Bassklarinetten und Fagott mit Bratschen und Violoncelli. Schier unerschöpflich ist er in solchen Kombinationen. So äußerlich sein Verfahren uns heute an vielen Stellen erscheint, als bloß auf den Effekt berechnet, es entspringt doch meist künstlerischen Erwägungen, nämlich dem Gefühl, durch die Farbe bestimmte Personen und Situationen gleichmäßig und scharf zu charakterisieren. Er umgibt seine Gestalten gleichsam mit einem bestimmten, ihr Wesen aussprechenden Klangkleide. So herrschen in der Zeichnung des Vertram, der Verkörperung des bösen Prinzips in „Robert der Teufel“, dunkle Farben vor; Fagotte, Posaunen und Ophikleide bilden den farbigen Grund. Den kriegerischen Marcell in den „Hugenotten“ begleiten Hörner, Trompeten und Pauken. Durch die Gesänge der Fides, der Vertreterin inniger Mutterliebe, im „Prophet“, klingt

21) Siehe Teil I: Die Instrumente des Orchesters (MUG Bd. 384) S. 71.

der ernste, seelenvolle Ton des Violoncello, in den sich oft wie klagend die Bratsche mischt. Bis zu welcher Glut der Leidenschaft Meyerbeer seine Farben zu steigern vermag, zeigt der vulkanische vierte Akt der „Hugenotten“.

In der Ausbeutung des Klanggehaltes des einzelnen Instruments einerseits und in dem Streben nach einer durchgeführten dramatischen Charakterisierung durch bestimmte Farben liegt das fortschrittliche Element der Kunst Meyerbeers. Hier hat selbst Richard Wagner von ihm gelernt. In demselben Streben lag aber auch die Gefahr für ihn. Seine Werke machen klanglich häufig den Eindruck des Zerstückelten, es fehlt ihnen — klanglich, nicht melodisch — die große einheitliche Linie, der weit gespannte Bogen. Sein Suchen nach dem Effekt gibt seinen Werken den Charakter des Unruhigen und verwischt oft geradezu die großen, herrlichen Schönheiten, an denen Meyerbeers Werke trotz allem überreich sind.

So ist das Orchester zu einem Reichtum an Instrumenten herangewachsen, der kaum noch zu überbieten war und bereits alle Formen enthält, die das Orchester unserer Tage kennzeichnen. Der Hauptvorteil lag in der Ergänzung der Oboen durch Englischhorn und der Klarinette durch die Bassklarinette. Dadurch erscheinen, da ja auch die Flöte schon früher dreifach besetzt worden, diese Instrumente als selbständige Klanggruppen, deren jede für sich imstande ist, einfarbige Harmonien zu erzeugen, neben der erweiterten Möglichkeit der Mischung mit anderen Instrumenten. Eine weitere Errungenschaft bildeten die Ventiltrompeten, denen sich bald die Ventilhörner zugesellen, wodurch dann die letzte Schranke in der Bewegungsfreiheit dieser Instrumente fortfällt. Schließlich wird durch die Ophikleide die Möglichkeit gegeben, sowohl dem Hörner- als dem Posaunenchor eine neue, tiefe Bassstimme ähnlichen Klangkolorits beizugeben. Allerdings, zur festen, stehenden Norm ist vor allem diese dreifache Holzbläserbesetzung bei diesen Meistern noch nicht geworden, sie tritt mehr episodisch, nach dem augenblicklichen Bedarf ein. Erst durch Richard Wagner befestigt sich diese immer mehr. Dagegen gehört die Harfe von nun an zum festen Bestande des Orchesters.

8. Das Orchester Richard Wagners.

Im Jahre der Befreiung Deutschlands von fremdem Joch — 1813 — erstand auch der Kunst der Held, der berufen war, der Verflachung und dem äußeren Prunk der „großen Oper“ ein Ende zu machen: Richard Wagner. Im Vertrauen auf den deutschen Geist hat er seine Mission erfüllt.

Über seiner Wiege stand der Stern Beethovens. Schon des Knaben Gemüt ist erfüllt von den Tönen dieses Meisters. Und je mehr er gewinnt an Reife, um so tiefer fühlt er das erhabene Ethos, die sittliche Haltung dieser großen Kunst. Aber er erkennt nicht nur ihr Wesen, wie Berlioz, kraft seines deutschen Gemüts geht der Geist Beethovens auf ihn über, so daß er ganz davon erfüllt ward.

Und wie Berlioz steht auch Wagner unter dem direkten Einfluß der Romantiker, besonders Webers. Mit scheuer Ehrfurcht schaut der Knabe an dem Meister empor, wenn er ihn im Theater oder auf der Straße erblickt, und Webers reine, keusche Kunst gewinnt Herrschaft über des Knaben Herz. Sein deutsches Gemüt aber bewahrt ihn vor der krankhaft-phantastischen Ausschweifung des großen Franzosen und läßt ihn durchglühen von dem edlen, erwärmenden Feuer der Waldespoesie eines C. M. von Weber.

Shakespeare aber war es, der zuerst in ihm den Sinn für das Tragisch-Gewaltige weckte, aus dessen Werken ihm zuerst der eherne Schritt des gewaltigen Schicksals entgegenklang.

In den Jugendwerken Wagners, den Ouvertüren („Columbus“, „Polonia“ usw.), besonders der Symphonie tritt der Einfluß Beethovens stark zutage, so daß man wohl von einer Nachahmung sprechen kann. Dabei sind diese Ouvertüren nicht frei von dem Geiste der Prunkhaftigkeit ihrer Zeit; ihre Instrumentation ist in den Tuttistellen vor allem rauschend und lärmend im Sinne der „großen Oper“.

In Würzburg schrieb Wagner im Jahre 1833 seine erste Oper: „Die Feen“ und betritt damit das blühende Land der Romantik. Vor allem ist es der Einfluß Marschners — mehr als der Webers —, der sich in diesem Werke geltend macht, ohne jedoch den Beethovens ganz auszuschließen. — Noch ist Wagner ein Sucher nach dem rechten Weg. Sein Feuergeist läßt ihn nicht rasten. Er sieht den gewaltigen Erfolg, den die Kunst eines Spontini auf die

Menge ausübt; Meyerbeers „Robert“ erscheint, und alle Welt jubelt ihm zu. Sollte hier die Straße der Wahrheit liegen? Wagner stutzt, er wird irre an sich. Er verläßt den engen Pfad und betritt in seinem „Liebesverbot“ die breite Straße der prunkenden Kunst. Aber er fühlt bald ihre große Schwäche und Hohlheit. In seinem „Rienzi“ glaubt er sie überwinden zu können, aber ohne Aufgabe der von ihm eingeschlagenen Wegrichtung. Den äußeren Glanz will er nicht missen, aber er will ihn rechtfertigen dadurch, daß er ihn aus der Handlung heraus dramatisch entwickelt und bedingt, im Gegensatz zu den Werken der Zeit, denen die Handlung nur Mittel zur Prunkentfaltung war. Der Dramatiker Wagner bricht durch. Was wir im „Rienzi“ vor allem bewundern, ist die scharfe Ausprägung der Charaktere, besonders des Helden selbst im dramatischen Sinne. In der Orchestrierung zeigt sich erst in einzelnen Stellen eine Abwendung von der „großen Oper“.

Den größten Schritt vorwärts tut Wagner mit dem „Fliegenden Holländer“. Mit diesem Werk hat er sein deutsches Herz entdeckt, hat er sich selbst gefunden. Außerlich hält er zwar noch an den überkommenen, geschlossenen Formen der alten Oper fest, aber deutlicher und deutlicher tritt der große Gedanke seines Schaffens hervor: nicht zu einer Handlung Musik schreiben, sondern die Handlung selbst aus dem Geiste der Musik zu gebären; an Stelle der Oper das musikalische Drama zu setzen, gleichsam aus einer musikalischen Urstimmung heraus. Das bedeutet das Ziel in Wagners Schaffen, dem er sich Schritt für Schritt nähert, um es in den „Nibelungen“ zur Vollendung zu führen. An die Entwicklung dieser Ideen aber ist die der Darstellungsmittel, darunter die der Farbengebung, aufs engste geknüpft; ohne ihr Verständnis ist es unmöglich, die Bedeutung der einzelnen Teile in Wagners Werken zu verstehen.

Die alte Oper hatte die Handlung in ein Nebeneinander von Stimmungen aufgelöst und dadurch den dramatischen Charakter zerstört und ihren eigenen Lebensnerv damit abgeschnitten. Das erkannten bereits Gluck und Weber und versuchten dem Übel in ihrem Sinne beizukommen. So wurden beide, Gluck von seiner „Alceste“ an, und Weber in seiner „Corydonthe“ wohl zu Reformatoren der Oper, aber das musikalische Drama vermochten sie beide nicht zu schaffen, weil sie nicht den Mut hatten, das Übel in seiner

Wurzel anzugreifen. Hier war nur eine vollständige Umwertung der Grundideen, ein Bau auf neuen Fundamenten möglich. Wagner vermochte ihn aufzuführen, da er kühn genug war, das alte Kunstwerk zu zertrümmern und ein neues auf dem Fundament dramatischer Wahrheit aufzubauen. Er schuf das Musikdrama, indem er die Oper gleichsam von der Musik befreite. Nicht die Handlung als Mittel, Musik zu schreiben, sondern ihrer selbst wegen. Aber eine Handlung, die die Musik nicht entbehren kann und darf, die aus der musikalischen Stimmung heraus geboren, gleichsam eine in der Musik ausgesprochene unsichtbare Handlung, den Sinnen wahrnehmbar, sinnfällig machen sollte. Kann aber die Musik handeln? Seit Beethoven vermochte sie es. Er war es, der ihre Ausdrucksfähigkeit so sehr steigerte, daß seine Musik gleichsam „Gestalt“ wurde. Seine Symphonien sind unsichtbare dramatische Handlungen, lebendige Organismen, deren Entwicklung wir verfolgen, deren lebendiges Werden sich vor unserem inneren Auge vollzieht. Wir erkennen ihren Geburtsakt in dem Aufblitzen der aus der Allgemeynstimmung plötzlich aufleuchtenden so überaus prägnanten Motive, als Träger der Handlung und ihrer Entwicklung. Wir sehen, wie aus dieser Urzelle das Werden sich entwickelt, das Emporwachsen, Gestaltannehmen, bis zur Vollendung. Eine solche dramatische musikalische Entwicklung mußte in ihrem Streben nach höchster Deutlichkeit des Ausdrucks zuletzt mit Notwendigkeit dahin drängen, sich gleichsam in einer den Sinnen eindeutig klaren Form zu offenbaren, sich zu materialisieren. Beethoven glaubte dieses Ziel zu erreichen, indem er in der IX. Symphonie seine Musik in höchster Anspannung redend macht. Das konnte aber nicht der Weg sein, denn das Wort vermochte so nicht gerade das zu offenbaren, was nach Ausdruck verlangte, das werdende und handelnde des Organismus. Dieser konnte sich nur dramatisch umsetzen in eine sichtbare Handlung. In seinem Musikdrama macht Wagner diese Idee zur lebendigen Tat. Aus Beethovens „urkräftigem Irrtum“ ist sein Musikdrama geboren worden.

Nur eine solche „handelnde“ Musik konnte es verwirklichen, eine Musik, die wie die Beethovens aus solchen Urkeimen entstanden, in stetem Werden zur Vollendung des Ausdrucks gelangt. In diesem Sinne basiert Wagners Musikdrama auf dem symphonischen

sehen Stil Beethovens. Auf diesen gründet er sie immer mehr und entwickelt aus kräftigen, lebenzeugenden Armotiven seinen lebendigen Organismus, dessen musikalische Handlung mit der sichtbar gewordenen des Dramas identisch ist. Nur in einem weicht Wagner von dem Vorbilde ab. Die Symphonie ist eine abstrakte Form, vorher festgestellt und beiderseitig begrenzt. Eine solche war im Musikdrama unmöglich, hier konnte die Form nur durch den dramatischen Inhalt selbst gebildet werden, das Drama selbst wirkt formbildend. Daraus folgte, daß die dramatische Einheit auch zur musikalischen werden mußte, diese ist aber die Szene, die in ihrer breiten Anlage eine symphonische Entwicklung gestattete. Der Verlauf der Szene bestimmt die musikalische Form und erzeugt sie. Damit sind alle geschlossenen Formen, wie sie die alte Oper aufwies, von vornherein unmöglich, und damit mußte auch die in sich abgeschlossene, periodisch gleichgegliederte Melodie fallen. An ihre Stelle tritt die dem Akzente der Sprache sich anschmiegende dramatisch akzentuierte melodische Führung. Keine bloße Nachzeichnung der Sprachlinie, sondern zugleich gefühlvoll gestaltet. „Meine Deklamation ist Gesang“, sagt Wagner selbst, „und mein Gesang Deklamation.“ Die Gefühlslinie des Dramas spricht sich in ihr aus und vermag sie bis zur höchsten Leidenschaft glühenden Empfindens anzufachen. In der alten Oper führte die Melodie die Herrschaft tyrannisch, das Orchester tritt gegen sie zurück. Diese Herrschaft bricht das Musikdrama und mußte sie brechen. Sie ordnet sich der großen Idee des Ganzen unter und geht in ihr auf. Das Orchester aber wächst plötzlich zu einer ganz ungeahnten Bedeutung heran, in ihm vollzieht sich das geheimnisvolle Werden der Handlung im organischen Wachsen in der dargestellten symphonischen Weise, es regt die Glut der Stimme an zu leidenschaftlicher Erhebung, und was es uns kündigt, das legt die Handlung auf der Bühne gleichsam eindeutig fest. Eine solche Auffassung der Bedeutung des Orchesters verlangte eine äußerste Anspannung aller Kräfte desselben, und aus ihr folgt einzig die riesenhafte Entwicklung der Farbengebung in den Werken Wagners. Die Bestimmtheit des Ausdrucks mußte sich auch in der Bestimmtheit der Farbe ausdrücken, und die ungeheuere Bereicherung des Stimmungsgehalts selbst eine höchste Steigerung und Differenzierung der einzelnen Farbentöne und ihrer Mischungen herbeiführen. — Wir

haben das Ziel gezeigt; nicht mit einem Male konnte es erreicht werden, aber von Werk zu Werk nähern wir uns ihm immer mehr.

Das, was bei Meherbeer mehr äußerlich auftritt, die stimmungsvolle Charakterisierung durch einzelne Farbengruppen, wird bei Wagner ein Teil seines Wesens. Das zeigt uns schon der „Holländer“. Wie scharf heben sich bereits in der Overtüre die einzelnen Gruppen in ihrer klanglichen Charakterisierung voneinander ab: das gespenstige Reich des Holländers mit den düsteren, rotglühenden Farben der Posaunenafforde; die weltfrohe, materielle Lebensauffassung Dalands und seiner Genossen, in den groben Klang des Blechs getaucht; die wie aus mystischer Ferne zu uns dringende Erlösungsmelodie, der die Holzbläser besonders ihre charakteristische Färbung verleihen.

Aus dem Geiste der Musik heraus soll die Handlung geboren werden. Schon in diesem Werke ahnen wir die Bedeutung dieses Prinzips, dort, wo die Worte schweigen, wo das Empfinden des Herzens sich nur in der Musik offenbart, und sich nur in der Gebärde die Bewegung des Herzens zeigt, wie in der langen, stummen und doch so unendlich beredten Szene beim Erscheinen des Holländers vor Senta.

Noch schärfer tritt diese musikalische Charakterisierung durch Farbengruppen im „Tannhäuser“ hervor. Hier verbinden sich mit den einzelnen Gruppen der Handlung Farben von geradezu sprechendem Ausdruck. Auch hier stehen sich zwei Welten scharf gegenüber. Die eine, die Welt frommer, treuherziger Gläubigkeit, gemütvoll verklärt durch den romantischen, echt deutschen Zug des Wanderdranges nach der Ferne, der das ganze Mittelalter erfüllenden Heilssehnsucht nach Italien, nach Rom, dargestellt in den Gestalten der Pilger, deren ernster Gesang so stimmungsvoll aus dem grünen Dämmer des deutschen Waldes zu uns dringt; auf der anderen Seite der Minne lockendes Reich; Frau Venus, die Holde, die Königin betörender, glühender Sinnenlust dort im phantastischen Zauberpalast im Innern des Hirsfelberges. Das eine Bild getaucht in weiche, wohlige Farbentöne, die Waldesduft ausströmen, wie sie gleich der Anfang der Overtüre festlegt, und wie sie immer wieder erwärmend das Werk durchströmen. Der Hornklang herrscht hier vor und schafft den warmen Goldgrund für diese Bilder, vergoldet sie und saugt den Klang der sich ihm zugesellenden Klarinet-

ten und Fagotte in sich auf. Dieselbe Grundfarbe, die den „Freischütz“ Webers so erwärmend durchströmt. — In schroffem Gegensatz dazu die Farben des Reiches der Sinnlichkeit, mit denen Wagner hier ein ganz neues Stimmungsgebiet eröffnet. Dieses verlockende Klingen und Singen, so sirenenhaft zwingend, so berückend süß, so sehnsuchtsvoll und doch so beängstigend und furchterregend! Ein Wogen und Flimmern der hohen Geigentremolos, dazwischen der Holzbläser charakteristische Rhythmen, deren Klang durch die Pikkoloflöte, ich möchte sagen etwas Grausames erhält, eine Färbung, wie sie Mozart ähnlich zur Charakterisierung des sinnlichen Mohren in der „Zauberflöte“, „Alles fühlt der Liebe Freude“, erfindet; dazu der silberne Ton der Triangel, der anfeuernde Rhythmus der Kastagnetten und aufregende Klang des Tamburins und das Ganze durchzogen von sinnlich glühenden Gängen der Klarinetten, die aus der Tiefe emporsteigen. Ein anderes, nicht minder charakteristisches Beispiel bildet die Szene des Sängerkrieges selbst. Jeder der Sänger soll der Liebe Wesen besingen. Wolframs und Walthers hehre und reine Auffassung der Liebe als eines Wunderbronnens der höchsten Tugend spricht sich in dem Kolorit aus, das gedämpft und verschwiegen klingende, geteilte Violoncelli und Bratschen erzeugen. Der sinnlichen Auffassung Tannhäusers entsprechen die hellen, üppigen Farben der Klarinette mit einem Untergrund von Horn und Fagott, während Witerols, dem die Liebe als Quelle des Heldentums erscheint, die Trompete charakterisiert. — Auch in „Lohengrin“ dieselbe Tendenz. Den Lichtgestalten Elsa und Lohengrins stehen Ortrud und Telramund, die Kinder der Nacht, gegenüber. Düster und schwer sind die letzteren geschildert, wie die Nacht selbst; immer wieder erhält die Farbe durch den Klang besonders der hohlen Bassklarinette etwas Unheil drohendes. Wie ganz anders Lohengrin und Elsa! Gleich dem lachenden Morgenlicht, hell und siegreich leuchten ihre Farben, bei Elsa besonders mit einem Zug ins übersinnliche, überseelige.

Mit dem „Lohengrin“ hat Wagner die alten Formen vollständig überwunden und das neue Musikdrama in seinen Grundzügen an seine Stelle gesetzt. Die geschlossenen Nummern verschwinden ganz und an ihre Stelle tritt die Szene, in der Weise behandelt, wie wir es oben beschrieben haben. Schon im dritten Akt des „Tann-

„häuser“ fühlen wir das neue Werden. Die Erzählung Tannhäusers mit ihrer, besonders durch das trostlose Motiv der Bratsche so eigenartigen Färbung zeigt bereits den deklamatorischen Stil des Musikdramas mit seiner symphonischen Behandlung des Orchesters in wunderbarer Vollendung.

Beide Werke entspringen textlich dem Gebiete der Sage. Aber weder der Geschichte noch der Sage, meint Wagner, darf das neue Kunstwerk entspringen, sondern einzig und allein dem Mythos, als dem Träger des „Reinmenschlichen“. Im nordischen Mythos findet er den gewaltigsten Inhalt für seine Dramen, die Welttragödie, die sich im Herzen Wotans, des Gottes, abspielt. In der Nibelungentrilogie tritt das neue Kunstwerk in die Erscheinung und kommt zur Vollendung.²²⁾ Das, was vorher nur vereinzelt oder andeutend auftritt, der musikalische Aufbau auf Grund scharf ausgeprägter Motive, als den Reimen des Werdens, das wird nun strenges Prinzip. Sahen wir oben die Charakterisierung durch Farbengruppen ausgeführt, so spricht sich jetzt bereits das Motiv meist in einer ganz bestimmten, ungemischten Farbe aus, die von seinem Wesen unzertrennlich erscheint. So ist z. B. Siegfrieds Schwertmotiv ohne den hellen, stolzen Klang der Trompeten nicht denkbar, während sein Hornruf ganz aus dem Klange des Hornes heraus zu uns spricht. Der rauhe Klang der tiefen Tuba ist für die Schilderung Fasners wichtiger als das Motiv selbst.

Bei dieser Differenzierung und schärferen Ausprägung der Charakteristik genügen dem Meister bald die vorhandenen Farben nicht mehr, trotz aller Steigerung, die sie erfahren. Und diese Steigerung war ja bereits im „Tannhäuser“ eine ganz enorme. Gab es doch für ihn, seitdem die Ventilinstrumente, besonders die Ventilhörner (schon im „Rienzi“) auch auf diesen Instrumenten eine Chromatik ermöglichten, kein Hindernis mehr für die Gleichbewertung aller Klanggruppen. Kein Instrument, welches nicht ohne weiteres dem ungemein reichen harmonischen Wechsel zu folgen und ihn mitzumachen imstande gewesen wäre. Aber alle diese wunderbaren neuen Mischungen, die Wagner mit den alten Farbentönen erzielt, genügen ihm bald nicht mehr. Im „Tannhäuser“

²²⁾ Vgl. hierzu des Verfassers „Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert“, 1909.

ser“ und „Lohengrin“ hielt er sich noch an die alte Palette; allerdings ist die dreifache Besetzung der Holzbläser hier bereits eine prinzipielle. Sein „Lohengrin“-Orchester besteht aus drei Flöten, zwei Oboen, einem Englischhorn, zwei Klarinetten, einer Bassklarinette, drei Fagotts, drei Trompeten, vier Hörnern, drei Posaunen, einer Bassuba, Harfe, Pauken und Streichern.

Jetzt galt es für Wagner, die gewaltigen, übermenschlichen Ideen der Nibelungenwelt zu schildern. Gleich der Anfang des „Rheingold“ stellt ihm ein neues Problem in der Schilderung des aus der Urtiefe emporsteigenden Weltenwerdens. Kein Ton des Orchesters vermochte ihm den Eindruck dieser Urmacht zu schildern; kein Ton war ihm tief, keiner stimmungsvoll genug für diese geheimnisvolle Tiefe. Da half er sich bei der Aufführung, indem er für diesen Ton eigens eine große Orgelpfeife konstruierte und ihren Ton mit dem der Bässe mischte. Aus diesem Urton nun steigt, wie Wasserblasen schier unerschöpflich, das Motiv der Hörner empor. Um diesen Eindruck zu erzielen, genügen ihm nicht seine vier Hörner, er vermehrt sie auf acht. Daß eine solche Besetzung eine Reihe neuer Farbmöglichkeiten gibt, bedarf kaum der Erwähnung. So, wenn er z. B. die Worte Alberichs: „Dem Haupt fügt sich der Helm usw.“ in der dritten Szene des „Rheingold“ von sechs gedämpften Hörnern begleiten läßt. Besonders aber in der „Götterdämmerung“ spielen die acht Hörner eine große Rolle.

Um den Klang der Trompeten in der Tiefe zu erweitern, fügt Wagner die Basstrompete hinzu, die eine Oktave unter der gewöhnlichen Trompete steht in Es-, D- und C-Stimmung. Selten allein, meist in Verbindung mit anderen Bläsern. So verdoppelt sie in der Trauermusik der „Götterdämmerung“ die Melodie der ersten Trompete in der tiefen Oktave. Am Schluß des „Rheingold“ verstärkt sie die Linien der Posaunen, Tuben usw.

Wie die Trompeten erfahren auch die Posaunen eine Erweiterung nach unten durch die Kontrabassposaune, die bis zum Kontra-E herabreicht.

Zur Schilderung der ernstesten Erhabenheit Valhalls aber erfindet Wagner einen neuen Klang von wunderbarer Feierlichkeit und Größe in einem Quartett von zwei Tenor- und zwei Bass-tuben, die mit Hornmundstück angeblasen werden und dadurch von dem zweiten Hornquartett übernommen werden können. Mit

diesen verbindet sich dann noch als letztes die Kontrabaßtuba, die wiederum eine Oktave tiefer als die Baßtuba steht.

Wirklicher Klang eine Oktave tiefer:

„Rheingold“: Anfang der 2. Szene.

Ein prächtiges Beispiel für die Charakteristik durch den Klang bildet jene Szene, in der Alberich sich in eine ungeheure Riesenschlange verwandelt („Rheingold“, 3. Szene).

Zwei Baßtuben

C-, B-Tuba

So haben wir nun innerhalb des ganzen Orchesters einen Blechchor von gewaltigem Umfang und Größe, der sich wieder in selbstständige Farbengruppen zerlegt von je acht Hörnern, drei Trompeten und Baßtrompete, drei Posaunen und Kontrabaßposaune und vier Tuben und Kontrabaßtuba. Welche Fülle von Mischungen das wieder ermöglicht, brauche ich kaum zu sagen. Als ein Beispiel von solch mächtiger Ensemblewirkung des Blechs sehe man den Schluß des „Rheingold“ oder die erschütternde Trauermusik der „Götterdämmerung“.

Diese Fülle des Blechklanges ist so gewaltig, daß sie gebieterisch auch eine Verstärkung der übrigen Gruppen des Orchesters verlangt, soll nicht das klangliche Gleichgewicht gestört werden. Bei den Holzbläsern erzielt Wagner diesen Zweck durch Hinzufügung vierter Bläser. Die Streicher aber bedürfen einer Besetzung der einzelnen Stimmen, daß sie selbst bei Teilung der Instrumente noch Fülle genug besitzen, gegen den Blaschor aufzukommen. Denn gerade auf der Teilung der Streicher beruhen, von dem wunderbaren Anfang des „Lohengrin“-Vorspiels bis zum „Parisfal“, mit die schönsten Klangwirkungen. So sind wir denn in den „Nibelungen“ zu einer Besetzung des Orchesters gelangt, deren Größe alles Vorhergegangene weit hinter sich läßt. Es besteht an Holzbläsern aus: drei großen Flöten und einer kleinen Flöte, drei Oboen und einem Englischhorn (letzteres zugleich vierte Oboe), drei Klarinetten und einer Bassklarinetten und drei Fagotten; an Blechbläsern aus: acht Hörnern, von welchen vier abwechselnd die vier Tuben übernehmen, einer Kontrabaßtuba, drei Trompeten, einer Baßtrompete, drei Posaunen und einer Kontrabaßposaune; an Schlaginstrumenten aus: zwei Paar Pauken, einem Triangel, einem Paar Becken, einer großen Trommel und einem Tamtam (hierzu gehören noch auf dem Theater 16 Ambosse von verschiedener Stimmung). Ferner besetzt Wagner die Harfen sechsfach in verschiedener selbständiger Führung, wie z. B. im „Rheingold“ in der Schlußszene („Zur Burg führt die Brücke“). Auf dieses Blasorchester rechnet nun Wagner an Streichern: 16 erste Violinen und 16 zweite, 12 Bratschen, 12 Violoncelli, acht Kontrabässe. Das ist nicht einmal so besonders viel, wenn man bedenkt, daß er z. B. in der zuletzt genannten Szene sowohl erste als zweite Geigen in acht Gruppen teilt, dazu vorher auch die Bratschen und die Violoncelli sechsfach, und dadurch, in Verbindung mit den Harfen, jene wunderbare Bewegung, jenes Flimmern und Leuchten, den Eindruck des Friedens unter dem Zeichen des Regenbogens erlangt.

Bewegung! Lebendige, frisch pulsierende Bewegung, das ist es, was in Wagners Kunst immer wieder auffällt, ein ewiges Wogen und Wallen, wie getrieben von der Urkraft des Lebens. Teils hervorgerufen durch die rhythmische Selbständigkeit in der Führung der Stimmen, die immer mehr zum polyphonen Stil drängt, im bunten Wechselspiel der Motive, teils durch Auflösung einzelner

Stimmen und Akkorde in Figuren. Letzteres besonders in den Streichern. Neben das einfache Tremolo, das älteste Mittel, Töne und Akkorde in Bewegung aufzulösen, treten eine ganze Reihe neuer, gegeneinander geführter Wellenbewegungen in Sekunden oder Terzen, vor allem aber Auflösung der Akkorde in Arpeggios oder sogar in freier Bewegung. Als eine der bekanntesten Stellen nenne ich die Behandlung der Streicher in Akkordfiguren im „Feuerzauber“ der „Walküre“ (Beispiel s. S. 100):

Nun denke man sich dazu Holzbläser und Hörner in breiterer Füllung und das Ganze durchbrochen durch den silbernen Ton des Glockenspiels. — Hierher gehört auch das wunderbare „Waldweben“ im zweiten Akt des „Siegfried“.

Man darf nun aber nicht glauben, daß durch die Größe der Besetzung auch der Reichtum des Kolorits bedingt sei. Sowohl „Tristan“ als „Parsifal“ und vor allem „Die Meistersinger“ weisen eine kleinere Besetzung auf, ohne Tubenquartett und ohne die tiefen Baßbläser und unter Beschränkung auf vier Hörner, ja in den „Meistersingern“ lehrt Wagner zu der alten doppelten Besetzung der Holzbläser zurück, dazu vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen und eine Tuba, Schlagzeug und Streicher. Trotzdem ist die Farbewirkung gerade in diesen Werken von so wunderbarem Reiz, daß sie von der des Nibelungenorchesters sicher nicht übertroffen wird. Und doch ist die Verschiedenheit der Besetzung bei Wagner von der größten Bedeutung: gerade durch sie stellt er den farbigen Grundcharakter des einzelnen Werkes fest. Das einzelne Werk erhält so einen Farbengrundton, der das Ganze einheitlich charakteristisch zusammenfaßt und stilvoll beherrscht. Gerade hier zeigt sich — wie bei Beethoven — die weise Ökonomie des Genies, das immer und nur die Mittel wählt, welcher es in jedem Fall bedarf, keines zuviel, aber auch vor keiner Häufung der Mittel zurückschreckt, wenn der Zweck es verlangt. Wie diese Grundstimmung der Farbe die einzelnen Werke so verschieden und individuell voneinander unterscheidet, so wird durch sie auch die Stileinheit des einzelnen Werkes scharf bestimmt, die reiche, bunte Mannigfaltigkeit, das einzelne gleichsam in einer einzigen, alle umfassenden „Farbentonaire“ stimmungsvoU zusammengehalten.

Aber auch diese reiche Mannigfaltigkeit des einzelnen ist keine

(Walfüre, Feuerzauber.)

Kl. Flöte und Harfe

Musical notation for the first Flute and Harp part. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with accents.

1. Violine geteilt

Musical notation for the first Violin part, split into two staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bottom staff provides a rhythmic accompaniment with similar note values.

2. Violine geteilt

Musical notation for the second Violin part, split into two staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bottom staff provides a rhythmic accompaniment with similar note values.

Kl. Flöte und Harfe

Musical notation for the second Flute and Harp part. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with accents.

1. Violine

Musical notation for the first Violin part, split into two staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bottom staff provides a rhythmic accompaniment with similar note values.

2. Violine

Musical notation for the second Violin part, split into two staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bottom staff provides a rhythmic accompaniment with similar note values.

willkürliche. Auch hier erscheint die Entwicklung des Kolorits als eine organische. So erkennt man leicht in der nächsten großen Einheit des Dramas, dem einzelnen Akte, wiederum eine einheitliche charakteristische Grundfarbe, die wieder im Grunde bestimmt wird durch die von den Motiven im Reime festgelegten Farben und deren Entwicklung. Je reicher sich dieses motivische Material ansammelt, desto gesteigert wird damit die Farbewirkung.

Das Kunstwerk Richard Wagners zeigt nicht nur in seiner Architektur, sondern auch in der Farbe ein organisches Werden und Entwickeln. In den Grundmotiven liegen auch die Farbenkeime eingeschlossen, und wie jene, so besitzen auch sie die Keimkraft, immer neue Gestalten zu erzeugen, die sich zu dem organischen Bilde der Szene farbeneinheitlich entwickeln. Und die Farbenmannigfaltigkeiten der einzelnen Szenen, sie bilden wiederum die Farbeneinheit des Aktes, und als Letztes, Höchstes umfaßt das Ganze alle diese Teile in einer einzigen großen Gesamtheit. So wird die Farbe ein untrennbarer Teil des Wesens seines Kunstwerkes.

9. Von Richard Wagner bis Richard Strauß.

Die zwingende Gewalt der Kunst Richard Wagners war eine so übermächtige, daß sie zunächst eine selbständige, freie Entwicklung auf dramatischem Gebiete von jeder andern Seite aus unmöglich machte. Alle Zeitgenossen und Nachfolger Wagners bis fast auf unsere Zeit stehen unter dem Banne dieser mächtigen Erscheinung, ohne sich von ihrem direkten Einfluß befreien zu können. Erst die jüngste Zeit hat ihn gebrochen, überwunden durch die Macht eigener Persönlichkeit.

Anders steht es mit der Konzertmusik. Hier wirkte zugleich mit Wagner ein Dreigestirn in seltenem Glanze. Drei Meister, jeder eine scharf umrissene Individualität: Johannes Brahms, Anton Bruckner und Franz Liszt. In ihrer Empfindungssphäre unter sich Gegensätze.

Vollständig frei von jeder Beeinflussung durch Wagner steht Brahms da, der Meister des deutschen Nordens, der mächtige Schlußakkord einer großen Zeit. „Eine bis zur Rauheit gehende Männlichkeit“, sagt treffend Spitta, „kennzeichnet ihn, und eine Abneigung gegen bloße Stimmungsmusik, herbes Zusammendrängen“

gen des melodischen Gehalts, Lust am organischen Bilden, durch Mittel strenger Polyphonie, die mit dem freieren Beethovenschen Stil zu ganz neuen Erscheinungen zusammenwirken; ein Drang, in die Tiefe zu dringen, ein Trotz, selbst das Widerspruchsvolle zu vereinen. Sein höchstes Ziel ist organisch-plastische Gliederung, aber er erschwert den Genuß durch dichtes Kreuz- und Quergeslecht der Gedanken.“ In dieser prächtigen Charakteristik liegt zugleich der Grund dafür, daß bei Brahms die Bedeutung der Farbe gegenüber dem Gestalten und Zeichnen zurücktritt. Er ist — in demselben Sinne wie der große Michelangelo — auch da, wo er malt, Plastiker. Er will keine „Stimmungsmusik“ schreiben, sondern Gedankenmusik. Das Farbige soll ihm nicht die Schärfe der konstruktiven Linien verwischen, ihre Kühnheit soll stets sichtbar bleiben; kein Farbenrausch das Auge ablenken von dem klaren, sicheren Erkennen. Diese Zurückhaltung in der Farbe ist bei Brahms kein Unvermögen, sondern Absicht, ja sie gehört geradezu zum Wesen seiner Kunst. In der Tat ist die Orchestrierungskunst Brahms' eine ebenso große wie die der andern Großmeister. Gerade darin, daß sie sich ihrem Inhalt anpaßt, liegt ihre Größe. Das Märchen, als habe Brahms keinen musikalischen Farbensinn besessen, ist durch die wunderbare Interpretation seiner Werke durch Dirigenten wie H. von Bülow und F. Steinbach längst widerlegt. Seine Instrumentation besticht allerdings nicht unmittelbar durch den Reiz der Farbe. In seinen Bildern beherrscht die Grundfarbe das Ganze, so daß wir schon ganz nahe treten müssen, um in dieser Grundfarbe alle die vielen und reichen und so überaus reizvollen Farbentöne, die erstere gleichsam in sich vereinigt wie der Ton seine Obertöne, merken zu können. Haben wir aber erst die richtige Stellung gefunden, so erstaunen wir über den Reiz der Mannigfaltigkeit dieser Farben. Brahms' Bilder gleichen der Heide. Aus der Ferne erscheint sie als weite, eintönige Fläche. Nun treten wir in sie hinein, und mit einem Male löst sich diese eintönige Fläche in ein Vieleslei von bunten Farben auf, die das geöffnete Auge von allen Seiten treffen.

Wie ganz anders, entgegengesetzt, erscheint uns da Bruckner, der Sohn des lichten Südens, des lebens- und farbenfreundigen Osterreichs; der tiefreligiöse Katholik, dem der farbenfreundige Kultus seiner Kirche einen Teil seines Lebens bedeutet, im Gegensatz zu

Brahms, dem Meister aus dem Lande strengen, zurückhaltenden Protestantismus! Bruckner ist berauscht von der Farbenpracht, die ihm aus den Werken Wagners entgegenrauscht, und er ruht nicht, bis er sie sich in seinem Sinne zu eigen gemacht hat. Auch er ist kein Umwälzer, kein Neuerer, auch er hält, wie Brahms, fest an den überkommenen Formen der klassischen Zeit, erweitert sie wohl, daß sie sich seinem Inhalte fügen, doch er zerstört sie nirgends. Aber er gibt seinen herrlichen Gedanken ein blühendes, neues Kleid, taucht seine Melodien in Farben, wie sie kein Symphoniker vor ihm gekannt hat, und diese Farben rechtfertigt er durch den Inhalt, den auszudrücken sie mitberufen sind. Dabei ist er kein Nachahmer Richard Wagners, die Originalität seiner Gedanken verleiht auch seiner Instrumentation dieselbe Ursprünglichkeit. Während Brahms in der Zusammenfügung seines Orchesters ganz auf dem Boden der Klassiker steht und ihrem Orchester nur die Tuba neu zuführt, ist in manchen Werken Bruckners das Orchester fast zu der Größe des Mißlungenorchesters angewachsen. So enthält z. B. die IX. Symphonie Bruckners neben dreifachen Holzbläsern eine Besetzung von acht Hörnern.

In der VII. fügt er dem Blechbläserchor das Wagnersche Tubenquartett ein. Die wundervolle Schönheit, die gerade der Blechchorsatz Bruckners besitzt, steht ganz einzig da. Nur wenige Meister haben es verstanden wie er, so ganz aus dem Klangcharakter dieser Instrumente heraus zu schreiben.

Aber trotz der überragenden Größe dieser beiden Meister greifen sie, was ihre Orchestrierung betrifft, nicht direkt ein in das rollende Rad des Fortschrittes. Sie stehen einsam für sich da in ihrer Größe, ragende Felsen am Ausgange einer Alpenlandschaft. Während sie ihre herrlichen Meisterwerke schufen, hatte sich der Kunst bereits ein neuer Weg geöffnet, und auf diesem stürmte die Jugend dahin, jubelnd und brausend; Führer aber war ihnen Franz Liszt. Eine neue Kunst, in der die Farbe als Ausdruck zu höchster Bedeutung gelangen sollte. Die Kunst der Programmmusik.

Von Berlioz begründet, wurde sie durch Liszt erst lebenzeugend dadurch, daß er ihre Grenzen scharf erkannte und bestimmte und, sie so vor der Ausschreitung jenes genialen Franzosen bewahrend, ästhetisch rechtfertigte. Als „Symphonische Dichtung“ tritt das neue Kunstwerk in die Erscheinung.

Während die absolute Musik Gemütsbewegungen und Stimmungen schildert, ohne daß der Komponist dabei die, diese Stimmungen erzeugenden und erregenden Momente sich selbst zum Bewußtsein zu bringen braucht, noch weniger sie dem Hörer mitteilt, beruht die Programmmusik auf der bewußten Erkenntnis dieser Erreger. Der Komponist stellt sie sich in seiner Phantasie vor und verknüpft sie zu logischen Vorstellungen miteinander. Die Summe aber dieser sucht er einheitlich zu einer Gesamtschöpfung zusammenzufassen. Ein solches Bild musikalisch wiederzugeben, ist nur dann möglich, wenn die Reihe der Vorstellungen und der aus ihnen resultierenden Stimmungen eine solche ist, daß sie musikalisch formbildend wirkt. Hier ist zweierlei möglich, sie können gleichsam zufällig so auseinander folgen, daß sie sich einer vorhandenen Form anpassen, wie es bei vielen Werken der älteren Meister in der Tat der Fall ist (Beethovens „Pastoralsymphonie“, „Egmont“-Musik, „Coriolan“), oder aber, der Komponist muß die Reihe der Vorstellungen so wählen, daß sie imstande ist, selbst formbildend zu werden. In letzterem Falle schafft sich im Prinzip jedes neue Kunstwerk seine eigene Form. Das wird nun die Regel in der neuen Kunst. An Stelle der bestimmten, vorher festgesetzten Form tritt damit eine Unendlichkeit der Formen. Erst die hohe Ausdrucksfähigkeit der Musik, zu der sie durch Wagner gesteigert worden war, machte ein solches Kunstwerk möglich und drängte geradezu darauf hin. Die Musik wollte sich so anspannen, daß sie auch ohne Worte eindeutig zu uns spreche. Der Komponist braucht nur die Phantasie des Hörers in dieselben Bahnen zu lenken, auf denen wandelnd er das Werk geschaffen, er braucht ihm nur das zu nennen, was sein Gefühl erregt hat, daß es sich musikalisch offenbare, ihm die Reihe der ihn musikalisch erregenden Vorstellungen mitzuteilen. Das bedeutet zugleich eine Konzentrierung der Phantasietätigkeit des Hörers.

Eine solche Kunst, die ihre erregenden Vorstellungen unter genannten Voraussetzungen frei wählen kann, wird dabei gerne solche Vorstellungen ansuchen, die bereits musikalische Momente in sich tragen. Eine Reihe von Objekten der Erscheinungswelt enthalten solche. Im Rauschen des Waldes, dem Murmeln des Baches, dem fallenden Regen, sagen wir, liegt Musik. Sie sind selbst keine Musik, aber sie enthalten musikalische Elemente rhythmischer und klang-

licher Art, die sich direkt musikalisch binden lassen und zu wirklicher Musik sich erheben. Die aus diesen Wahrnehmungen resultierende Stimmung wird dazu drängen, den freien Rhythmus der Bewegung jener Erscheinung in eine ähnliche, aber musikalisch geordnete umzusetzen. Ebenso geschieht es auch mit den klanglichen Eindrücken. Ein solches Malen in Tönen aber drängt von selbst wieder zu einer steten Erweiterung des Ausdrucksvermögens der Kunst und vor allem der Farbe. Gerade die Tonmalerei wird zu einem Hauptförderer der Kunst der musikalischen Farbengebung.

Franz Liszt hält verhältnismäßig noch mit einfachen instrumentalen Mitteln haus. Sein Orchester geht kaum irgendwo über das heraus, was Wagner in seinem „Lohengrin“ verlangt. Aber mit diesen Mitteln weiß er doch Bilder von ganz eigenartigem, hohem Farbenreiz zu malen. Auf ihn ist der Einfluß Berlioz' ein fast ebenso maßgebender als der Wagners. Auch Liszt liebt, wie jener, mit Vorliebe ungedeckte Farben, das Hervorkehren der Einzelindividualität. Während aber die eigenartige Polyphonie Berlioz', von der wir oben gesprochen, sein Orchester oft im Kern hohl klingen läßt, vermag Liszt infolge einer homophonen oder einer auf harmonischer Grundlage einfach entwickelten Polyphonie dem seinigen durch Füllung in Hörnern und Holzbläsern stets einen vollen, abgerundeten Klang von seltenem Wohlklang zu verleihen. Die Kunst der Pedalisierung im Klavier, deren unerreichter Meister Liszt war, wirkt offenbar hier aufs Orchester zurück. Liszts Orchestersatz ist immer ungemein durchsichtig; jede Linie in ihrem Verlaufe klar erkennbar. In den Farben aufs feinste abgewogen, macht sein Kunstwerk klanglich den Eindruck abgeklärtester Harmonie. Die Eigenart dieses neuen Kunstwerkes läßt sich am besten an einem Beispiel zeigen, dem Werk, welches von seinen Orchesterkompositionen das bedeutendste ist, seine „Faust-Symphonie“. Mit dem alten Begriff der Symphonie hat dieses Werk nichts mehr zu tun. Jeder Satz verhält sich zu dem alten Symphoniesatz etwa wie die Wagnersche Szene zu der alten geschlossenen Opernummer. An die Stelle der vorher bestimmten, abstrakten Form tritt eine neue, deren Verlauf von der treibenden, formbildenden Kraft der Themen abhängt. Wie bei Wagner streben diese Themen, die den ganzen Organismus aus sich heraus erzeugen, nach höchster Bestimmtheit des Ausdruckes und suchen diesen Ausdruck ebenso in der Farbe genau zu bestimmen,

die hier einen Teil ihres Wesens ausmacht. Der erste Satz der Faustsymphonie, eine Charakteristik Fausts, enthält nicht weniger als fünf Themen, die nach Pohl Zweifel, Drang, Sehnsucht, Liebe und Stolz ausdrücken. Beherrscht wird der Satz von dem Hauptmotiv:



dem stolzen, trotzigem Motive Fausts, aus dem sich häufig der klagende, sehnsuchtsvolle Ruf



loslöst.

Im zweiten Satz, „Gretchen“ betitelt, gesellt sich zu diesen Themen das wunderbare, keusche Gretchenthema, bei aller Einfachheit der Instrumentierung von süßestem Klang:

Andante soave

Dolce, semplice

Dolce, semplice

Dolce, semplice

Dolce, semplice

Diese sechs Themen bilden das thematische Material des ganzen Werkes. Durch Umformung, weitere Ausgestaltung, wechselnde Verknüpfung und nicht zum wenigsten durch die Verschiedenartigkeit der Färbung erhalten sie stets neue Bedeutung und neues Leben zu-

gende Kraft. So treten sie gleichsam handelnd auf. Der dritte Satz zeichnet „Mephisto“, den Geist, der stets verneint. Alles Edle, alles Gute und Schöne verkehrt und verzerrt er in sein Gegenteil. So erscheinen denn auch die Motive des Werkes verzerrt und negierend, nicht nur durch melodische und rhythmische Umgestaltung, sondern mehr noch durch die Farbe. Während z. B. das stolze Hauptthema (S. 106) im ersten Satze dem Unifono der Streicher und in der Steigerung den Hörnern, Trompeten und Posaunen meist zufällt, nimmt es im Finale den trockenen, höhnenen Klang des Fagotts oder den kleinlichen der Brat- Tromp. Pos.

schon häufig an. Das aus ihm herauswachsende grandiose Motiv im ersten Satze:



wirkt in der Auffassung des Mephisto kleinlich:



Nur gegen die Reinheit Gretchens ist Mephisto machtlos; so erscheint denn auch ihr Thema hier in der alten reinen Schönheit des zweiten Satzes, nur daß ihm der Klang des Hornes eine ganz besondere Wärme und Innigkeit verleiht. Angeregt ist dieses Finale durch den Schlusssatz der „Symphonie fantastique“ von H. Berlioz, den „Hexensabbat“, wo ja auch die das Werk regierende Melodie, die „idée fixe“, in verzerrter Gestalt von der schreienden, rohen Es-Klarinette ertönt.

Liszt ist es, der für die neue Kunstform, die „symphonische Dichtung“, das Muster geschaffen, der die Grundsätze festgelegt, welcher die Kunst nun zu folgen sich entschloß. Sein Stil aber sollte bald in seinen Nachfolgern eine bedeutende Steigerung erfahren.

Schon der „Tristan“ Richard Wagners, aber noch mehr der „Parsifal“ werden von einer Polyphonie beherrscht, die sich zu den anderen Werken des Meisters verhält wie der Stil der letzten Werke Beethovens zu dem der früheren. Und wie bei Beethoven der neue Stil der Ausdruck eines mystischen Empfindens ist, so auch hier. Der „Parsifal“ ist der Ränder einer neuen Zeit, eines neuen Empfindens, das sich bald in allen Künsten lebendig zeigt. Wie

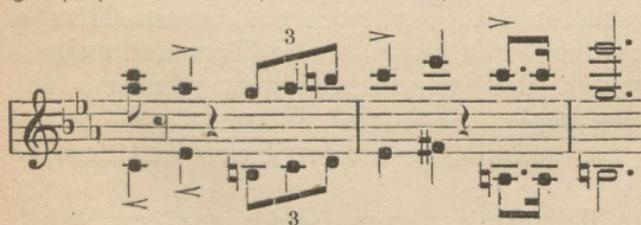
eine mächtige Sehnsucht nach neuen Gemütswerten ist es über die Menschheit gekommen. Ein Abwenden von der Welt der Realität, ein Sehnen nach einem idealen Sein, einem idealen Reich, das weit hinter aller Wirklichkeit nur durch die Macht des Herzens, die Kraft des Gemüts, erfaßt und erlangt werden kann. Ein Drang nach Einsamkeit, eine Sehnsucht nach dem Tode, um zu leben, eine Versenkung in Gott bis zur Ekstase. Eine Zeit visionären Schauens, eine Zeit der Mystik kündigt sich an. In der Dichtkunst zuerst, vor allem in den Meistern des Nordens, Rierregaard, Obstfelder u. a. In der Malerei in der neuen Kunst der Impressionisten. Eine Kunst des Unbestimmten, Ahnungsvollen, dämmernd Schwebenden, an Stelle scharfer Konturen ein weiches, unbestimmtes übergehen, Verschwinden der Linien, das Ganze aber in Farben getaucht von derselben Unbestimmtheit und Empfindlichkeit, aber gerade dadurch von ganz neuem, ungekanntem Reiz. Das alles der Ausdruck eines Empfindens, dessen Ziel wie in nebelhafter Ferne geheimnisvoll, hinter aller Wirklichkeit nur dem visionären Auge sich ahnungsvoll offenbart.*

Daß gerade eine solche Empfindungssphäre der Musik, als der unmateriellsten Kunst, ein ganz neues Reich eröffnen mußte, ist klar. Ebenso, daß diese neue musikalische Kunst, wie die Malerei, den Schwerpunkt auf den Ausdruck durch die Farbe legen und diesem Ausdrucksgebiet entsprechend den Gehältsinhalt wählen mußte.

Eine Kunst der Farbe. Nicht die klare, scharf umrissene Linienkunst eines Brahms, nicht die blühende, von Weihrauchwolken umwehte des kindlich frommen Bruckner, aber auch nicht die objektive, auf bestimmten, einfachen Ideen klar und lichtvoll aufgebaute Kunst Franz Liszts in ihrer Bevorzugung des Homophonen konnte den Schlüssel geben, der dieses neue Ausdrucksgebiet zu öffnen vermochte. Diese neue Kunst konnte nicht, wie die symphonischen Werke Liszts, sich von außen erregen lassen, ihr Programm mußte eigenstes, innerliches Erlebnis sein, deren Symbol nur die sichtbare Erscheinung ist, eine im höchsten Sinne subjektive Kunst. Ihr Stil aber konnte kein vorwiegend homophoner sein, konnte keine durch die Gesetze der Periodenbildung vorherbestimmte Melodien zum Träger der Entwicklung machen, sondern nur freirhythmische Motive als die Keime eines vor unseren Augen sich gestaltenden Organismus, Motive, die im Sinne Wagners gleichsam

zu handelnden Gestalten werden. So ist die neue symphonische Kunst im Grunde ihres Wesens eine dramatische Kunst.

Richard Strauß war es, der als der erste und als der Größte den Weg in dieses Neuland der Kunst gefunden. In seiner Tondichtung „Tod und Verklärung“ hat er zugleich das vollendetste Muster dieses neuen Stils hingestellt, als das Werk, welches den Geist, das Empfinden der Zeit am schärfsten ausprägt. Ein Werk subjektivster Art, dessen Programm nur den Zweck hat, durch bestimmte Bilder unsere Phantasie in ganz bestimmter Richtung zu erregen, sie fähig zu machen, das zu empfinden, was hinter diesen sichtbaren Vorgängen geheimnisvoll sich offenbart. Eine Vision; aber eine Vision, die uns mit der Macht der Wirklichkeit umfängen hält; ein Erlebnis.²³⁾ Und Richard Strauß findet für diese neue Welt des Empfindens mit genialer Kunst die neuen Farben, Farben von nie gesehener Eigenart und doch das Ganze so unendlich harmonisch und natürlich, wie es nur der wirkliche Ausdruck des Empfundnen sein kann. — Der Totenkampf hat ausgesetzt, nur noch ein unruhiges Zucken und Pochen des Herzens, ganz leise, kaum vernehmbar. Vächeln des Traumes; leise, wehmütige Motive der Holzbläser, begleitet von verklärendem Harfenklang und füllenden Hornakkorden, ein Bild der Kinderunschuld. Aber immer mahnt das unruhige Pochen an die Situation. — Und neuer Totenkampf; ein wildes, fieberhaft erregendes Bild in düsteren Farben. Ein Motiv von furchtbarer, drohender Macht, wie der allmächtige Tod, steigt aus der Tiefe der Bässe unheimlich empor. Todesfurcht läßt die Pulse jagen (Holzbläser). Tremoloakkorde der Geigen aber steigern die Erregung. So stürmt das Ganze empor zu dem mächtigen Hauptthema, dem Thema der Majestät des Todes, im vollen Orchester.



Wilder und wilder tobt der Kampf. Enger und gedrängter wird die Umschlingung der Motive, die wie

drohende Ungeheuer aus der Tiefe steigen, von den Hörnern in dröh-

23) Das dem Werke vorgedruckte programmatische Gedicht ist erst nachträglich von Alex. Ritter verfaßt worden.

nendem Klange aufgenommen werden, um wie zischende Schlangen in den Holzbläsern in die Höhe zu schnellen. Nun tritt Ruhe ein. Es folgen die Bilder des Lebens. Unendlich zart, wie der Kindheit Traum, hebt die Musik an. Ein wunderbares, breites Thema im wechselvollen Spiel der Holzbläser und Solostreicher, begleitet von zart wogenden Figuren der zweiten Geigen oder Bratschen, gefüllt von leisen Akkorden der Bratschen und Violoncelli oder Holzbläser.

Flöte

pp mf

2. Viol.

Allmählich wird der Klang voller und blühender, besonders nach dem Eintritt des Triolenmotivs in den Holzbläsern und Hörnern, das wie ein Ruf zum Lebenskampf klingt und sich mit dem vorhergehenden Thema in stets wachsender Polyphonie verbindet. — Nun der letzte Kampf. Ein kurzes, erschütterndes Aufbäumen des Orchesters wie bei der ersten Kampfszene, nur gedrängter und kürzer; der Tod hat gesiegt. Da taucht wie aus lichten Nebeln ein liebliches, leuchtendes Bild empor, aufsteigend aus dem tiefen langen Orgelpunkt, dem C der Bässe, Tuba, Fagotte und Pauke. Aus weiter Ferne tiefer feierlicher Glockenton (Tamtam). Der Hörner Klang setzt in der Tiefe zuerst ein, die Holzbläser mischen sich ihm. Lichter und leuchtender werden die Farben. Die Motive nehmen feste Gestalt an und strahlende Helle bricht herein. Das volle Orchester rauscht auf; Hörner, Trompeten und Posaunen singen das Lied der Erlösung in dröhnendem Schall, getragen von breiten Akkorden der übrigen Bläser und der in lichtzitternden Tremolos aufgelösten, geteilten Streicher. Das Ganze durchwogt von den auf- und abwallenden Akkordarpeggien der Harfen. Höher und höher steigt das Himmelsbild, um schließlich in lichten Fernen verhallend zu verschwinden.

Die Eigenart der Polyphonie, das aus dem Sinne, dem Inhalt sich ergebende Zusammen- und Ineinanderverwirken der verschiedenen handelnden Themen und Motive, ihr Werden, Sichneugestalten während des Verlaufs, ihr Auftauchen aus oft unscheinbarer Quelle,

vor allem die vielfagende Bedeutung jeder einzelnen Linie, die selbst das scheinbar bloß Ornamentale zu motivischem Material erhebt, dieses alles, was das Wesen der Werke Strauß' ausmacht, zwang den Meister auch in seiner Instrumentation zu gleichem Fortschritt. Abgesehen von der sprechenden Farbcharakteristik der einzelnen Themen selbst, zwingt schon die Notwendigkeit, die vielen selbständig nebeneinander herlaufenden Linien in ihrem Wesen und Charakter klar auseinanderzuhalten, zu schärfster Ausprägung des einzelnen. Diese eigenartigen Einzelfarben aber galt es zu einem stimmungsvollen Farbenganzen zu vereinigen, so daß sie vereint die Grundstimmung des Werkes erzeugen. In dieser Notwendigkeit liegt aber auch der Grund für die reiche Besetzung der Farbenpalette Richard Strauß'. Da herrscht keine Willkür. Strauß bedarf seiner reichen Mittel für seine Darstellung. Sie ihm zum Vorwurf machen, ist Torheit. Denn der Wert des Kunstwerkes bestimmt sich nicht nach der Zahl der aufgewandten Mittel, sondern danach, ob die Mittel zur Erreichung des Zweckes notwendig sind. Daß seine Werke eine fortlaufende Steigerung der Mittel zeigen, ist eine zufällige Erscheinung, die aus der Wahl der Stoffe sich von selbst ergab. „Tod und Verklärung“ ist verhältnismäßig noch einfach in seiner Besetzung, die gewöhnliche Zusammenstellung mit dreifachen Bläsern. Schon der lustige „Eulenspiegel“ ist größer angelegt, indem er die Holzbläser auf je vier erweitert, auch noch vier weitere Hörner und drei weitere Trompeten, allerdings ad libitum beifügt. Wieder eine Vergrößerung zeigt das „Heldenleben“, eine Besetzung ganz den riesenhaften Dimensionen des Werkes entsprechend. Neben vierfachen Holzbläsern, acht Hörnern, fünf Trompeten, drei Posaunen, zwei Tuben, zwei Harfen; im Schlagzeug neben den Pauken noch große Trommel und Becken, kleine Militärtrommel und große Rührtrommel und dazu die Streicher in möglichst großer Zahl. Die „Sinfonia domestica“ fügt zu den Oboen noch die Oboe d'amore, zu den Klarinetten noch eine hohe hinzu, so daß der Klarinettenchor auf fünf anwächst, ebenso den Fagotten noch ein viertes Fagott. Auch hier wieder die acht Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen und eine Tuba. Dazu erscheint aber hier zum erstenmal bei Strauß ein Saxophonquartett. Zu den Pauken treten hier noch Triangel, Tamburin, Glockenspiel, Becken und große Trommel. An Streichern werden verlangt je 16 erste und zweite

Geigen, zwölf Bratschen, zehn Violoncelli und acht Kontrabässe. Als letztes noch zwei Harfen.

Strauß' letztes symphonisches Werk, die „Alpensinfonie“, enthält außer Streichern und vierfachen Bläsern noch vier Tenortuben (zugleich fünftes bis achtes Horn), zwei Bass tuben, Orgel, Glockenspiel und Celesta; das ganze Schlagzeug, dazu eine Wind- und Donnermaschine und Herdengeläute. Außerdem ein Nebenorchester von Hörnern, Trompeten und Posaunen hinter der Szene.

Beethoven hatte in seinem Drange nach Steigerung der Eindeutigkeit des musikalischen Ausdrucks in der „IX. Symphonie“ in höchster Not zum Worte gegriffen. R. Wagner war, von demselben Drange befeelt, vom Worte, vom Drama ausgehend, zu einer handelnden Musik, seinem Musikdrama gelangt. R. Strauß aber gelangt umgekehrt von der Musik aus zur wirklichen Handlung, zum musikalischen Drama. Die Vorstellungen und ihre Verknüpfung, die den Verlauf seines musikalischen Werkes bestimmen, sind so stark und zwingend, daß sie in Wirklichkeit Gestalt werden und sichtbar als Handlung in die Erscheinung treten; ein in Handlung umgesetztes Programm. Es war die notwendige Folge seines Schaffens. Eine Steigerung war für ihn nur auf diesem Wege möglich. — Das erste seiner Dramen, welches diesen Grundsätzen entsprungen, war „Salome“. Es bedeutet den Beginn einer neuen, eigenartigen dramatischen Kunst. In seinem Drange nach engster Zusammenfassung bei höchster Schlagfertigkeit, die jedem lyrischen Verweilen und Ausbreiten aus dem Wege geht, steht das Drama Strauß' zu dem Wagners im Gegensatz. Noch mehr aber wie bei Wagner liegt der Schwerpunkt bei Strauß im Orchester, das eine Sprache spricht, deren Deutlichkeit des Ausdrucks alles bis dahin Dagewesene in Schatten stellt.

Der „Salome“ folgte schnell die „Elektra“. Nicht jene ausgeglichene Gestalt, wie sie Sophokles schildert; die Welt, in die Strauß seine „Elektra“ stellt, und aus der heraus er ihren Charakter entwickelt, ist die Welt der gigantischen, zyklonischen Bauwerke Mykenes, der großzügigen, urwüchsigen Kunst, deren Gewalt uns heute noch durch ihre erhabene Größe erdrückt. Wie in „Salome“ schildert Strauß diese Welt unter Anspannung aller Mittel bis zum Äußersten. Aber so verschieden der Himmel Griechenlands von dem Palästinas, des Landes der Salome, ist, so ver-

schieden auch der Stil beider Werke, besonders in ihrem Volorit. Dort die üppige, schwüle Atmosphäre einer in Blut und glühender Sinnlichkeit erstickenden Kultur, hier die Klarheit und Größe einer Welt, die im Entstehen ist. Dort Gestalten einer überlebten, übersensitiven Kultur, hier Menschen, deren Empfinden einfach und ursprünglich selbst inmitten der Schrecken erscheint.

Wie R. Wagner mitten in die Welt seiner Götter und Helden das sonnig lächelnde Spiel der Meisterjinger stellt, so folgt auf die übermächtige Tragik der „Elektra“ nun das von Melodie überquellende, farbenleuchtende Lustspiel der „Rosenkavalier“. Wieder eine ganz neue Welt der Farbe.

Dann aber kehrt Strauß von neuem zurück zur Antike in seiner „Ariadne“. Hier stellt er nun in der Farbengebung ein ganz neues Problem auf. Er verzichtet auf die großen Mittel und setzt an ihre Stelle ein ganz schwach besetztes „Kammermusik-Orchester“, dem er zur Fülle ein großes Harmonium beigibt. Die klangliche Wirkung ist eine überraschend schöne und blühende.

Was das kommende Werk Strauß', „Die Frau ohne Schatten“, für neue Farbenprobleme bringen wird, müssen wir abwarten.

Von den vielen, kühnen Aufgaben, die sich R. Strauß in seinen Werken nicht nur stellt, sondern die er auch restlos löst, kommen hier nur die in Betracht, welche die Farbe betreffen. Sie gehören zu den interessantesten. Hier macht Strauß oft das Unmögliche möglich, indem er zur Einheit zwingt, was ewig getrennt erschien. Harmonien, welche wir sonst ohne weiteres als Mißklänge bezeichnen müßten, werden durch die Farbe möglich. Selbst zwei verschiedene Tonarten vermag sie zusammenklingend zur Einheit zu verbinden. Sie ermöglicht ferner, zwei Bilder zugleich, nebeneinander zu betrachten, zwei Linien, die scheinbar parallel, im Unendlichen sich schneiden, zu vereinigen. Ich will das an ein paar Beispielen aus der „Alpen-Sinfonie“ zeigen, die überreich an solchen Problemen ist.

Gleich der Anfang stellt eines der interessantesten dar. Zur Schilderung der Nacht beginnt Strauß mit einem Motiv, das auf der absteigenden B-Moll-Leiter beruht. Jeden Ton dieser Leiter läßt er nach dem Erklingen des Motivs liegen, so daß schon nach wenigen Takten die ganze Tonleiter zusammen erklingt. In dieses Ge-

Flöte u. 1. Viol.

pp

Tromp.

E.-H.

p *espr.*

Fl.

p *espr.*

2. Viol.

Fg. u. E.-H.

Neben der feinen Abstönung des Kolorits ist es aber auch das genaue Abwägen der dynamischen Wirkung, welche solche Stellen ermöglicht.

Von ganz wunderbarer Deutlichkeit ist die Tonmalerei in den Werken Rich. Strauß'. Hier übertrifft er alles Vorhergegangene weit, sei es, daß er in großen Strichen großzügige Bilder von glühender Farbe musikalisch nachzeichnet, wie das unheimliche, grausenhafte Bild der Nachtlandschaft zu Anfang der „Salome“, mit dem rot aufsteigenden Monde, oder selbst nebenläufige Dinge plötzlich uns in der Musik sichtbar vor Augen führt, wie das Erklingen der Silberschüssel, auf der Salome das Haupt Johanaans sehen will; oder auch, wenn er die unheimliche Stille malt, in der sich tief unten der Mord an dem Täufer vollzieht. Aber auch der Humor und selbst der Scherz finden in Strauß ihren malerischen Vertreter, ja er liebt ihn ganz besonders, wie alle unsere großen Meister es getan. Ist es nicht entzückend, wenn der lustige Eulenspiegel „auf dem letzten Loch pfeift“, wenn ihm der Strick den Hals

zuschnürt, jener drollige Lauf bis zur höchsten Höhe der schreienden D-Marinette, oder alle die lustigen Bilder in „Don Quixote“, der Windmühlkampf, die blöckende Hammelherde usw. usw.?

Eine Reihe junger bedeutender Künstler treten bald neben R. Strauß und mit ihm in den Vordergrund. Zunächst Max Reger. Er verhält sich zu Strauß ähnlich wie Brahms zu R. Wagner. Wie jener hält er fest an den alten, überkommenen Formen und ist wie jener stark genug, sie mit neuem Inhalt zu erfüllen; er besitzt die Kraft, ein Eigener zu sein. Wie Brahms ist auch Reger auf allen Gebieten seiner Kunst tätig mit der einzigen Ausnahme des dramatischen. Die Zahl seiner Werke ist eine ungeheuere; Werke für Klavier, Orgel und andere Soloinstrumente; eine Fülle hochbedeutender Kammermusik jeder Art; Chorwerke mit und ohne Orchester und reine Orchesterwerke. Letztere vor allem kommen hier in Betracht. Regers erstes Werk für Orchester, seine „Sinfonietta“, erregte bei seinem Erscheinen allgemeine Verwunderung. Man kann es am besten mit einem Orgelstück vergleichen, das fast durchweg mit vollem Werk gespielt, dabei ein Gewirr von Stimmen zeigt, daß es unmöglich ist, sie zu entwirren. Reger selbst erkannte die Unmöglichkeit solchen Verfahrens. Unablässig arbeitete er an sich: bereits seine „Serenade“ zeigt einen großen Fortschritt. In seinen „Hiller-Variationen“ aber weiß er bereits die Farben so zu mischen, daß sie eine Eigenart bedeuten, die dann vollständig klar in seinen „Mozart-Variationen“ zutage tritt. Aber so interessant auch seine Orchesterwerke, wie die genannten Variationen, seine „Romantische Overture“, sein „Violinkonzert“, seine entzückende „Ballettsuite“ u. a. erscheinen, der Schwerpunkt seiner Kunst liegt doch nicht auf dieser Seite. Leider hat der Tod den Meister uns zu früh entzissen, ehe er sich hier vollenden konnte.

Auf dramatischem Gebiete ist es zunächst Max Schillings, welcher neben Strauß tritt. In seinen ersten Werken, seiner „Ingenwilde“ und dem „Pfeifertag“, untersteht er noch dem Einfluß R. Wagners. Dann aber entwickelt er sich von Werk zu Werk selbständiger. Sein „Moloch“, dessen Erfolg leider am Textbuch scheiterte, ist musikalisch bereits von größter Eigenart. Auf der vollen Höhe aber steht seine Kunst in seinem letzten, erfolgreichen Werke, seiner „Mona Lisa“. Hier zeigt seine Musik Stilreinheit

und Selbständigkeit. Diese Eigenart erstreckt sich auch auf die Behandlung des Orchesters. Hier ist es vor allem seine Kunst, durch die Farbe zu charakterisieren, die uns gefangen nimmt. Was seine Musik auszeichnet, ist eine gewisse edle Zurückhaltung. Er versteht es, nach dem Grundsatz Lessings und Mozarts, selbst das Häßliche, ja das Brutale so darzustellen, daß es noch eines gewissen Grades von Schönheit fähig ist. Schillings ist in erster Linie Dramatiker; aber auch das, was er auf anderen Gebieten geschaffen hat, ist bedeutend, wie das musikalisch so überaus stimmungsvolle Melodram, das „Hegenlied“; seine „Glockenlieder“, sein „Violinkonzert u. v. a.

Eine der eigenartigsten und ausgeprägtesten musikalischen Persönlichkeiten der modernen Kunst ist Hans Pfitzner. Auch er ist wie Schillings in erster Linie Dramatiker. Zwar hat er auch auf anderen Gebieten, im Liede, in der Kammermusik, Herrliches geschaffen, das Bedeutendste bleiben aber doch seine dramatischen Werke. Zeigte sein erstes Werk, „Der arme Heinrich“, noch eine gewisse Abhängigkeit von R. Wagner, die durch die Stimmungsverwandtschaft des Textes mit „Tristan“ nicht zu vermeiden war, so steht Pfitzner in seinem zweiten: „Der Rose vom Liebesgarten“, als ein ganz Eigener da. Gerade dieses Werk gibt wie kein anderes die Stimmung der Zeit seines Entstehens wieder, die Zeit des Symbolismus, des Visionären der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Tiefer aber ist die Wirkung seines neuesten Werkes, seines „Palestrina“. Hier unternimmt Pfitzner im ersten Akt die musikalische Darstellung des künstlerischen Schöpfungsaktes selbst und die Art, wie er es tut, gehört zu dem Besten, was wir in der modernen Kunst besitzen. Der zweite Akt mit den glänzenden Bildern des Tridentiner Konzils bietet ihm reiche Gelegenheit zu prachvollster Entfaltung des instrumentalen Kolorits. Solche Werke einer tiefsten, heiligen Kunst, einer Kunst, die durch und durch deutsch fühlt, bildet den besten Schutz gegen eine von Süden her eindringende exotisch-narkotische Bühnenkunst modern impressionistischer Art.

Es war natürlich, daß der Zug zum Visionären, zum Metaphysischen, immer mehr gesteigert, allmählich in Überschwang, in ungeheure Reizbarkeit ausarten mußte. Eine solche Kunst der Überreizbarkeit aber ist jene der neuen Wiener Schule, als deren Hauptver-

treter Schrecker mit seinem Hauptwerke, der Oper „Der ferne Klang“, erscheint; ein im freiesten Sinne impressionistisches Werk. An die Stelle der Linie tritt ein Nebeneinander von farbigen Punkten und Flächen, schillernd und blendend, flackernd und ohne Ruhepunkte; eine Farbengebung höchsten Raffinements. Die Grundlagen dieser Kunst sind nicht deutsch; sie stützen sich in erster Linie auf die neufranzösische Musik. Besonders Charpentier und vor allem Debussy haben bei ihr Pate gestanden. Was aber bei diesen Natur ist, das erscheint dort als unnatürliche Nachahmung.

An und für sich verdient die jüngste französische Kunst unsere volle Beachtung; sie hat sich zu bedeutender Eigenart entwickelt und fremden Einflüssen durchaus widerstanden.

Die „große Oper“ war keine eigentlich nationale, sondern eine Pariser Kunst und trug als solche internationalen Charakter. Paris hatte sie geschaffen aus seinem Bedürfnis heraus; ein Deutscher, Meyerbeer, war es, der in ihr die größten Triumphe feierte. Sie ging zugrunde wie die Zeit, der sie diente, weil sie wie diese innerlich morsch und faul war. Aber auf ihren Trümmern erstand ein Werk, welches mit einem Schlage eine neue, national französische Kunst hervorzauberte: Bizets „Carmen“. Der Komponist, ein Schüler Halevys, wird mit diesem Werke der Begründer der modernen französischen, komischen Oper und in dieser Gattung vorbildlich für alle Zeiten. Sein Stil ist leicht und flüchtig, elegant und pointiert, sein Farbauftrag licht und klar und doch bei aller Durchsichtigkeit von wunderbarem, irisierendem Schmelze, gesteigert noch durch die Schönheit der Führung der instrumentalen Linie. Sein Orchester stellt in der Tat etwas ganz Neues dar, einen Fortschritt von unerhörter Größe.

Eine ihm verwandte Stilrichtung zeigen Guirand und Joncières in ihren Opern- und Orchesterwerken; ferner der lebenswürdige Delibes.

Diesen Komponisten tritt in St.-Saëns der Vertreter einer Richtung gegenüber, die man mit Recht als neuklassisch bezeichnet. St.-Saëns ist ein Schüler Bizets. Durch ihn trat er in den Bann deutscher Kunst und bildete sich an ihr zu einem unbestrittenen Meister der Form aus. Durch seine große Kunst der Darstellung versteht er es, den oft sehr dürftigen Inhalt seiner Werke vergessen zu machen.

In ähnlicher Weise wie St.-Saëns ist auch Vincent d'Indy von deutscher Kunst beeinflusst. Seine Werke zeigen ebenfalls eine formelle Abrundung, die den zuweilen trockenen Inhalt weit übertrifft.

Bedeutend eigenartiger und vor allem nationaler erscheint Massenet in seinen Opern. Mit Werken wie „Hérodiade“ oder „Manon Lescaut“ beherrscht er auch heute noch die französische Bühne.

Mit Charpentier und seiner Oper „Louise“ treten wir in die neue Zeit des modernen französischen Impressionismus ein. Ihren Höhepunkt erreicht diese Stilrichtung in Claude Debussy. Sie bedeutet eine Umwertung aller Werte, eine Verneinung von allem, was vordem gegolten hat. Nichtsdestoweniger ist Debussy ein Künstler von Bedeutung. Werke wie seine Oper „Péleas et Mélisande“ oder seine symphonischen Dichtungen sind in ihrer schillernden Farbenpracht trotz aller Bizarrierie zum mindesten fesselnd. Eine letzte Steigerung findet diese Richtung noch in Musikern wie Dupin und Ravel; eine Kunst, die alles auf den Kopf stellt. —

Gleichsam in der Mitte zwischen französischer und deutscher Kunst steht der bedeutendste Meister Belgiens César Frank, von Batters Seite her ein Deutscher. Bei ihm erkennen wir zum ersten Male deutlich den Einfluß J. S. Bachs. An ihm ist seine große Kunst der Stimmführung geschult und gewachsen. Seit dieser Zeit beginnt in Belgien und ebenso in Frankreich die Pflege Bachscher Kunst zu erblühen. Sie hatte gerade in den letzten Jahren vor dem Kriege so zugenommen, daß sie zur Gründung von Gesellschaften zur ausdrücklichen Pflege Bachscher Musik führte.

Auf der anderen Seite, in seiner Erfindung und besonders in seiner Orchesterbehandlung nähert sich César Frank mehr den Franzosen. Ganz unter deutschem Einfluß dagegen steht ein anderer Belgier, Edgar Tinel, dessen Oratorium „Franziskus“ vor allem seinen Namen auch in Deutschland allgemein bekannt gemacht hat. —

Vergleicht man das deutsche und das französische Orchester miteinander, so erkennt man sehr schnell eine große Verschiedenheit, die sich zunächst im Gesamtklang ausdrückt. Die Hörner und Posaunen des französischen Orchesters sind enger mensuriert als

die des deutschen. Dadurch gewinnt wohl die Sicherheit des Ansages, aber andererseits fehlt es den Hörnern besonders an Klangvolumen und den Posaunen — fast stets Ventilposaunen — an Glanz und Macht des Klanges, wofür die erhöhte Sicherheit des Ansages keineswegs entschädigt. Ebenso unterscheiden sich die Holzbläser, vor allem die Oboe. Der Franzose liebt auch hier mehr den dünnen, spitzen Ton. Dabei ist aber die klangliche Ausbildung der Holzbläser durchweg eine vorzügliche. Die klanglichen Eigenschaften der einzelnen Instrumente aber sind es, welche den Klang in seiner Gesamtheit bestimmen. Da aber der Komponist aus dem Klang heraus seine Werke schreibt, so muß die Eigenart des letzteren auch auf seine Behandlung des Orchesters wirken und diese mitbestimmen. Gerade, was unsere Orchesterkunst auszeichnet: scharfe, akzentuierte Rhythmik, großer dynamischer Spielraum und scharfe Gegensätze, mächtige Kraft und überwältigender Glanz im Forte, im Piano aber, selbst bei zarter Tongebung, klingende Fülle; in der jüngsten Zeit eine Vorliebe für Mischfarben — das alles tritt im französischen Orchester zurück. Der dynamische Spielraum zwischen Piano und Forte ist bedeutend kleiner, das Forte selbst ohne die Macht und Tonfülle unseres Orchesters. Dazu tritt eine Bevorzugung der ungemischten, ungedeckten Naturfarben. Das Blech tritt gegen das unsere bedeutend zurück. Dafür werden aber die Holzbläser mit äußerster Feinheit behandelt.

Das französische Orchester beherrscht neben Frankreich vor allem auch Belgien und England. Ein ganz anderes Bild bietet die russische Kunst. Sie ist im besten Sinne eine nationale Kunst; besonders durch ihre Thematik, die ganz im Volksliede wurzelt. In ihrer ganzen Gestaltung aber ist sie abhängig von Deutschland. Das erkennt man am besten an den Werken Tschairow's, des bedeutendsten russischen Meisters, besonders seinen großen Symphonien. In seiner Thematik ist er ganz eigenartig, nationalrussisch; die Art aber, wie er seine Gedanken faßt und sie zu großen Formen entwickelt, ist deutsch. Dasselbe gilt von fast allen bedeutenderen russischen Komponisten, einem Borodin, Glazounow u. a. Sie alle besitzen ein ausgesprochenes Talent für die Farbe; keiner jedoch mehr als Rimski Korsakow, der in seiner „Scherazade“ ein wahres Feuerwerk sprühender Farben entfesselt.

In demselben Verhältnis wie Rußland stehen auch die nordi-

schen Völker zu Deutschland, von Dänemark bis herauf nach Finnland. Gade steht vollständig unter Mendelssohns Einfluß, in dessen Art er weiter schreibt. Grieg, Svendsen und von Jüngeren Sinding und Sibelius sind selbständiger, verleugnen aber ihre deutsche Schule ebensowenig.

Keines dieser Länder aber hat eine Erscheinung von so überragender Bedeutung hervorgebracht wie Italien in der Person Verdis, eines der größten Meister aller Zeiten. Und doch hat auch er das Höchste erst geleistet, nachdem die Kunst R. Wagners ihm die Augen geöffnet. Da erst entstanden jene unvergleichlichen Meisterwerke, sein „*Othello*“ und „*Falstaff*“, in denen er nach Wagners Vorbild an Stelle der geschlossenen Formen die frei symphonisch gestaltete Szene setzt. Dabei gelangt Verdi hier zu einer Eigenart und überwältigenden Schönheit der Farbe, die ebenso originell wie seine Thematik ist.

Noch während dieser Großmeister seine edelsten Werke schrieb, ging zugleich von Italien eine neue Kunst aus, die sich mit Windeseile über alle Länder verbreitete, eine Kunst des brutalsten Verismus. Mascagni mit seiner „*Cavalleria rusticana*“ machte den Anfang, ihm folgte Leoncavallo mit den musikalisch ungleich höher stehenden „*Bajazzi*“. Diese Kunst fand schnell überall Nachahmer, auch in Deutschland, verschwand aber ebenso spurlos und schnell, wie sie gekommen war. In Italien aber entwickelte sich auf ihr, nicht ohne Einfluß von französischer Seite her, eine ungleich höhere Kunst, deren Hauptvertreter Puccini besonders in seiner „*Bohème*“, seinem unstreitig besten Werke, die Bühnen beherrscht. Nicht reich an Erfindung, besitzt seine Kunst vor allem dramatische Vorzüge und ein Orchesterkolorit von großem Reize.

England war stets an musikalischer Begabung das ärmste Land. Es lebte in der Kunst fast ganz von dem, was es vom Ausland erborgte, in erster Linie von Deutschland. Erst in der neuen Zeit ist ihm in Edward Elgar ein Meister von Bedeutung entstanden. Ein Meister der Mystik, bildet er das musikalische Seitenstück zu Turner. Seine musikalische Sprache ist ohne Wagners „*Parzifal*“ nicht denkbar. Als Komponist von Oratorien, wie der geheimnisvolle „*Gerontius*“, die „*Apostel*“, steht er heute an der Spitze. Was außer ihm von tüchtigen Komponisten in Eng-

land vorhanden ist, Stanford, Barry u. a. m., steht ganz in deutscher Abhängigkeit.

Neben der Kunst des Auslandes steht unsere deutsche Kunst in blühender Stärke und Gesundheit da, keinen fremden Einflüssen zugänglich. Das gewaltige Übergewicht von Persönlichkeiten wie R. Wagner und R. Strauß ließ keine fremden Keime in unserer Kunst aufkommen, und wo sie sich einzunisten versuchten, wurden sie von dem gesunden Organismus von selbst wieder ausgestoßen. Solange aber unsere Kunst sich selbst treu bleibt, wird sie Führerin und Herrscherin über alle Lande sein und bleiben, siegreich und stark wie der deutsche Geist, an dem die Welt gesunden wird. —

Von demselben Verfasser erschien als Band I des vorliegenden Buches:
Die Instrumente des Orchesters
(Aus Natur und Geisteswelt Band 384.) Kart. M. 1.60, geb. M. 1.90

Musikalisches Wörterbuch

Von Dr. A. Einstein. (Teubners Kl. Fachwörterbücher.) Geb. ca. M. 4.—

Psychologie der Kunst

Darstellung ihrer Grundzüge. V. Dr. R. Müller-Freienfels. 2 Bde. I: Die Psychologie d. Kunstgenießens u. Kunstschaffens. II: Die Formen d. Kunstwerks u. d. Psychol. d. Bewertung. Geh. je M. 4.40, in 1 Bd. geb. M. 10.—
„Was diesem Werte Beachtung und Anerkennung erworben hat, ist zum Teil der Umstand, daß es zu den sehr seltenen wissenschaftlichen deutschen Büchern gehört, die auch einen ästhetischen Wert besitzen, aus denen eine Persönlichkeit spricht, die über eine ungewöhnliche Gabe der Synthese verfügt.“
(Zeitschrift für Ästhetik.)

Die Natur in der Kunst

Stud. eines Naturforschers z. Geschichte d. Malerei. Von Prof. Dr. F. Rosen. Mit 120 Abb. nach Zeichn. v. E. Süß u. Photographien d. Verf. Geb. M. 12.—
„... Botanik und Kunstgeschichte — zwei Disziplinen, die einander fremd gegenüberzutreten scheinen. Und doch, wieviel neuen Stoff ergibt dieses doppelte Studium! Zum Genuß des anregenden Buches tragen auch die vielen Abbildungen bei.“
(Kunstchronik.)

Elementargesetze der bildenden Kunst
Grundlagen einer praktischen Ästhetik von Prof. Dr. Hans Cornelius.
2. Auflage. Mit 245 Abb. und 13 Tafeln. Geh. M. 7.—, geb. M. 8.—
„Wir haben hier zum ersten Male eine zusammenfassende, an zahlreichen einfachen Beispielen erläuterte Darstellung der wesentlichsten Bedingungen, von denen namentlich die plastische Gestaltung in Architektur, Plastik u. Kunstgewerbe abhängt.“ (Zeitschr. f. Ästhetik.)

Die bildenden Künste

Ihre Eigenart und ihr Zusammenhang. Von Prof. Dr. Karl Doehle mann.
Geheftet M. —.80

„Eine tiefgründige Besprechung der bildenden Künste — Malerei, Plastik und Architektur umfassend — in durchweg anregender Form. Die Fachwelt wie die gebildeten Stände werden die Schrift mit hoher Befriedigung aufnehmen.“ (Wiener Bauindustrie-Ztg.)

Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten
Von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Schmarjow. Geh. M. 2.—, geb. M. 2.60
„Schmarjow entwickelt seine Anschauung über das Verhältnis der Künste zueinander, um zu zeigen, wie jede einzelne einer besonderen Seite der menschlichen Organisation entspreche, wie darum auch alle Künste eng miteinander verknüpft sind, da alle von einem Organismus ausstrahlen.“
(Deutsche Literaturzeitung.)

Die Renaissance in Florenz und Rom
Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. R. Brandi. 4. Aufl. M. 5.—, geb. M. 6.—
„Liebenswürdiger, anmutiger und lebensvoller als in diesem Buche könnte das Wiedererwachen der Geister aus den erstarrten Formen des Mittelalters zu einer zweiten Jugend, ihr unwiderstehlicher Zauber, ihre unvergängliche Schönheit schwerlich dargestellt werden.“
(Deutsche Rundschau.)

Auf sämtliche Preise Feuerungszuschläge des Verlages und der Buchhandlungen

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Persönlichkeit und Weltanschauung

Psychol. Untersuchungen zu Religi., Kunst u. Philos. von Dr. R. Müller-Freienfels. Mit Abb. im Text u. auf 5 Tafeln. Geh. M. 6.—, geb. M. 8.—

Unter Benützung des von den historischen Wissenschaften gesammelten Materials, an Grund der Methode der modernen differentiellen Psychologie, sucht der Verfasser die typischen Formen der religiösen, philosophischen und künstlerischen Weltanschauung als notwendige Auswürfungen gewisser klar aufzeigbarer, zeitloser psychologischer Typen zu erweisen

Psychologie der Volksdichtung

Von Dr. Otto Böckel. 2. Aufl. Geheftet M. 7.—, gebunden M. 8.—

„Es liegt eine Fülle des Schönen und Wahren in dem Werke. Den Forscher muß die reich mit fundiger Hand gewählte u. wertvolle Literatur befriedigen, den Laien die klare, schlichte reine Sprache erfreuen, das poetische Empfinden mitreißen.“ (Zeitschr. f. d. österr. Gymn.)

Das Erlebnis und die Dichtung

Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin. Von Geh. Reg.-Rat Professor Dr. W. Dilthey. 6. Auflage. (U. d. Pr. 1919.)

„Aus den tiefsten Widen in die Psyche der Dichter, dem klaren Verständnis für die historischen Bestimmungen, in denen sie leben, kommt Dilthey zu einer Würdigung poetischen Schaffens, die jenseits aller Kritik und Literaturhistorie eine selbständig-freie Stellung einnimmt. Dies Buch muß wie eine Befreiungsstat wirken.“ (Die Hilfe.)

Geschichte der deutschen Dichtung

Von Dr. Hans Rühl. 2. Aufl. Geh. M. 3.—. Geschenkausgabe M. 4.—

„Immer kommt es ihm darauf an, das lebendige Verständnis des Lesers zu heben, den geistigen Extrakt bestimmter Literaturperioden, -werke und -größen heranzuziehen. So lernt wir das Wesen des lyrischen Impressionismus eines Villenbron in seiner ganzen kampfesfrohen Natürlichkeit ebenso wie die unwahre Romantik Auerbachschen Salons-Bauerentums erkennen; werden in die stille Kleinmalerei der Natur Schilderungen eines Adalbert Stifter wie in die erschütternde Gefühlswelt des unglücklichen Johann Christian Günther eingeführt. Unter solcher Leitung wandern wir durch die Geschichte unserer Literatur wie durch einen blühenden Garten.“ (Fränkischer Kurier Nürnberg.)

Heidelberg und die deutsche Dichtung

Von Prof. Dr. Ph. Witkop. Mit 5 Tafeln, 1 farbigen Beilage, Buchschmuck u. Silhouetten. Geh. M. 3.60, in Pappb. M. 4.60, in Halbkleinen M. 8.40

„Ein wertvolles und ein liebes Buch. Es spricht und spricht viel von dem Duft u. Schimmer aus dem Buche, der um die geweihten Stätten Heidelbergs weht und leuchtet, jenes Heidelberg, das uns Deutschen das Symbol der Poesie seit alten Tagen ist.“ (Leipziger Zeitung.)

Der Roman der deutschen Romantik

Von Dr. Paula Scheidweiler. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.40

Die Arbeit will den Roman der Romantik als eine neue Kunstform zeigen, die unter neuen Voraussetzungen und mit neuem Ziele entsteht, aufsteigt und sich wieder zerlegt

Die neuere deutsche Lyrik

Von Prof. Dr. Ph. Witkop. I. Von Spee bis Hölderlin. II. Von Novalis bis Villenbron. Geh. je M. 5.—, geb. je M. 7.60

„Wie Verf. die Stoffmassen formt, das ist eine wahrh. künstlerische Leistung.“ (Dresd. Journ.)

Auf sämtliche Preise Steuerzuschläge des Verlages und der Buchhandlungen

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

... Eine glückliche Ergänzung der Sammlung
„Aus Natur und Geisteswelt“ ... sind:

Teubners kleine Fachwörterbücher

Sie geben rasch und zuverlässig Auskunft auf jedem Spezialgebiete und lassen sich je nach den Interessen und den Mitteln des einzelnen nach und nach zu einer Enzyklopädie aller Wissenszweige erweitern.

„Teubners kleine Wörterbücher haben sich in kurzer Zeit bei Laien und Fachleuten den Ruf der Unentbehrlichkeit erworben. Die Bündigkeit und wissenschaftliche Sachlichkeit, mit der hier auf engem Raume eine Orientierung auf dem betreffenden Wissenschaftsgebiet geboten wird, ist erstaunlich.“
(Monatshefte für deutschen Unterricht.)

Bisher erschienen:

- Philosophisches Wörterbuch** von Studienrat Dr. P. Thormeyer.
4., veränd. Aufl. (Bd. 4.) [U. d. Pr. 1930]
- Psychologisches Wörterbuch** von Privatdozent Dr. F. Giese. 2. Aufl.
Mit 60 Fig. (Bd. 7.) Geb. *R.M.* 4.80
- Wörterbuch zur deutschen Literatur** von Oberstudientrat Dr. H. Köhl
2., veränd. Aufl. (Bd. 14.) [U. d. Pr. 1930]
- Musikalisches Wörterbuch** von Prof. Dr. H. J. Moser. (Bd. 12.)
Geb. *R.M.* 3.20
- Kunstgeschichtliches Wörterbuch** von Dr. H. Vollmer. (Bd. 13.)
Geb. *R.M.* 7.50
- Physikalisches Wörterbuch** von Prof. Dr. G. Berndt. Mit 81 Fig.
(Bd. 5.) Geb. *R.M.* 3.60
- Chemisches Wörterbuch** von Prof. Dr. H. Remß. Mit 15 Abb. u.
5 Tabellen. (Bd. 10/11.) Geb. *R.M.* 8.60
- Geographisches Wörterbuch** von Prof. Dr. O. Kende. Allgemeine
Erdkunde. 2., vielfach verb. Aufl. Mit 81 Abb. (Bd. 8.) Geb. *R.M.* 6.—
- Zoologisches Wörterbuch** von Dr. Th. Knottnerus-Meyer.
(Bd. 2.) Geb. *R.M.* 4.—
- Botanisches Wörterbuch** von Prof. Dr. O. Gerke. Mit 103 Abb.
(Bd. 1.) Geb. *R.M.* 4.—
- Wörterbuch der Warenkunde** von Prof. Dr. M. Pietsch. (Bd. 3.)
Geb. *R.M.* 4.60
- Handelswörterbuch** von Handelschuldir. Dr. V. Sittel u. Justiz-
rat Dr. M. Strauß. Zugleich fünfsprachiges Wörterbuch, zusammen-
gestellt v. V. Armhaus, veröfl. Dolmetscher. (Bd. 9.) Geb. *R.M.* 4.60

Die Großmächte vor und nach dem Weltkriege

22. Aufl. d. „Großmächte“ Rudolf Kjelléns. In Verb. mit Prof. Dr. H. Hassinger, Prof. Dr. O. Maull u. Prof. Dr. E. Obst hrsg. v. Prof. Dr. K. Haushofer. Mit 80 Textskiz. u. 1 Titelbild. Geh. *R.M.* 10.—, geb. *R.M.* 12.—

Geopolitik

Die Lehre vom Staat als Lebewesen. Von Prof. Dr. K. Hennig.

Mit 64 Karten i. T. Geh. *R.M.* 14.—, geb. *R.M.* 16.—

Das Buch bietet eine klare und allgemeinverständliche Einführung in die Wissenschaft vom Staat als Lebewesen und zeigt die geographischen Grundlagen für das politische und wirtschaftliche Leben der Staaten und Völker auf. Es bietet eine wertvolle, ja unentbehrliche Ergänzung zu jeder Weltgeschichte.

China

Eine Landes- und Volkskunde. Von Prof. Dr. G. Wegener. Mit 30 Abb. auf 16 Taf. u. 22 Textskizzen. Geh. *R.M.* 10.—, geb. *R.M.* 12.—

„Man kann die Vorgänge in China erst so recht verstehen, wenn man dieses Buch gelesen hat. Es ist der beste Schlüssel zum Verständnis des chinesischen Wesens und der chinesischen Revolution. Weaener greift auch zurück auf die Geschichte, die Bodenkultur, die Volkseigenart Chinas und enthüllt so ein Gesamtbild Chinas, wie man es in seinen wesentlichen Zügen und seinen Entwicklungstendenzen in so knapper Form gar nicht besser wünschen kann.“ (*Augsb. Postztg.*)

Allgemeine Wirtschafts- u. Verkehrsgeographie

Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. K. Sapper. 2. Aufl. Mit 66 kartogr. u. statist.-graph. Darst. Geh. *R.M.* 18.—

„Man wird die Sappersche Wirtschafts- und Verkehrsgeographie heute als das beste Buch dieser beiden allgemeingeographischen Disziplinen bezeichnen können.“ (*Stchr. f. Geopolitik.*)

Anthropologie

Unter Mitarbeit hervorragender Sachgelehrter hrsg. von Geh. Med.-Rat Prof. Dr. G. Schwalbe u. Prof. Dr. E. Fischer. Mit 29 Abb.-Taf. u. 98 Abb. i. T. (Die Kultur d. Gegenw., hrsg. v. Prof. Dr. P. Hinneberg. Teil III, Abt. V.) Geh. *R.M.* 29.—, in Halbl. *R.M.* 34.—

Eine Gesamtdarstellung der Urgeschichte, Menschen- und Völkerkunde.

Grundriss der Astrophysik

Von Prof. Dr. K. Graff

Mit 468 Textabb. u. 6 Eichdrucktaf. Geh. *R.M.* 42.60, geb. *R.M.* 45.—

Das Buch behandelt in seinen drei Hauptteilen die wissenschaftl. Grundlagen der astrophysikal. Forschung, die Weltkörper des Sonnensystems sowie die Fixsterne, Nebelhaufen.

Teubners Naturwissenschaftliche Bibliothek

„Die Bände dieser vorzüglich geleiteten Sammlung stehen wissenschaftlich so hoch und sind in der Form so gepflegt und so ansprechend, daß sie mit zum Besten gerechnet werden dürfen, was in volkstümlicher Naturkunde veröffentlicht worden ist.“ (*Natur.*)

Mathematisch-Physikalische Bibliothek

Hrsg. von W. Liehmann u. A. Witting. Jeder Band *R.M.* 1.20, Doppelband *R.M.* 2.40

„Jede d. einzelnen Darstellungen ist musterartig i. ihrer Art u. vermag den Zweck voll zu erfüllen, in leichtverständlicher u. angenehmer Weise zur Vertiefung d. mathematischen Bildung beizutragen. Die Sammlung wird auf das allernachdrücklichste empfohlen.“ (*Die Quelle.*)

Verzeichnisse v. Teubn. Nat. Bibl. u. d. Math.-Phys. Bibl. v. Verlag, Leipzig C), Poststr. 3, erhältl.

Verlag von B. G. Teubner in Leiznia und Berlin

UB Wien



+AM537486006

Künstlerischer Wandschmuck für Haus und Schule

Teubners Künstlersteinzeichnungen

Wohlfeile farbige Originalwerke erster deutscher Künstler fürs deutsche Haus. Die Samml. enthält jetzt über 200 Bilder in den Größen 100×70 cm (*R.M.* 10.-), 75×55 cm (*R.M.* 9.-), 103×41 cm bzw. 93×41 cm (*R.M.* 6.-), 60×50 cm (*R.M.* 8.-), 55×42 cm (*R.M.* 6.-), 41×30 cm (*R.M.* 4.-). Geschmackvolle Rahmung aus eigener Werkstatt.

Kleine Kunstblätter. 24×18 cm je *R.M.* 1.-. Liebermann, Im Park. Prentzel, Am Wehr. Hecker, Unter der alten Kastanie und Weihnachtsabend. Treuter, Bei Mondenschein. Weber, Apfelblüte. Herrmann, Blumenmarkt in Holland.

Schattenbilder

A. W. Diefenbach „Per aspera ad astra“. Album, die 34 Teilsb. des vollst. Wandstrieifes fortlaufend wiedergehend (25×20 1/2 cm) *R.M.* 15.-. Teilsbilder als Wandstrieife (80×42 cm je *R.M.* 5.-, (35×18 cm) je *R.M.* 1,25, auch gerahmt i. versch. Ausführ. erhältlich. „Göttliche Jugend.“ 2 Mappen mit je 20 Blatt (34×25 1/2 cm) je *R.M.* 7,50. Einzelbilder je *R.M.* -60, auch gerahmt in verschiedenen Ausführungen erhältlich.

Kindermusik. 12 Blätter (34×25 1/2 cm) in Mappe *R.M.* 6.-, Einzelblatt *R.M.* -60.

Gerda Luise Schmidts Schattenzeichnungen. (20×15 cm) je *R.M.* -50. Auch gerahmt in verschiedenen Ausführungen erhältlich. Blumenoratel. Reifenspiel. Der Besuch. Der Liebesbrief. Ein Frühlingsstauß. Die Freunde. Der Brief an „Ihn“. Annäherungsversuch. Am Spinett. Beim Wein. Ein Märchen. Der Geburtstag.

Zur Ausschmückung von Kinderzimmern

„Die Wanderschaft der drei Wichtelmännchen.“ Zwei farbige Wandstrieife von M. Ritter. 1. Abschied - Kurze Rast. 2. Hochzeit - Tanz. Jeder Fries mit 2 Bildern (103×41 cm) *R.M.* 6.-, jedes Bild einzeln *R.M.* 3.-
Ferner sind erschienen: Herrmann: „Aschenbrödel“ und „Rottkäppchen“; Bauenfeld: „Die sieben Schwaben“; Kehm-Victor: „Wir wollen die goldene Brücke bauen“; „Schlaraffenleben“, „Schlaraffenland“, „Englein zur Wacht“ und „Englein zur Hut“ (103×41 cm, je *R.M.* 6.-)

Zwei Weihnachtsbilder und zwei Osterbilder von R. Kämmerer. 1. Morgen, Kinder, wird's was geben. 2. Vom Himmel hoch da komm ich her. / 1. Ostern, Ostern ist es heut'! 2. Osterhase schleicht ums Haus (41×30 cm). Preis je *R.M.* 3.-. Postkartenausgabe je *R.M.* -15. (Postkarte Nr. 2 vergt.) Bilder einzeln gerahmt in weißem Rahmen unter Glas je *R.M.* 9.-, die zusammengehörigen Bilder, als Wandstrieife gerahmt je *R.M.* 17.-. Postkarten unter Glas mit schwarzer Einfassung, mit Aufhängeschnur je *R.M.* -65, in schwarz poliertem Rahmen mit Glas je *R.M.* -85

Rudolf Schäfers Bilder nach der Heiligen Schrift

Der barmherzige Samariter, Jesus der Kinderfreund, Das Abendmahl, Hochzeit zu Kana, Weihnachten, Die Verapredigt (75×55 bzw. 60×50 cm). *R.M.* 9.- bzw. *R.M.* 8.-. Diese Blätter (außer: Der barmherzige Samariter) erschienen als **Biblische Bilder** Jedes Blatt *R.M.* -75

Karl Bauers Federzeichnungen

Charakterköpfe zur deutschen Geschichte. Mappe, 32 Bl. (36×28 cm) *R.M.* 5.-
12 Bl. *R.M.* 2.-
Aus Deutschlands großer Zeit 1813. In Mappe, 16 Bl. (36×28 cm) *R.M.* 2,50
Führer und Helden im Weltkrieg. Einzelne Blätter (36×28 cm) *R.M.* -25
2 Mappen, enthaltend je 12 Blätter. je *R.M.* 1,25

Künstler- und Schattenrispostkarten

Postkarten nach Künstler-Steinzeichnungen: 50 verschiedene Motive. Je *R.M.* -10. Nach Gemälden neuerer Meister 5 Karten *R.M.* -50. Ferner Schattenrispostkarten nach Diefenbach und G. E. Schmidt, sowie verschiedene andere Motive - alle Karten auch gerahmt. Ausführliches Verzeichnis vom Verlag in Leipzig. **Ausführl. illustr. Wandschmuckkatalog** für *R.M.* 1.- vom Verlag, Leipzig C 1. Postfr. 3, erhältlich.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

